

24 Prelúdios Op. 28 de
FRÉDÉRIC CHOPIN



SÉRIE DE TESIS

1º

VOLUME

**ESTUDO SOBRE A
INTERPRETAÇÃO DA OBRA**

Gabriella de Mattos Affonso

Gabriella de Mattos Affonso

24 Prelúdios Op. 28 de Frédéric Chopin

Estudo sobre a interpretação da obra

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

REITOR

Emmanuel Zagury Tourinho

VICE-REITOR

Gilmar Pereira da Silva

PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

Loiane Prado Verbicaro

PRÓ-REITORA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Maria Iracilda da Cunha Sampaio

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO

Nelson José de Souza Júnior

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO

Raimundo da Costa Almeida

PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO

Cristina Kazumi Nakata Yoshino

PRÓ-REITOR DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Edmar Tavares da Costa

PRÓ-REITOR DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO DE PESSOAL

Ícaro Duarte Pastana

PREFEITO MULTICAMPI

Eliomar Azevedo do Carmo

ESCOLA DE MÚSICA DA UFPA

DIRETOR GERAL

Carlos Augusto Vasconcelos Pires

DIRETOR ADJUNTO

Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro

EDITORA DA EMUFPA

PRESIDENTE

Marcos Jacob Costa Cohen

VICE-PRESIDENTE

Humberto Valente Azulay

MEMBROS TITULARES

Alexandre Lucas do Carmo Contente

André Alves Gaby

Cristian de Paula Brandão

Gabriella de Mattos Affonso

Herson Mendes Amorim

MEMBROS SUPLENTE

Carlos Augusto Vasconcelos Pires

Fernando Lacerda Simões Duarte

Isac Rodrigues de Almeida

José Alexandre Rodrigues de Lemos

Milton José Athayde Monte

Rômulo Mota de Queiroz

MEMBROS EXTERNOS

Susana Sardo — Etnomusicologia (Universidade de Aveiro, Portugal)

Ana Maria Liberal — Musicologia Histórica (Instituto Politécnico do Porto, Portugal)

Edson Sekeff Zampranha — Teoria Musical (Universidade de Oviedo, Espanha)

Luis Ricardo Queiroz — Educação Musical (Universidade Federal da Paraíba)

Eduardo José Monserrate Tavares Lopes — Música Popular (Universidade de Évora, Portugal)

Liduíno José Pitombeira de Oliveira — Composição (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Joel Luís da Silva Barbosa — Performance (Universidade Federal da Bahia)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Affonso, Gabriella de Mattos
24 prelúdios op. 28 de Frédéric Chopin
[livro eletrônico] : estudo sobre a interpretação
da obra / Gabriella de Mattos Affonso. -- 1. ed. --
Belém, PA : Editora da Escola de Música da
Universidade Federal do Pará, 2023.

PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-996581-3-6

1. Chopin, Frédéric, 1810-1849 - Crítica e
interpretação 2. Chopin, Frédéric, 1810-1849.
Preludios, piano 3. Música para piano
I. Título.

23-151245

CDD-780.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Música : Apreciação crítica 780.9

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

APRESENTAÇÃO

Prezados(as) Leitores e Leitoras,

A Escola de Música da UFPA tem a convicção de que a arte é um elemento importante para a construção de uma sociedade mais sensível, criativa, inclusiva e conectada. A partir desta convicção, nasceu a Editora da EMUFPA, com o propósito de contribuir para o enriquecimento da cultura e do conhecimento musical no Brasil e se tornar uma referência no cenário editorial musical, propiciando aos leitores um mergulho em um universo de reflexões, análises e descobertas.

Esperamos que os trabalhos publicados pela Editora sejam abrangentes, versando sobre as especialidades da Educação Musical, Práticas Interpretativas, Criação Musical, Musicologia e Etnomusicologia, tanto nas reflexões pertinentes ao desenvolvimento de cada uma delas, quanto nas suas relações umas com as outras, com outras formas de conhecimento na área das Artes, e ainda com outras áreas do conhecimento humano.

É neste contexto que apresentamos o primeiro volume da série “Teses”, que visa dar voz às contribuições de docentes da Escola de Música da UFPA e de outros autores cujos trabalhos tenham sido submetidos à apreciação de nosso conselho editorial.

As publicações desta série apresentarão teses inéditas, resultado dos esforços de pesquisadores que se dedicam à investigação e exploração de temáticas musicais relevantes, que esperamos que sejam peças valiosas no mosaico da pesquisa musical, trazendo contribuições originais e pertinentes que ecoarão entre músicos e estudiosos.

Com a criação desta série, almejamos fortalecer a área da Música, não apenas compartilhando o conhecimento produzido, mas estimulando o diálogo, a reflexão e a cooperação entre pesquisadores, colaborando assim para o enriquecimento musical do país.

Agradecemos a todos os envolvidos nesta realização e convidamos vocês a fazerem parte dessa empreitada.

Boas leituras!
Atenciosamente,

Marcos Jacob Costa Cohen
Presidente da Ed.EMUFPA

PREFÁCIO

Em 1836, Chopin iniciou a composição de uma série de obras caracterizadas por sua brevidade, diversidade e, sobretudo, por seu elevado nível de requinte musical e pianístico. Nessa coleção, poucas sequer preenchem uma página, são miniaturas musicais; outras se configuram como pequenos estudos de intenso virtuosismo. As que orquestram momentos de profunda contemplação, meditando sobre a perda, a dor e a morte, se intercalam com as mais surpreendentes, as que se lançam na celebração da vida através de um pianismo dançante e arrojado. Já concluídos, a partir de 1839, os *24 Prelúdios Op. 28* foram recebidos com admiração, e com uma certa dose de desconcertado espanto, por dois dos seus maiores admiradores, Robert Schumann e Franz Liszt. O primeiro, apelando para a estranheza causada por páginas tão independentes entre si, elogiou seu conteúdo de audácia e poesia, enquanto o segundo apontou para a liberdade de expressão característica do gênio criador.

Essa recepção não foi obstáculo para que os *Prelúdios* em Lá Menor (no. 2), Mi Menor (no. 4), Si Menor (no. 6), Lá Maior (no. 7), Ré Bemol Maior (no. 15), e Dó Menor (no. 20) encontrassem uma duradoura acolhida entre amadores e, até mesmo, entre iniciantes ao piano. Mesmo sabendo que Chopin selecionava 4 ou 5 dos *Prelúdios* em suas esparsas apresentações em público, hoje em dia artistas consagrados tendem a apresentar a coleção completa, ou um grupo contendo os mais desafiadores como demonstração de uma virtuosidade pujante condensada em, no máximo, 90 compassos. Nesse grupo encontram-se os que contêm configurações musicais inusitadas pelo ritmo, pela intensidade emocional, pela insistência em um determinado registro do instrumento ou pelo percurso de todos os registros do piano em velocidade indomada, ou seja, um vislumbre da transcendência alcançada por um compositor profundamente identificado com seu instrumento.

Tendo percorrido o caminho da criança que toca os mais acessíveis, e da jovem pianista que encara toda a coleção, os *24 Prelúdios Op. 28* são muito significativos na minha trajetória, apresentei-os em recitais no país e no exterior. Em grande parte, graças à esta obra extraordinária, fui recipiente de bolsas e prêmios. Como estudiosa de longa data da obra de Chopin à luz da teoria schenkeriana, explica-se meu genuíno interesse pelo resultado da pesquisa desenvolvida por Gabriella de Mattos Affonso sobre essa coleção ímpar na literatura pianística e publicada pela Editora da USP como *24 Prelúdios Op. 28 de Frederic Chopin - Estudo sobre a interpretação da obra*.

No período da graduação, a jovem autora do presente estudo deixou sua cidade natal, Belém do Pará, para cursar a École Normale de Paris e, posteriormente, bacharelou-se no Hunter College, City University of New York e obteve o título de mestre nesta mesma instituição. Cursou o Performer Diploma na Jacobs School of Music, Indiana University, e o doutoramento na USP, em São Paulo. Com essa formação musical e instrumental tão sólida quanto bem construída, Gabriella retornou ao seu estado natal, e atualmente integra o quadro de docentes da Escola de Música da UFPA. Uma estudiosa dos instrumentos da época de Chopin, principalmente os *Pleyel* e os *Érard*, nesse volume Gabriella discute as questões interpretativas mais relevantes a partir da realização em pianos modernos e nos instrumentos antigos. Na sua investigação sistemática e meticulosa, Gabriella torna patente a complexidade envolvida na performance musical de alto nível dos *Prelúdios Op. 28* de Chopin.

Um dos pontos meritórios a serem inicialmente ressaltados centra-se no intenso cruzamento de informações magistralmente orquestradas entre o entorno e o surgimento da composição. Sem qualquer prescrição, mas ciosa ao apontar opções artísticas para a performance, Gabriella baseia seus argumentos em material coletado em documentos de cunho eminentemente musicológico. Além das edições modernas disponíveis, a pesquisadora aplica um formidável arsenal investigativo para compartilhar informações obtidas em fontes documentais que incluem cópias dos manuscritos e cópias de Julian Fontana, o amigo de todas as horas e principal copista de Chopin. Sua investigação é informada por dados minuciosamente coletados nas primeiras edições (inglesa, francesa e alemã, cada uma delas contendo variantes significativas no texto musical), sobre manuscritos autógrafos de alguns *Prelúdios* copiados por George Sand, e inclui ainda anotações do compositor em exemplares utilizados por seus alunos.

Para fundamentar seus argumentos, a autora recolheu depoimentos de alunos e contemporâneos do compositor, realizou análises para performance através da compreensão das estruturas musicais de cada um dos *Prelúdios* e, da mesma forma, realizou análises de performances através de comparações de gravações. A pesquisadora reuniu não só testemunhos de artistas, mas, principalmente, reuniu dados dos principais musicólogos que desde o final do século precedente vêm se dedicando à obra de Chopin, apreciada pelos mais variados ângulos de abordagem. Com segurança, introjetou conhecimentos resultantes da sua própria vivência com a obra.

Nos primeiros capítulos, e ao incluir observações sobre outras obras do compositor, a autora convida o leitor para mergulhar no âmago das questões voltadas para a realização e a interpretação. Com linguagem objetiva e direta, expõe pontos-chaves da articulação, do fraseado e do toque. Esclarece aspectos essenciais, tais como a flexibilidade do tempo e os tipos de rubato mais adequados em cada caso. Discute a gama de dinâmica apropriada em cada instância e categoriza os vários tipos de acentos empregados por Chopin. Aborda com discernimento a questão do dedilhado e elucida vários aspectos e tipos de ornamentação, fator crucial na execução. Ao discorrer criteriosamente sobre as possibilidades de toques e das sonoridades resultantes na execução ao piano, mantém seu foco na comparação entre os instrumentos antigos e modernos.

Em acréscimo, ao desenredar a complexidade da formação do texto musical em si, Gabriella revela pontos basilares quanto à compreensão das peculiaridades da grafia de articulação e dinâmica, bem como seu reflexo na resolução instrumental. A autora focaliza as questões de tempo e de agógica, explica sobre o significado das expressões usadas pelo compositor para indicar variações de ambiente emocional, bem como seu reflexo no andamento e no caráter de cada um dos *Prelúdios*. Aborda uma questão crucial, qual seja, a estreita relação entre a expressividade da sua escrita pianística com o *bel canto*. Usando sabiamente sua experiência como pianista, exemplifica o quanto Chopin priorizava o ideal vocal da época para salientar o papel definidor que a voz humana exerce na construção do fraseado e na imaginação sonora em suas composições. Ao filtrar as expressões e gestos, as cores e as nuances, os timbres e os acentos identificados com o canto lírico, Gabriella opera uma tradução pianística das instruções contidas na partituras e encoraja que o pianista consiga, de fato, fazer o piano cantar.

Considero que, dentre tantos aspectos inerentes à performance de elevado nível, é no cuidado esmerado com a pedalização que seu texto se torna uma referência realmente indispensável. Louvo o nível de detalhamento com os tipos de pedais utilizados e as várias nuances resultantes, um fator de enorme complexidade na execução pianística por depender de cada ambiente e cada instrumento para ser bem sucedido. Considerando que Chopin usou indicações diversificadas nas várias edições de uma mesma obra, e que o piano de hoje difere muito do piano do século XIX, as discussões e as instruções sobre este elemento tão definidor na performance merecem e recebem a devida atenção.

Ao priorizar o entrosamento entre execução, análise e interpretação, a autora reúne não só suas próprias experiências como excelente pianista, mas consegue também unir visões artísticas complementares através de conhecimentos expostos por estudos significativos da obra de Chopin. Seu conhecimento das fontes de consulta faz com que ela trafegue com segurança e clareza entre a musicologia e a arte de tocar piano. Assim, elementos tais como textura, dedilhados, ambientes harmônicos, pedalização, e direcionamento do fraseado, dentre outros, são entremeados com depoimentos e exemplos de *performers* consagrados para iluminar as variadas demandas na realização de cada um dos *Prelúdios*.

No processo de construção da interpretação da obra como uma sucessão de peças curtas tão distintas entre si, mas que no todo se constituem em uma coleção de enorme relevância no repertório pianístico, a autora volta-se para a análise de gravações e para a investigação da tradição de performance do *Op. 28* de Chopin. Assim, seguindo as tendências atuais, a autora inclui trechos gravados por ela com o intuito de ilustrar aspectos pontuais, bem como referencia gravações antigas e modernas criteriosamente selecionadas. Como parte do texto, apresenta por códigos QR uma seleção de gravações que podem ser acessadas e verificadas na ilustração dos seus argumentos.

Considero que sua extensa e profunda investigação sobre o *Op. 28* de Chopin resulta em uma sólida contribuição tanto para a área de Práticas Interpretativas quanto para o pianista em busca de um conhecimento estruturado e bem alicerçado. É relevante ressaltar também que, a partir dessa publicação, contamos com um estudo sistemático e fundamentado sobre a obra do compositor na língua portuguesa. Que sirva de exemplo e de encorajamento para outros instrumentistas. Na abrangência e no desenvolvimento, a autora nos oferece um modelo robusto de pesquisa em música, uma leitura indispensável para uma realização musical autêntica não só dos *Prelúdios*, nem exclusiva da obra de Chopin, mas com possibilidade de transferência para o repertório pianístico da primeira metade século XIX.


A leitura revela também a generosidade intelectual da pianista informada, a artista que combina o conhecimento instrumental com um apoio em fontes legítimas e confiáveis, bem como nos métodos mais rigorosos da pesquisa. Com votos de que essa obra inspire um grande número de pianistas e de músicos interessados no repertório pianístico do século XIX, ficamos no aguardo que Gabriella de Mattos Affonso nos apresente a sua própria gravação dos *24 Prelúdios Op. 28*.

Cristina Capparelli Gerling
Porto Alegre, março de 2023

“Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade
de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo
Monteiro, defendida em 05/04/2018”

Sumário

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 18 |
| CAPÍTULO 1: LINGUAGEM E ESTILO MUSICAL DE CHOPIN | 22 |
| 1.1 ARTICULAÇÃO E TOQUE | 22 |
| 1.1.1 Fraseado | 22 |
| 1.1.2 <i>Legato e Cantabile</i> | 24 |
| 1.1.3 <i>Staccato</i> | 28 |
| 1.1.4 <i>Portato</i> (ou <i>portando, portamento</i>), <i>parlando</i> e <i>portamento di voce</i> | 29 |
| 1.2 PIANO PLEYEL | 31 |
| 1.3 FLEXIBILIDADE DE TEMPO | 37 |
| 1.3.1 <i>Rubato</i> | 37 |
| 1.3.1.1 Tipo 1. <i>Rubato</i> Chopiniano ou <i>rubato</i> tradicional italiano..... | 37 |
| 1.3.1.2 Tipo 2. <i>Rubato</i> agógico | 39 |
| 1.3.1.3 Tipo 3. <i>Rubato</i> nacional..... | 40 |
| 1.3.2 Expressões agógicas..... | 42 |
| 1.4 DINÂMICA..... | 43 |
| 1.4.1 Acentos de dinâmica e acentos agógicos | 46 |
| 1.4.1.1 <i>Fz</i> e <i>sf</i> | 46 |
| 1.4.1.2 Acentos curtos e acentos longos..... | 47 |
| 1.4.2 Expressões <i>Mezza voce</i> e <i>Sotto voce</i> | 48 |
| 1.5 ORNAMENTOS..... | 52 |
| 1.5.1 <i>Trilos</i> | 55 |
| 1.5.2 <i>Grupetti</i> e <i>Apojaturas</i> | 58 |
| 1.6 DEDILHADO | 60 |
| 1.7 PEDAL..... | 64 |
| 1.7.1 Diferentes utilizações e funções do pedal em Chopin | 66 |
| 1.7.1.1 Pedal longo – função colorística..... | 67 |

| | |
|--|-----|
| 1.7.1.2 Pedal aberto (<i>open pedal</i>) – ausência do sinal ϕ ; função colorística..... | 71 |
| 1.7.1.3 Pedal de definição estrutural | 71 |
| 1.7.1.4 Pedal independente de ligaduras de fraseado e de articulação, ou de barras de compasso | 72 |
| 1.7.1.5 Variação de pedal para passagens similares..... | 72 |
| 1.7.1.6 Pedal intensificando longas escalas e arpejos..... | 73 |
| 1.7.1.7 Pedal prolongando os baixos..... | 73 |
| 1.7.1.8 Pedal longo sob pausas | 74 |
| 1.7.1.9 Pedal de dedo..... | 74 |
| 1.7.1.10 Ausência de pedal | 75 |
| 1.7.2 Sugestões para o emprego do pedal de sustentação..... | 77 |
| 1.7.3 <i>Una corda</i> | 77 |
| CAPÍTULO 2: | |
| ASPECTOS TÉCNICOS-INTERPRETATIVOS | |
| DOS 24 <i>Prelúdios Op. 28</i> | 83 |
| 2.1 <i>Prelúdio N.º 1 - AGITATO, DÓ MAIOR</i> | 87 |
| 2.1.1 Tonalidade, caráter, estrutura formal, andamento, agógica e ritmo | 87 |
| 2.1.2 Textura..... | 90 |
| 2.1.3 Pedal..... | 92 |
| 2.1.4 Dinâmica | 92 |
| 2.1.5 <i>Stretto</i> | 94 |
| 2.2 <i>Prelúdio N.º 2 - LENTO, LÁ MENOR</i> | 96 |
| 2.2.1 Andamento..... | 96 |
| 2.2.2 Caráter e tonalidade | 96 |
| 2.2.3 Primeiros compassos (c. 1-4)..... | 97 |
| 2.2.4 Pedal..... | 99 |
| 2.2.5 Apojeturas | 100 |
| 2.2.6 Dinâmica e agógica | 100 |
| 2.2.6.1 Chaves  (c. 11 e c. 16) e <i>diminuendo</i> | 101 |

| | |
|---|-----|
| 2.2.6.1 Compassos finais | 103 |
| 2.3 <i>Prelúdio N.º 3 – VIVACE</i> , SOL MAIOR..... | 104 |
| 2.3.1 Andamento e caráter | 104 |
| 2.3.2 Toque, articulação, dinâmica e agógica..... | 106 |
| 2.3.3 Pedal..... | 109 |
| 2.4 <i>Prelúdio N.º 4 – Largo</i> , MI MENOR..... | 109 |
| 2.4.1 Andamento, caráter e tonalidade | 109 |
| 2.4.2 Primeira frase (c. 1-12)..... | 112 |
| 2.4.3 Apojeturas - c. 11 e 19..... | 113 |
| 2.4.4 Segunda frase (c. 13-25)..... | 114 |
| 2.4.4.1 <i>Stretto</i> | 115 |
| 2.4.5 Pedal..... | 117 |
| 2.5 <i>Prelúdio N.º 5 – ALLEGRO MOLTO</i> , RÉ MAIOR..... | 117 |
| 2.5.1 Andamento, caráter, dinâmica e tonalidade..... | 117 |
| 2.5.2 Ritmo, textura, estrutura formal e articulação..... | 118 |
| 2.5.3 Seção A (c. 1-4)..... | 119 |
| 2.5.4 Seções B ₁ (c. 5-8) + B ₂ (c. 9-12) e C (c. 13-16)..... | 120 |
| 2.5.5 Seções A' (c. 17-20), C' (c. 29-32) e A'' (c. 33-36)..... | 122 |
| 2.6 <i>Prelúdio N.º 6 – LENTO ASSAI</i> , SI MENOR | 124 |
| 2.6.1 Caráter, dinâmica e tonalidade..... | 124 |
| 2.6.2 Textura..... | 125 |
| 2.6.3 Primeira frase | 125 |
| 2.6.3.1 Apojeturas no c. 7..... | 127 |
| 2.6.3.2 Dinâmica no c. 17..... | 128 |
| 2.6.4 <i>Sostenuto</i> | 129 |
| 2.6.5 Compassos finais – dedilhado e pedal aberto | 129 |
| 2.7 <i>Prelúdio N.º 7 – ANDANTINO</i> , LÁ MAIOR..... | 131 |
| 2.7.1 Andamento, caráter e dinâmica..... | 131 |

| | |
|--|-----|
| 2.7.2 Estilo mazurka..... | 133 |
| 2.7.3 Pedal..... | 135 |
| 2.7.4 Compassos 11 e 12..... | 136 |
| 2.8 <i>Prelúdio N.º 8 – MOLTO AGITATO, FÁ# MENOR</i> | 139 |
| 2.8.1 Andamento, caráter, ritmo e dinâmica | 139 |
| 2.8.2 <i>Stretto</i> | 141 |
| 2.8.3 Chaves, acentos longos e final..... | 142 |
| 2.9 <i>Prelúdio N.º 9 - Largo, MI MAIOR</i> | 143 |
| 2.9.1 Andamento, caráter, articulação, dinâmica e textura | 143 |
| 2.9.2 Ritmo pontuado | 143 |
| 2.9.3 Trinados | 149 |
| 2.10 <i>Prelúdio N.º 10 – ALLEGRO MOLTO, DÓ# MENOR</i> | 150 |
| 2.10.1 Caráter e textura..... | 150 |
| 2.10.2 Dinâmica, acento longo e trinado..... | 150 |
| 2.10.3 Pedal | 152 |
| 2.11 <i>Prelúdio N.º 11 – VIVACE, SI MAIOR</i> | 153 |
| 2.11.1 Andamento e caráter..... | 153 |
| 2.11.2 Fórmula de compasso e métrica..... | 153 |
| 2.11.3 Toque <i>legato</i> e articulação..... | 156 |
| 2.11.4 Dinâmica e textura | 157 |
| 2.11.5 Notas duplas | 158 |
| 2.11.6 Compassos finais..... | 159 |
| 2.12 <i>Prelúdio N.º 12 - PRESTO, SOL# MENOR</i> | 163 |
| 2.12.1 Andamento, caráter e articulação..... | 163 |
| 2.12.2 Acentos curtos e acentos longos..... | 163 |
| 2.12.3 Divergências de notas entre edições nos c. 23 e c. 30 | 165 |
| 2.13 <i>Prelúdio N.º 13 - LENTO, FÁ# MAIOR</i> | 167 |
| 2.13.1 Andamento, estilo, métrica, <i>legato</i> e pedal..... | 167 |

| | |
|--|-----|
| 2.13.2 Apojaturas longas- c. 7 e 9..... | 172 |
| 2.13.3 <i>Più lento</i> (c. 21) - <i>sostenuto</i> , dedilhado e <i>una corda</i> | 174 |
| 2.13.4 C. 32: Divergência de notas | 175 |
| 2.13.5 Ilustração de execução para c. 30-31 e c. 33-35..... | 175 |
| 2.14 <i>Prelúdio N.º 14</i> - <i>ALLEGRO</i> , MI \flat MENOR..... | 177 |
| 2.14.1 Andamento, caráter, dinâmica e textura | 177 |
| 2.14.2 Pedal | 178 |
| 2.15 <i>Prelúdio N.º 15</i> - <i>SOSTENUTO</i> , RÉ \flat MAIOR..... | 179 |
| 2.15.1 Andamento <i>Sostenuto</i> , estilo <i>spianato</i> , caráter e <i>legato</i> | 179 |
| 2.15.2 Seção A (c. 1-27)..... | 184 |
| 2.15.2.1 Dinâmica, agógica e ornamentos..... | 184 |
| 2.15.2.2 Notações de exemplares: dedilhado e redistribuição de notas..... | 186 |
| 2.15.2.3 Pedal | 189 |
| 2.15.2.3.1 Pedal longo com função colorística..... | 189 |
| 2.15.2.3.2 Pedal de dedo - c. 3..... | 191 |
| 2.15.3 Seção B (c. 28-75)..... | 192 |
| 2.15.3.1 <i>Sotto voce</i> e <i>una corda</i> | 192 |
| 2.15.3.2 Apojatura e pedal - c. 39 (e c. 55)..... | 193 |
| 2.15.4 Seção A' final (c. 76-89)..... | 194 |
| 2.15.4.1 Pedal aberto (<i>open pedal</i>) – c. 81-83 | 194 |
| 2.15.4.2 Agógica e dinâmica – c. 79 ao fim | 196 |
| 2.16 <i>Prelúdio N.º 16</i> - <i>PRESTO CON FUOCO</i> , SI \flat MENOR | 199 |
| 2.16.1 Andamento, caráter, articulação e dinâmica..... | 199 |
| 2.16.2 Pedal | 200 |
| 2.16.3 <i>Stretto</i> ; <i>sempre piú animato</i> ; acentos longos..... | 202 |
| 2.16.4 Compassos finais..... | 203 |
| 2.17 <i>Prelúdio N.º 17</i> - <i>ALLEGRETTO</i> , LÁ \flat MAIOR..... | 205 |
| 2.17.1 Caráter, tonalidade e andamento | 205 |

| | |
|--|-----|
| 2.17.2 Ornamentos e dinâmica | 206 |
| 2.17.3 Pedal longo | 207 |
| 2.17.4 Seção A' (c. 65 ao final) | 208 |
| 2.17.4.1 As 11 “badaladas” com o Lá ^b (grave) e <i>sotto voce</i> | 208 |
| 2.17.4.2 Compassos finais | 209 |
| 2.18 <i>Prelúdio N.º 18 - ALLEGRO MOLTO, FÁ MENOR</i> | 210 |
| 2.18.1 Textura, estilo, andamento e caráter | 210 |
| 2.18.2 Articulação e dinâmica..... | 211 |
| 2.18.3 Compassos finais - pedal, trinado, articulação e dinâmica | 213 |
| 2.19 <i>Prelúdio N.º 19 - VIVACE, MI^b MAIOR</i> | 215 |
| 2.19.1 Andamento, caráter, dinâmica e articulação | 215 |
| 2.19.2 Passagem “Polimelódica” | 217 |
| 2.19.3 Pedal..... | 217 |
| 2.19.3.1 Variação de pedal em trechos semelhantes..... | 217 |
| 2.19.3.2 Pedal que auxilia mudança métrica..... | 218 |
| 2.19.3.3 Pedal aberto e dinâmica no final..... | 218 |
| 2.20 <i>Prelúdio N.º 20 - Largo, DÓ MENOR</i> | 219 |
| 2.20.1 Caráter e dinâmica | 219 |
| 2.20.2 C. 1-4..... | 220 |
| 2.20.3 C. 5-8 | 221 |
| 2.20.4 C. 9-13..... | 222 |
| 2.21 <i>Prelúdio N.º 21 - CANTABILE, SI^b MAIOR</i> | 223 |
| 2.21.1 Andamento, caráter, textura e articulação | 223 |
| 2.21.2 Apojeturas e <i>grupetto</i> | 224 |
| 2.21.3 Pedal longo..... | 226 |
| 2.21.4 C. 33-44..... | 227 |
| 2.21.5 C. 45 (47) e 49 (51) | 227 |
| 2.21.6 Acentos | 228 |

| | |
|--|-----|
| 2.22 Prelúdio N.º 22 - <i>MOLTO AGITATO</i> , SOL MENOR..... | 228 |
| 2.22.1 Andamento, caráter, ritmo e tonalidade | 228 |
| 2.22.2 Seção A (c. 1 a 16) | 230 |
| 2.22.3 Seção B (c. 17 a 34)..... | 232 |
| 2.22.4 Seção A' (c. 35 ao 41)..... | 233 |
| 2.23 Prelúdio N.º 23 - <i>MODERATO</i> , FÁ MAIOR | 235 |
| 2.23.1 Caráter e articulação | 235 |
| 2.23.2 Trinados..... | 236 |
| 2.23.3 C.16..... | 236 |
| 2.23.4 Compassos finais | 237 |
| 2.24 Prelúdio N.º 24 - <i>ALLEGRO APPASSIONATO</i> , RÉ MENOR..... | 237 |
| 2.24.1 Andamento e caráter..... | 237 |
| 2.24.2 Mão esquerda..... | 238 |
| 2.24.3 Trinados..... | 239 |
| 2.24.4 Arpejos e escalas | 240 |
| 2.24.5 Pedal | 241 |
| 2.24.6 Dinâmica e <i>stretto</i> | 242 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 245 |
| REFERÊNCIAS..... | 249 |
| PARTITURAS | 258 |
| GRAVAÇÕES EM ÁUDIO E VÍDEO..... | 260 |

AGRADECIMENTOS

À minha família amada, especialmente aos meus pais, José Augusto Affonso (*in memoriam*) e Leomira Affonso, por todo seu amor, apoio e dedicação.

À minha amada irmã, Profa. Dra. Carolina Affonso, pela sua preciosa contribuição, pela sua generosidade e pelo enorme auxílio ao longo do processo de elaboração deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Monteiro, por seu incentivo, apoio e relevantes colaborações a esta pesquisa.

Aos membros da banca de defesa, Prof. Dr. Luis Claudio Barros, Prof. Dr. Cristiano Vogas, Prof. Dr. Nahim Marun e Prof. Dr. Mário Videira, pelos seus valiosos comentários e sugestões que enriqueceram este trabalho.

À Profa. Dra. Luciana Sayure e ao Prof. Dr. Mário Videira, pelos seus comentários e preciosas contribuições fornecidas no Exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Cristiano Vogas, pela sua ajuda e material gentilmente concedidos.

Ao Sr. Marcelo Aronne, pela sua valiosa colaboração e generosidade, proporcionando o acesso e a coleta de dados do piano histórico *Érard* (século XIX).

Ao Sr. Aurelio Guzzoni, proprietário do piano *Érard*, por colocar à disposição este instrumento histórico para experimentação e gravação para fins de pesquisa.

À estimada amiga Profa. Isabel Maresca (*in memoriam*), professora de canto e pianista, pelas suas orientações, pelo material concedido, pelas proveitosas conversas e informações sobre a arte do canto lírico.

À querida amiga Profa. Dra. Maria José Jackson Costa, por sua disposição, preciosos conselhos e ensinamentos ao longo desta trajetória acadêmica.

Aos queridos amigos Andre Miguel, Renato Bedin (*in memoriam*), Elenir Zogbi, Jacqueline Ito, Jessica Prado, Carlos Eduardo Pian de Moura, Mirna Zavataro, Rodrigo Oliveira e Nilce Oliveira, por sua enorme ajuda, amizade e colaboração para a realização deste trabalho.

Às queridas Profa. Dra. Helena Elias, Profa. Ma. Lucia Couceiro (*in memoriam*) e ao maestro Miguel Campos Neto, pelas frutíferas conversas e trocas sobre análise e interpretação musical. À Profa. Dra. Adriana Azulay pelas suas apreciações, sugestões e pela tradução de um texto em alemão.

Aos professores, amigos e colegas da ECA da USP, em especial aos Prof. Dr. Eduardo Monteiro, Profa. Dra. Luciana Sayure, Prof. Dr. Mário Videira, Prof. Dr. Alberto Ikeda, Profa. Dra. Monica Lucas, Profa. Dra. Eliane Tokeshi, Prof. Dr. Marcos Lacerda e Profa. Dra. Teresa C. R. Silva. Ao parceiro de doutorado Prof. Dr. Guilherme Pozzi (pelas trocas e material concedido), ao Prof. Dr. Fernando Corvisier (USP Ribeirão Preto) e ao Prof. Dr. Mauricy Martin (UNICAMP).

A todos os professores de piano com quem tive o privilégio de conviver ao longo da vida pela sua grande contribuição ao meu crescimento profissional e pela sua amizade, em especial: à querida Profa. Amélia Dóris, minha primeira professora que tanto me incentivou nos estudos de piano e muito me inspirou a admirar a música de Chopin, os pianistas Arnaldo Cohen, Edna Golandsky, Edson Elias (*in memoriam*), Antônio Guedes Barbosa (*in memoriam*) e Daisy de Luca. À Carol Vaness, renomada soprano com quem tive a honra de trabalhar como pianista colaboradora em suas aulas de canto na Indiana University (EUA), pelos seus preciosos ensinamentos e amizade.

Ao estimado Dr. Edison Fujino e a toda a equipe da Dra. Amélia Matuoka. Ao Dr. Jou Jia e e sua equipe, em especial à Dra. Bruna Farina.

A todos os meus queridos familiares e amigos, especialmente os amigos do Crê e do NPI, pela amizade, pela generosidade, pelo apoio e pela cumplicidade, sobretudo nas horas mais difíceis.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa constitui-se de um estudo sistematizado com enfoque em aspectos interpretativos dos *24 Prelúdios Op. 28* de Chopin, uma das obras mais relevantes da literatura pianística. Trata-se de uma obra que representa um compêndio da linguagem expressiva e da técnica pianística do compositor que, em grande parte, orientou os fundamentos e princípios da técnica moderna do piano. Publicado em 1839, o ciclo *Op. 28* se constitui de 24 peças curtas, cada uma em uma tonalidade distinta, e sua organização é baseada no ciclo das quintas, percorrendo as 24 tonalidades. Estas miniaturas são contrastantes, alternando diferentes emoções, caracteres, tonalidades maiores e menores, texturas, andamentos, métrica, entre outros parâmetros. A criação dos *24 Prelúdios Op. 28* se deu na fase cronológica central da produção artística de Chopin. Com suas raízes no Cravo Bem-temperado de Bach, os *Prelúdios* rompem com as tradições herdadas pelo compositor e causam impacto em seus contemporâneos. Chopin trata esta forma musical como gênero independente, e não mais com função introdutória (como do século XV ao XVIII), exercendo mais tarde extraordinária influência sobre outros compositores, como Debussy, Rachmaninov e Scriabin, em seus respectivos *Prelúdios*. A declaração de Liszt revela a singularidade da obra:

Os *Prelúdios* de Chopin são composições de ordem inteiramente à parte: eles não são meramente, como o título poderia indicar, introduções a outros *morceaux* – eles são *Prelúdios* imbuídos de poesia [...] Admiráveis pela sua variedade, o trabalho e a maestria abundantes nesta obra só podem ser apreciados por meio de um exame escrupuloso; [...] [esta peça é] rica em liberdade de expressão típica das obras de um gênio. (LISZT, 1839, p. 163 apud EIGELDINGER, 1988, p. 177, tradução e grifos nossos).

Paralelamente, os *24 Prelúdios* são bastante apreciados por diversos intérpretes, fazendo-se presentes no repertório de muitos pianistas. O aclamado pianista Nikolai Lugansky também expõe sua visão sobre a relevância da obra ao referir-se a ela em sua entrevista para Fnac.com, na ocasião de sua gravação dos *Prelúdios*:

São poucas as composições escritas para piano com esta genialidade. É o sonho de um pianista. [...] Chopin é difícil — cada nota é muito preciosa — sobretudo no ciclo dos *Prelúdios*, obra que representa o que há de mais difícil na música de Chopin [...] O ciclo dos *Prelúdios* contém drama e desenvolvimentos, em que alguns *Prelúdios* apresentam enormes dificuldades técnicas. O ciclo como um todo é conectado, mas cada peça tem sua própria identidade, seu próprio caráter, oferecendo, ao mesmo tempo, grandes contrastes num curto espaço de tempo. (LUGANSKY, 2002, tradução nossa).

Ao decidir estudar essa importante obra ao piano, foram consultadas algumas edições e constatadas diversas diferenças de notações entre elas, como determinadas notas, indicações de dinâmica, pedal, entre outras. Além disso, ao fazer uma escuta um pouco mais minuciosa de algumas gravações dos *Prelúdios*, notou-se que havia diferentes concepções no que se refere ao andamento, à dinâmica, à pedalização, à agógica, à execução de ornamentos e ritmos entre os diferentes intérpretes. Tal fato nos causou curiosidade e nos motivou

a realizar esta pesquisa em forma de um estudo sistematizado para investigar mais a fundo esses determinados aspectos.

No campo dos estudos acadêmicos em performance musical, vários pesquisadores, como Rink, Eigeldinger, Samson, Schachter, Poli e Hood, por exemplo, têm se dedicado a realizar estudos sobre Chopin, sobretudo com interesse sobre as práticas interpretativas do compositor, bem como sobre a relação entre determinados aspectos de análise musical e performance, visando obter melhor compreensão de suas obras. Apesar de haver uma vasta bibliografia que contempla os *24 Prelúdios Op. 28*, há ainda pouco escrito sobre o processo de escolhas que ocorrem durante o aprendizado dessa obra.

Reforçando a importância de aliar a reflexão à prática, o presente trabalho estuda o processo de construção da interpretação do ciclo, ilustrando o percurso pelo qual passam aqueles que se dispõem a estudar e a executar os *Prelúdios*. Além disso, o trabalho é também uma autorreflexão desta pesquisadora sobre o seu processo de aprendizado e de construção interpretativa da obra, baseada não apenas no conhecimento prévio e nas referências sobre ela, mas, sobretudo, na investigação aprofundada de fontes primárias, materiais e instrumento histórico, no caso, um piano *Érard* do século XIX. Todos estes aspectos somados proporcionaram o embasamento necessário para fundamentar a interpretação, as conclusões e as asserções sobre a performance da obra. Deste modo, a pesquisa apresenta reflexões que ampliam o conhecimento sobre o *Op. 28* e, conseqüentemente, proporcionam a construção de uma interpretação mais criteriosa dele.

Os principais referenciais teóricos que subsidiam esta pesquisa foram os escritos de Rink (2006; 2005; 1997; 2001), Eigeldinger (1988; 1991; 2001; 2000; 2006), Samson (1988; 1998; 2004), Walker (1973), Mikuli (1943) e Poli (2010) no que se refere ao estilo e à linguagem de Chopin; de Banowetz (1992), Hinson (1992), Rosenblum (1991; 1993; 1996) Vogas (2014), Rowland (1993) e Marmontel (1885) no que diz respeito à pedalização; de Celletti (1987), Garcia (1840; 1847), Gosset (1989) e Lamperti e Griffith (1890) no que concerne ao *bel canto*; de Kresky (1994) em relação à análise musical, entre outros.

Vale ressaltar também os sites Online Chopin Variorum Edition (OCVE – c2003-2015), Chopin's First Editions Online (CFEO – 2007) e The Fryderik Chopin Institute (c2003-2013) para a consulta de diversas fontes primárias. Dirigidos por Rink, os sites OCVE e CFEO são importantes catálogos virtuais que abrigam todos os exemplares impressos completos das primeiras edições da obra de Chopin, além de vários manuscritos autógrafos, cópias manuscritas, *sketches*, exemplares anotados de alunos, permitindo assim o acesso online a essas fontes primárias.

Foi feito um estudo crítico de diferentes edições e gravações¹ dos *Prelúdios*, além de análises musicais² e estudo deles ao piano. Ressalta-se que é de suma importância e valor a esta pesquisa a consulta realizada a manuscritos autógrafos, a primeiras edições existentes dos *Prelúdios* e a outras obras de Chopin. Por meio das análises das fontes primárias, é possível detectar e compreender determinadas intenções originais do compositor, que, muitas vezes, foram modificadas e ignoradas em edições posteriores (como pedalização, grafia de acentos e ornamentos, entre outros). É possível ainda cons-

1 Dentre as gravações do *Op. 28* completo, foram selecionadas 37 para este trabalho. Todas as gravações e as edições estão descritas no início do capítulo 2.

2 Salienta-se que o objetivo deste trabalho não é realizar a análise musical de cada *Prelúdio*, mas sim usá-la como ferramenta para fazer determinadas escolhas interpretativas.

tatar que há diferenças de notação mesmo entre as fontes primárias. Foram utilizados o *fac-símile* do manuscrito autógrafo principal (*stichvorlage*) dos *24 Prelúdios Op. 28*, a cópia manuscrita do *Op. 28* realizada por Julian Fontana (principal copista e amigo de Chopin), as três primeiras edições dos *Prelúdios* (francesa, inglesa e alemã), a cópia manuscrita de George Sand para alguns *Prelúdios* (*n.ºs 4, 6 e 20*), *sketches* autógrafos dos *Prelúdios n.ºs 2 e 4*, dois diferentes manuscritos autógrafos do *n.º 20*, e ainda, os exemplares do *Op. 28* de alunos de Chopin (sobretudo Dubois, Stirling e Jedrzejewicz) contendo anotações a lápis do compositor. Além dessas fontes primárias, também foram consultadas dez outras edições do *Op. 28*, sendo elas as revisadas por Cortot, Mikuli, Paderewski, Ganz e Higgins, e as edições *Urtext* dos *Prelúdios*: Henle (Zimmermann e Mullemann), Wiener, Peters e Nacional Polonesa.

Recorreu-se às gravações de aclamados intérpretes que registraram o ciclo *Op. 28* completo, procurando abranger pianistas de diferentes nacionalidades, gerações, faixas etárias e gêneros.³ Por meio da análise comparativa das gravações, observa-se, por exemplo, diferentes concepções de tempo de execução para determinados andamentos, (como *Agitato*, *Vivace*, *Lento e Andantino*), bem como para a realização de ornamentos. Também se notam diferentes interpretações para o ritmo pontuado do *Prelúdio n.º 9*, para determinadas pedalizações, dinâmicas, entre outros. Inclusive, é possível constatar diferentes escolhas de tempo de execução, de pedal e de notas entre gravações distintas de um mesmo pianista, como é o caso de Cortot.⁴

Salientamos que outro aspecto relevante a este trabalho foi a consulta de gravações de obras de Chopin (*24 Prelúdios*, *Noturnos*, *Berceuse*, entre outras) realizadas em pianos *Pleyel* de 1848 e 1860, assim como a experiência desta pesquisadora com um piano *Érard* de 1880,⁵ de cauda, cordas paralelas.⁶ O contato com esses instrumentos de época, cujas características sonoras e mecânicas são distintas dos pianos atuais, torna-se essencial para compreender melhor os aspectos de sonoridade almejados por Chopin, sobretudo no que se refere a timbres, pedalização e dinâmica. Assim, foram realizadas gravações pela autora do trabalho, que se encontram presentes no capítulo 2, interpretando trechos de alguns *Prelúdios* neste piano *Érard* a fim de ilustrar os efeitos de pedal (colorido) e dinâmica.

Isto posto, apresentamos o roteiro deste trabalho, que se divide em 2 capítulos. No primeiro capítulo, “Linguagem e estilo musical de Chopin”, é feita uma exposição das principais características do estilo do compositor, abordando primeiramente os aspectos de articulação e toque, como *legato*, *cantabile*, *staccato e portato*. A seguir, falamos do piano *Pleyel* e de suas principais características sonoras e mecânicas. O terceiro item discursa sobre a flexibilidade de tempo, apresentando os três tipos de *rubato* na música de Chopin e algumas expressões agógicas. O item seguinte desenvolve as questões de dinâmica, comentando sobre os diferentes tipos de acentos e expressões, como *mezza voce* e *sotto voce*. Discursa também sobre a acepção agógica das chaves e dos acentos longos (característicos de Cho-

3 Todavia, esclarecemos que não é nosso objetivo compreender a totalidade de gravações disponíveis da obra por especialistas em Chopin. Assim, selecionamos aquelas que consideramos mais relevantes para ilustrar as diversas questões interpretativas presentes no ciclo *Op. 28*.

4 Especialmente entre a de 1926 e a de 1957. Essa questão é comentada ao longo do capítulo 2.

5 Pertencente à coleção particular do Sr. Guzzoni. Ver mais informações sobre esse piano na introdução do capítulo 2.

6 Os pianos de Chopin, bem como este piano *Érard* que utilizamos, apresentam um encordoamento paralelo e, conseqüentemente, possuem maior transparência sonora. Diferem, portanto, dos pianos modernos, cujas cordas são cruzadas e, por isso, são dotados de maior reverberação. No item 1.2 “Piano *Pleyel*” do capítulo 1, essas características são comentadas e detalhadas. Ver também item 1.7 “Pedal” (capítulo 1).

pin, cuja grafia e significados são distintos dos acentos curtos e das chaves de dinâmica). O quinto item dedica-se aos ornamentos, especialmente à execução de *trilos*, apojaturas longas (típicas de Chopin) e apojaturas curtas, enquanto o sexto trata do dedilhado. Finalmente, o último item deste capítulo disserta sobre o pedal, apontando os diferentes tipos e funções de pedalização, como o pedal aberto (*open pedal*), pedal longo e o *una corda*.

O capítulo 2, “Aspectos técnico-interpretativos dos 24 *Prelúdios Op. 28*”,⁷ é dedicado a apresentar reflexões sobre os parâmetros da escrita e da linguagem do compositor, abordando aspectos essenciais à performance. Cada item desse capítulo contempla um *Prelúdio* individualmente, dissertando sobre andamento, caráter, estilo, textura, agógica, dinâmica, pedal e articulação em cada um deles. Ocasionalmente, são tratados os aspectos técnicos envolvidos na abordagem do instrumento. É discutida a questão da escolha do tempo de execução para determinados andamentos, como para *Agitato*, *Lento*, *Largo*, *Vivace*, *Andantino* e *Allegretto*, *Sostenuto*, entre outros. Além disso, falamos sobre a realização de ornamentos, como trinados, *grupetti*, apojaturas curtas e apojaturas longas em determinados *Prelúdios* sobretudo nos *n.ºs 2, 4, 6, 9, 10, 13, 15, 18, 21, 23 e 24*; sobre o ritmo sincopado e polirritmia nos *n.ºs 1, 8 e 22*; sobre a ambiguidade métrica e harmônica presente nos *n.ºs 2, 5, 11 e 22*; sobre a questão do ritmo pontuado no *n.º 9*; sobre a curiosa fórmula de compasso 3/2 originalmente concebida ao *n.º 13* (modificada para 6/4); sobre a concepção de *stretto*, que nem sempre significa acelerando na música de Chopin, nos *n.ºs 1, 4, 8, 16 e 24*; sobre a acepção agógica das chaves de dinâmica e dos acentos longos nos *n.ºs 2, 3, 4, 7, 8, 10, 12, 15, 16, 18, 20, 21, 22 e 24*; sobre as 11 “badaladas” (notas repetidas do baixo com *fz*) no *n.º 17*; e sobre os diferentes tipos de pedal, como o pedal longo e o pedal aberto, cuja a função é colorística, nos *n.ºs 2, 5, 6, 7, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23 e 24*.

⁷ Todavia, esclarecemos que nosso objetivo não é esgotar todas as possibilidades de tratar a técnica pianística nos *Prelúdios*, tendo em vista que ela foi examinada ao se contextualizar os objetivos interpretativos e questões estilísticas pertinentes à temática do trabalho.

CAPÍTULO 1:

LINGUAGEM E ESTILO MUSICAL DE CHOPIN

De acordo com a literatura sobre Chopin, sabe-se que ele realizou poucos concertos públicos.⁸ Seu sustento principal não vinha da carreira de pianista de grandes salas de concerto, mas sim de sua atuação pedagógica. Chopin tinha notável reputação em tal ofício. Muito requisitado, era um professor dedicado, exigente e muito detalhista. Seus discípulos eram, na sua maioria, da aristocracia, e não aspirantes à carreira profissional.⁹ Apesar de não serem exímios pianistas, seus alunos deixaram uma enorme contribuição para futuras gerações sobre vários aspectos da música de Chopin. Seus relatos e os depoimentos de contemporâneos do compositor descrevem aspectos detalhados quanto à performance de Chopin e sua metodologia pedagógica. Além disso, suas respectivas partituras utilizadas em aula contêm anotações do próprio compositor.

Sendo assim, tais depoimentos e exemplares anotados são uma das maiores fontes de informação sobre o estilo, a linguagem, a técnica e a execução de Chopin, aspectos que são abordados neste capítulo. Veremos que tópicos como fraseado, *cantabile*, cultivo do *legato*, *rubato*, ornamentos, entre outros, geralmente associam Chopin ao *bel canto* e à estética barroca e clássica. Todos esses conhecimentos são de extrema importância para o intérprete das obras de Chopin, e são tópicos aqui tratados que estão diretamente relacionados à construção da performance do *Op. 28*. Sua execução é comentada nos aspectos interpretativos dos *Prelúdios* desenvolvidos no capítulo 2.

1.1 ARTICULAÇÃO E TOQUE

1.1.1 Fraseado

No que concerne ao fraseado em Chopin, os especialistas são unânimes em considerar importante o fato de que o pensamento estético do compositor reflete sua herança barroca na medida em que sempre associa música com oratória. Desse modo, para ele a música também tem o objetivo de convencer o ouvinte, de causar nele um efeito. Em seus ensinamentos, o compositor deixa bem claro que há uma forte relação entre o discurso musical e a declamação (falada). O testemunho de Mikuli¹⁰ revela o quanto a concepção do fraseado de Chopin está ligada à declamação:

8 Chopin executou apenas cerca de 30 apresentações ao longo de toda sua vida (HEDLEY, 1973, p. 14). Desde sua chegada a Paris até sua morte (dos 21 aos 39 anos de idade), realizou não mais que sete concertos públicos e alguns concertos beneficentes (HUTCHINGS, 1973, p. 33).

9 Eigeldinger (1991, p. 135) e Hitchings (1966, p. 39) mencionam que o nível geral de execução dos alunos de Chopin não era alto, baseando-se no fato de que não eram pianistas profissionais e na dificuldade do repertório que abordavam. Mesmo assim, confirmam que os alunos deixaram importantes informações quanto à linguagem de Chopin. Não obstante, há quem critique e questione a autoridade desses alunos pelo fato de não serem ilustres pianistas, como o faz Hedley (1973, p. 15).

10 Pianista, pedagogo e compositor, Karol Mikuli foi um dos mais dedicados alunos de Chopin. Editou várias de suas obras, entre elas o *Op. 28*. Foi professor de Raoul Koczalski, Mauricy Rosental, entre outros (EIGELDINGER, 1991, p. 172-174).

Chopin insistia sobretudo na importância do fraseado correto. Para ele o fraseado incorreto era análogo a uma pessoa recitando uma fala memorizada em uma língua estrangeira desconhecida, [...] fazendo pausas [inapropriadas] no meio das palavras. Similarmente, dizia que o “pseudo-músico”, por meio de um fraseado iletrado, revelava que a música não era sua primeira língua e sim algo estrangeiro e ininteligível a ele; deste modo, deveria, como o orador supracitado, perder as esperanças em causar algum efeito no ouvinte por meio de seu discurso. (MIKULI, 1943, p. ii, tradução nossa).

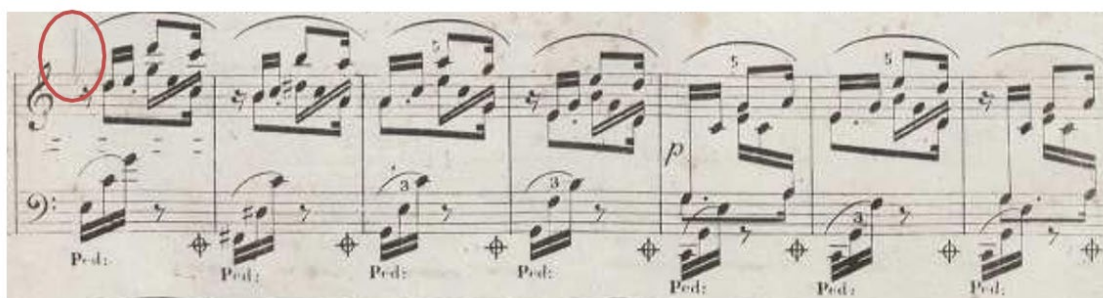
Pode-se notar que Chopin atribui grande importância à pontuação na frase musical. Assim como frases e parágrafos produzem, no verso ou na prosa, respirações maiores e menores que imprimem um certo ritmo ao discurso, respirações análogas devem pontuar o texto musical. Como regras de pontuação musical, indicava fazer pequenas pausas ao final de uma frase de oito compassos, as quais seriam equivalentes ao ponto na escrita, bem como realizar pausas ainda menores nas subdivisões de dois ou quatro compassos, equiparando-as com vírgulas. Kleczyński¹¹ relata as seguintes regras práticas de fraseado que Chopin sugeria a seus alunos:

As notas longas são mais fortes, assim como as notas mais agudas. As notas dissonantes também são mais intensas, bem como as notas sincopadas. O final de uma frase, antes de uma vírgula ou um ponto, é sempre *fraco*. Se uma melodia é ascendente, deve-se tocar *crescendo*, se é descendente, *decrescendo*. Ademais, deve-se notar os acentos *naturais*. Por exemplo, em um compasso de dois tempos, a primeira nota é mais sonora, a segunda é fraca, em um compasso de três, a primeira nota é sonora e as duas demais são fracas. O mesmo se aplica às partes menores de um compasso. Estas são as regras, as exceções são sempre indicadas pelo compositor. (KLECZYNSKI, 188-, p. 41-42 apud EIGELDINGER, 1991, p. 42, grifos do autor, tradução nossa).

Ademais, o compositor requeria sempre o senso de direção no fraseado, cuja concepção típica em Chopin é o de frases longas e contínuas (aspectos que denotam também a influência do *bel canto*, discutido em mais detalhes no próximo subitem). Aconselhava a não fragmentar as ideias musicais, mas conduzir a frase em uma única e longa respiração. Em relação aos pontos de respiração ao longo da frase, Chopin costumava sempre dizer que o punho do pianista é como a respiração na voz. Tinha por hábito anotar este tipo de respiração, na qual o punho se movimentava para cima, com uma linha vertical no texto musical (EIGELDINGER, 1991, p. 43-45). A partitura de Mme Dubois¹² do *Prelúdio Op. 28 n.º 1* ilustra o caso. No c. 21 do exemplo abaixo, há um traço vertical registrado sobre a pausa de semicolcheia da mão direita para indicar esta interrupção na frase.

11 Jan Kleczyński (1837-1895) foi pianista, compositor, autor e professor polonês considerado referência para o estilo Chopiniano. Estudou com Marcelina Czartoryska, Mme Dubois (Camille O’Meara) e Georges Mathias, alunos de Chopin (EIGELDINGER, 1991, p. 102).

12 Camille (O’Meara) Dubois e Jane Stirling são as alunas (e assistentes) de Chopin que deixam o maior número de partituras anotadas pelo compositor. Talentosa como pianista, Mme Dubois foi uma das alunas favoritas de Chopin. Dedicou-se a perpetuar a tradição de seu mestre (EIGELDINGER, 1991, p. 164).



Ex. 1. CHOPIN, F.¹³ *Prelúdio Op. 28 n.º 1*, exemplar de Dubois (primeira ed. francesa, Catelin), c. 21-27. Traço a lápis indicando uma respiração através do punho

1.1.2 *Legato e Cantabile*

Chopin desenvolve um estilo pianístico idiossincrático que se fundamenta na beleza do som, na sutileza das gradações sonoras, no *legato cantabile*, na flexibilidade, na simplicidade e na variedade de cores para os sons (RINK, 1997). Depositava tanta importância à sonoridade, que sua concepção de técnica era baseada, primeiramente, no aspecto sonoro. Já podemos notar isso por sua definição de técnica pianística em seu *Projet de Méthode*,¹⁴ quando, ao relatar os objetivos a serem alcançados, o item “beleza sonora” antecede o item “destreza” (CHOPIN, [s.d.] apud EIGELDINGER, 1991). Desse modo, preocupava-se, primordialmente, pelo cultivo do toque — cuja predominância é do *legato* —, pelo controle da escuta e pela variedade de ataque. Chopin ([s.d., n.p.] apud EIGELDINGER, 1991, p. 31, tradução nossa) revela ainda que “o objetivo não é aprender a tocar tudo com som uniforme, mas [ao contrário] adquirir uma técnica capaz de controlar e variar [fazer nuances] com beleza e qualidade sonora”. Por possuir esta concepção artística sobre técnica pianística, Chopin não era favorável a exercícios puramente mecânicos. Ao contrário, incentivava uma concentração auditiva intensa no ato da execução e do estudo para o refinamento da escuta. Chopin recomendava inclusive praticar as peças já memorizadas à noite e no escuro, esclarecendo que “quando os olhos não são capazes de ver as teclas, quando tudo desaparece, somente então é possível obter a função auditiva com toda sua capacidade sensitiva; assim pode-se ouvir a si mesmo, notando cada erro” (CZARTKOWSKI; JEZEWSKA, 1970, p. 376 apud EIGELDINGER, 1991, p. 28, tradução nossa). Ilustrando também a importância do controle sonoro, seu aluno Franchomme¹⁵ (CONSEILS, 1904, p. 40 apud EIGELDINGER, 1991, p. 102, tradução nossa) declara que “um terceiro tempo com acentuação inadequada, [e] uma nota retirada de maneira muito precipitada são suficientes para distorcer a poesia na obra do compositor.”

13 Todos os exemplos musicais utilizados nesta tese são de autoria de F. Chopin. Por isso, o nome é omitido nos próximos exemplos, salvo quando o exemplo for de um compositor diferente, caso em que nome é citado.

14 *Projet de Méthode* (Sketch for a Method) escrito por Chopin trata de questões técnicas e sonoras (EIGELDINGER, 1991, p. 190-197).

15 Auguste Franchomme, violoncelista francês e professor no Conservatório de Paris, foi aluno e um dos amigos mais próximos de Chopin. Dedicou-se a preservar a memória do compositor, guardando cartas, manuscritos autógrafos, entre outros elementos (EIGELDINGER, 1991, p. 102).

A descrição da sonoridade para o *cantabile* recomendada por Chopin, que seria o mais adequado para a execução de sua obra, está presente na declaração de Czartoryska,¹⁶ mais uma de suas alunas:

Os dedos devem afundar, mergulhar até o fundo do teclado — tanto na dinâmica *piano* quanto na *forte* — extraíndo daí um som sustentado e melancólico, o qual é capaz — com os dedos relutantes em sair das teclas — de produzir, mesmo em um instrumento não melódico por natureza, uma qualidade cantante similar à dos cantores italianos que Chopin recomendava como modelos. (CZARTKOWSKI; JEZEWSKA, 1970, p. 374 apud EIGELDINGER, 1991, p. 31, itálico do autor, tradução nossa).

Além da necessidade de estar no fundo do teclado, a velocidade do ataque também é relevante na fabricação do *cantabile*. Conforme complementa Mathias¹⁷ (PIRON, 1949, p. 115 apud EIGELDINGER, 1991, p. 31, tradução nossa), outro aluno, seu mestre aconselhava “acariciar a tecla, nunca a percutir com força, [...] percorrendo o teclado com mãos de veludo e sentindo as teclas em vez de golpeá-las”. Ademais, para as passagens *cantabile*, Chopin indicava deixar os dedos em uma posição alongada, enquanto para os trechos mais fluentes de caráter melancólico, como os com ornamentos, aconselhava uma posição em que os dedos ficassem mais próximos uns dos outros e também mais curvados (PIRON, 1949 apud EIGELDINGER, 1991). Outro aspecto ainda é que, para se obter o efeito de continuidade e fluidez no *cantabile*, a linha melódica não deveria ser quebrada por acentuações (EIGELDINGER, 1991, p. 109).

Chopin fazia seus alunos praticarem vários tipos de ataque para obter sonoridades distintas, abaixando uma única tecla de diversas maneiras. Quanto ao *legato*, nota-se que além de detalhar os meios físicos pelos quais se pode realizá-lo, o compositor tinha sempre em mente o resultado sonoro, visto que, executado em um instrumento percussivo tal como o piano, o toque *legato* precisa ter seu efeito criado por meio de ilusão auditiva. A explicação de Czartoryska confirma o supracitado:

Na execução do *legato*, não basta simplesmente juntar as notas, deve-se uni-las de maneira a grudar intensamente umas às outras, agarrando-se às teclas, praticando obter todas as possibilidades de cores sonoras por meio da mudança de peso com que os dedos caem sobre as teclas. (CZARTKOWSKI; JEZEWSKA, 1970, p. 374 apud EIGELDINGER, 1991, p. 32, tradução nossa).

Sendo assim, o *legato* de Chopin não era obtido pela simples união de notas sucessivas. O controle sonoro e o controle muscular envolvendo a flexibilidade no ataque e no gestual eram elementos que considerava indispensáveis. Além disso, conforme aponta Eigeldinger (1991, p. 112), seu perfeito *legato cantabile* era sobretudo produzido pela combinação dos seguintes elementos: utilização de um dedilhado particular, refinamento de toque e pedalização sutil.¹⁸

16 Descendente de família polonesa, a Princesa Marcelina Czartoryska também se destacou como aluna de Chopin (EIGELDINGER, 1991, p. 162).

17 Pianista, compositor e professor, Georges Mathias foi um dos alunos de Chopin que estudou mais tempo com ele. Lecionou piano por mais de 30 anos no Conservatório de Paris transmitindo a tradição Chopiniana, foi professor de Raoul Pugno e Isidore Philipp (EIGELDINGER, 1991, p. 170).

18 Os aspectos de dedilhado e pedalização são discutidos em itens separados mais adiante.

Na escrita de Chopin as ligaduras geralmente indicam articulação *legato*. Típicas de seu *cantabile*, as ligaduras longas definem frases e períodos contínuos no estilo *bel canto*. Uma peculiaridade em relação à sua execução era que, ao final dessas ligaduras longas, Chopin diminuía o som e levantava as mãos (EIGELDINGER, 1991, p. 45). Há ainda outro aspecto particular e muito interessante em relação a essas ligaduras: de acordo com Viardot¹⁹ (QUELQUES MOTS, 1910 apud EIGELDINGER, 1991), nas obras de Chopin, as ligaduras muito longas que ocorrem ao longo de períodos musicais inteiros indicam uma execução em *estilo spianato*,²⁰ ou seja, de maneira simples, sem grandes nuances ou descontinuidades rítmicas.

Chopin recomendava praticar escalas o mais *legato* possível, com sonoridade cheia [*full tone*], primeiramente em andamento bem lento e progressivamente mais rápido, mantendo a regularidade rítmica (MIKULI, 1943, p. i). Em sua execução de escalas em *legato* (assim como de arpejos), Chopin inclinava levemente a mão na direção do 5º dedo quando em movimento ascendente, e na direção do polegar em movimento descendente. Seus contemporâneos consideravam esse movimento lateral quase imperceptível, um dos responsáveis pela regularidade sonora e fluidez em suas escalas (EIGELDINGER, 1991, p. 106). Chopin adiciona ainda que, para adquirir esta regularidade nas escalas (e arpejos), era extremamente importante manter o gesto lateral fluindo de maneira contínua, com regularidade, e não por blocos ou etapas. Ilustrava este gesto aos seus alunos por meio de um *glissando* ao teclado (MIKULI, 1943, p. i).²¹ Por fim, em seu *Projet de Méthode*, Chopin ressalta a importância do ritmo, declarando que “não é possível perceber irregularidade sonora em uma passagem rápida desde que as notas sejam tocadas com uniformidade rítmica” (CHOPIN, [s.d., n.p.] apud EIGELDINGER, 1991, p. 195, tradução nossa).

A predominância do *legato* e do *cantabile* na música de Chopin tem certamente suas raízes na admiração que o compositor depositava na arte do *bel canto*. A literatura sobre Chopin aponta que, diferentemente de seus compositores contemporâneos (como Liszt e Schumann), que buscavam um caráter sinfônico para algumas de suas obras, Chopin tem sua estética baseada na voz, especialmente no *bel canto*. Esse se torna então o modelo ideal de interpretação para o compositor, especialmente para o *legato*. Seu estilo de declamação pianística se fundamenta, portanto, na arte dos melhores cantores líricos de sua época. Assim, Chopin integra, à sua execução ao piano, componentes característicos desses cantores que tanto apreciava, tais como o *legato*, *cantabile*, ornamentos e refinamentos quanto à dinâmica. Dessa forma, o *bel canto* torna-se elemento essencial à sua performance e aos seus ensinamentos. Pode-se notar a influência desta estética relativa à performance Chopiniana na descrição de Lenz²² para o *Concerto Op. 11*, na ocasião do primeiro ensaio geral (do primeiro movimento), no qual Chopin executou o acompanhamento orquestral e Filtsch,²³ seu aluno, a parte solo:

Nesta peça o pianista deve ser o primeiro tenor, ou a primeira soprano — sempre

19 Pauline Viardot (Garcia) foi aluna e assistente de Chopin. Também era exímia cantora (EIGELDINGER, 1991, p. 186). Ver mais detalhes no item referente ao *Prelúdio n.º 15*.

20 Termo derivado do *bel canto*, utilizado sobretudo em peças no estilo de cantilenas, que significa regular, igual, simples. Chopin utiliza o termo na obra *Andante Spianato Op. 22*, cuja melodia possui o caráter puramente vocal, tal como uma ária de Bellini (EIGELDINGER, 2000, p. 67). Ver *Prelúdio n.º 15*.

21 Ver *Prelúdio n.º 24*.

22 Aluno de Chopin, Wilhelm Lenz deixa muitas informações detalhadas sobre como Chopin desejava que sua obra fosse interpretada (EIGELDINGER, 1991, p. 168-169).

23 Aluno mais talentoso e virtuoso que Chopin teve, porém faleceu muito cedo, aos 15 anos.

um cantor — e cantor de bravura nas passagens rápidas (*runs*), para as quais Chopin pedia para que o pianista se esforçasse ao máximo para executá-las em estilo *cantabile*. (LENZ, 1872 apud RINK, 1997, p. 24, tradução nossa).

Sua concepção particular de *rubato*²⁴ também é vocal na sua essência, uma vez que Chopin concebe suas melodias com a mesma liberdade de inflexão do canto. Outro aspecto importante é que Chopin insistia em naturalidade e simplicidade. Não era de sua natureza a execução com afetações e sentimentalismos exacerbados, tampouco uma performance inexpressiva.

Autores especialistas são unânimes em relação ao gênero noturno representar o exemplo mais aperfeiçoado do *bel canto* pianisticamente estilizado em Chopin. Utilizava seus Noturnos, por meio de explicações e demonstrações ao piano, como ferramenta de estudo para que seus alunos aprendessem a identificar e a reproduzir o *legato* e o *cantabile* (MIKULI, 1943, p. ii). Kleczyński (188-, p. 25-26 apud EIGELDINGER, 1991, p. 150, tradução nossa) revela que “a maneira como Chopin conduzia cantilenas, com tanta delicadeza na percepção dos efeitos do instrumento, era sua característica peculiar”. Hutchings (1973) acrescenta ainda que o *cantabile* de Chopin era uma experiência única, seu aspecto mais comentado pelos ouvintes.

Em seu relato, Lenz descreve ainda o quão exigente o compositor era nas aulas em relação aos detalhes sonoros para o *legato* e *cantabile* dos primeiros compassos do *Noturno Op. 48 n.º 1*:

Ele não era fácil de satisfazer em relação ao primeiro compasso do Noturno: as semínimas Sol, Láb, devem emergir como elementos temáticos, porém estavam sempre ora muito sonoras ora muito suaves para seu gosto [...] No segundo compasso, a última semicolcheia Sol deve deslizar suavemente ao Dó seguinte, e Chopin nunca estava satisfeito. [...] ora o Sol ficava muito curto e o Dó chegava muito cedo, ora o inverso. O mesmo acontecia com o Dó que precede a pausa de semínima (quarto compasso, terceiro tempo); ora estava muito curto ora muito longo. [...] Ele queria uma *pergunta* no Sol-Dó [c. 2-3] e uma *resposta* no Dó [c. 4]. (LENZ, 1872, p. 61-62 apud EIGELDINGER, 1991, p. 81, tradução nossa).

13.

F. CHOPIN, Op. 48, Nº 1.

Ex. 2. *Noturno Op. 48 n.º 1*, ed. Schirmer (Mikuli), c.1-4.

Chopin insistia na repetição de uma passagem até que ela fosse bem compreendida. Lenz (1872 apud EIGELDINGER, 1991) complementa que, mesmo quando tocava de maneira a satisfazer seu mestre, não era nem próximo da maneira como Chopin executava essa pas-

24 O *rubato* de Chopin é tratado separadamente mais adiante.



sagem. Eigeldinger (1991, p. 155) aponta o relato de Lenz como de valor excepcional por ser o texto mais rico de detalhes em relação às exigências de Chopin quanto à performance. Por meio desse material, pode-se notar a importância que o compositor atribuía ao estudo de seus Noturnos como uma ferramenta para aprender a declamação pianística, tal como comentada no subitem anterior, que era a base de seus ensinamentos.

Nos *Prelúdios Op. 28*, Chopin usa o termo *legato* anotado explicitamente nos *Prelúdios n.º 11, Vivace* (c. 1), no *n.º 13, Lento* (c. 1) e no *n.º 19, Vivace* (c. 1), cujos estilo, caráter, escrita e andamento são totalmente distintos. O significado e a utilização dessa indicação são discutidos no capítulo 2, nos aspectos interpretativos dos respectivos *Prelúdios*.

1.1.3 *Staccato*

Nas composições de Chopin, a indicação *staccato* (ponto) aparece raramente em seu estado puro. Sendo *legato* o tipo de articulação predominante em sua música, o *staccato* acaba funcionando mais como elemento de contraste. Quanto à sonoridade, Chopin dizia que o *staccato* deveria soar como a vibração da corda de um violão ou de uma harpa, ou ainda como o *pizzicato* de um violino (EIGELDINGER, 1991). Em relação à sua produção, recomendava “beliscar a tecla como se fosse uma mosca esfregando suas asas sobre a mesma”. Isso nos revela que sua concepção sonora para esta articulação não era de um som demasiadamente seco. Ademais, faz-nos refletir sobre o gesto utilizado para sua produção, envolvendo delicadeza e uma velocidade de ataque não muito grande. No *Op. 28*, a indicação *staccato* é bem pouco utilizada. Encontra-se no *Prelúdio n.º 18*, sobretudo no c. 18; aliás, esta é a única passagem no *Op. 28* que contém *staccato* anotado nas duas mãos e sem indicação de pedal. Também há *staccati* no *Prelúdio n.º 12*, nas oitavas e nos acordes da mão esquerda, com pedal (nos c. 1 ao 12, por exemplo), assim como em algumas poucas notas dispersas (acordes ou notas do baixo) dos *Prelúdios n.º 16, n.º 17, n.º 21, n.º 22, n.º 23, n.º 24*. As indicações de *staccato* com pedal são comuns na obra de Chopin, denotando forma de ataque para obter um efeito sonoro específico. A título de ilustração, pode-se citar o *Noturno Op.55 n.º 1*, cuja mão esquerda é toda em semínimas, com *staccato* e pedal.

Vale notar que Chopin faz distinção entre os diferentes sinais de *staccato*. Os sinais

de “gota”  ou “traço” são mais secos que o ponto “*détaché*”  (EIGELDINGER, 1991, p. 148). No *Op. 28*, o sinal de “gota” é encontrado somente no *n.º 18* e no *n.º 24* (c. 59) (dentro da dinâmica *f*), sendo que, no *n.º 18*, utiliza a “gota” nos acordes dos c. 9, 10, 11 e 12 simultaneamente com reforço sonoro *fz*.²⁶

O significado desses sinais para Chopin parece estar em harmonia com a definição de Clementi (1974 [1801] apud ROSENBLUM, 1991): os sinais de “gota” e “traço” são os *staccati* mais curtos e, para sua execução, deve-se retirar o dedo logo após tocar a tecla; o “ponto” (*staccato*) é menos curto que os sinais supracitados e, dessa forma, o dedo fica um pouco

²⁵ Termo pelo qual Eigeldinger se refere ao *staccato*.


²⁶ Chopin também utiliza o sinal de gota dentro da dinâmica *piano*, como no *Estudo Op. 25 n.º 4* (ver subitem 1.7.1.10 do item “Pedal”). Isso só reforça que o significado desse sinal está diretamente relacionado ao toque seco (e não propriamente à dinâmica *forte*).

mais de tempo na tecla, enquanto o “*portato*” (pontos sob a ligadura) é, conforme veremos em seguida, ainda menos curto.²⁷

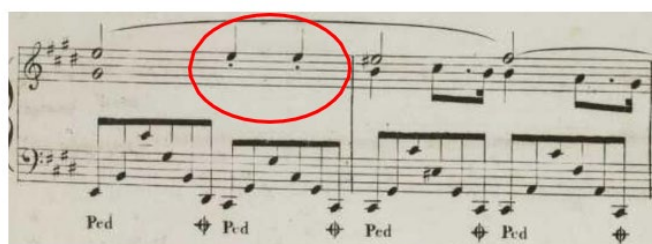
1.1.4 *Portato* (ou *portando*, *portamento*), *parlando* e *portamento di voce*

Conforme já mencionado, o *portato* é uma articulação menos curta que o *staccato*.²⁸ Sua notação típica consiste em pontos sob ligadura. Além disso, também se caracteriza por um toque suave, *non legato*, no qual as notas perdem, aproximadamente, um quarto de seu valor. Alguns autores ainda indicam que estas notas podem receber um pouco de ênfase sonora (ROSENBLUM, 1991, p. 185).

Vale esclarecer que, no século XIX, essa definição de *portato* (notas dotadas de pontos sob ligadura) também era chamada de *portamento*. Originalmente, *portamento di voce* (*portar la voce*, ou, literalmente, carregar a voz) significa preencher um intervalo ascendente com um *glissando* cromático, sendo um ornamento improvisado típico da tradição do *bel canto* (ver mais adiante). No entanto, no século XIX, o termo *portamento* passa a ser utilizado com frequência para indicar também a articulação de notas repetidas em um tempo lento ou moderado, ou seja, *portato* ou *portando* (EIGELDINGER, 1991, p. 113). A exemplo, a definição de Thalberg para *portamento* traz esse significado típico da música instrumental:

As notas contendo a indicação [...]  não devem ser nem ligadas nem separadas, devem ser “conduzidas” como pela voz humana, sendo que as primeiras notas devem ser mais pesadas que as seguintes. (THALBERG, [s.d.], p. 3 apud EIGELDINGER, 1991, p. 114, tradução nossa).²⁹

Como é possível perceber, esta é a mesma definição de *portato* ou *portando* na música instrumental (que, no *bel canto*, costuma ser denominada *parlando*). Chopin utiliza esta notação característica do *portato* no *Concerto Op. 21* (c. 36 e 66 do 1º mov e c. 32 do 2º mov), no *Noturno Op. 27 n.º 1* (c. 19 e 23), entre outras obras. Abaixo o exemplo do *Noturno Op. 27 n.º 1* com *portato* (notas iguais com *staccato* sob a ligadura) no c. 23:



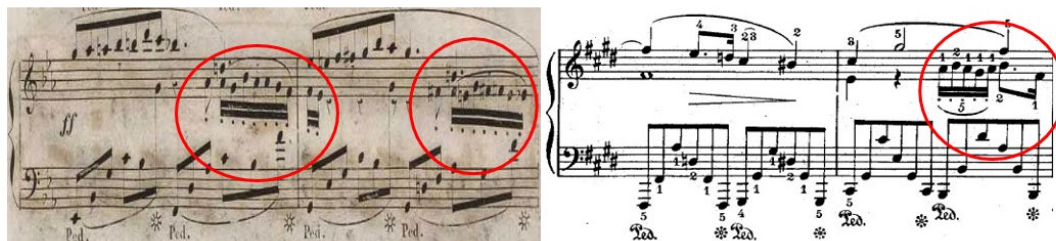
Ex. 3. *Noturno Op. 27 n.º 1*, primeira ed. francesa (Schlesinger), c. 23-24. *Portato* (notas iguais) no c. 23.

27 Louis Adam (1804, [n.p.] apud ROSENBLUM, 1991, p. 184) define ainda: as notas contendo sinal de gota perdem $\frac{3}{4}$ de seu valor, aquelas com o ponto perdem $\frac{1}{2}$, enquanto as notas com *portato* perdem somente $\frac{1}{4}$ de seu valor. Vale ressaltar que há diferentes definições para os vários sinais de *staccati*, segundo diversos autores.

28 Karl-Ulrich Schnabel, em comunicação oral ao orientador deste trabalho, afirmou que, no contexto Beethoveniano, o *portato* é uma articulação mais próxima do *legato* do que do *staccato*.

29 Liszt também utilizava o termo *portamento* como sinônimo de *portato* (EIGELDINGER, 1991, p. 113).

Não obstante, Chopin também utiliza esta notação do *portato* (cujas notas são repetidas) em passagens contendo notas diferentes, o que igualmente nos remete ao *parlando*³⁰ do *bel canto*. A exemplo, os *Noturnos Op. 55 n.º 2* (c. 35-36 e semelhantes) e *Op. 27 n.º 1*,³¹ cujo dedilhado sugerido (por alguns editores como Ekier e Cortot) no c. 22 com a repetição dos polegares nas notas Lá-Sol#-Lá além de permitir manter a nota Sol (mínima, 5º dedo) ligada, reforça o toque *non-legato* e enfatiza o caráter do *parlando*.³²



Ex. 4. À esquerda, *Noturno Op. 55 n.º 2*, primeira ed. Francesa (Schlesinger). *Portato* nos c. 35-36. À direita, *Noturno Op. 27 n.º 1*, ed. Salabert (Cortot), c. 21-22. No c. 22 a indicação de dedilhado com repetição do polegar enfatizando o caráter do *parlando*.

Além disso, Chopin também emprega, em suas obras, o *portamento di voce* (vocal).³³ Pode-se notar que é sobretudo em obras como os *Noturnos* e *Concertos* que Chopin estiliza no piano o *portamento di voce* (em sua acepção original de *glissando* cromático ascendente)³⁴ conforme o exemplo (RINK, 1997, p. 75):



Ex. 5. *Concerto Op. 11, Romance*, ed. Schirmer (Mikuli), c. 15-18. Ilustração de *portamento* estilizado.

Apesar de Chopin utilizar o *portato* com a notação característica $\overbrace{\dots\dots}$, ressalta-se que há ocasiões em que escreve notas repetidas de caráter expressivo sem adicionar pontos sob ligadura, conforme o c. 29 do *Concerto Op. 11*³⁵ (EIGELDINGER, 1991, p. 114):

30 *Parlando* (do italiano, falando) indica que o trecho musical deve ser executado com a voz de modo semelhante ao discurso falado (FALLOWS, 2001b).

31 No *Estudo Op. 25 n.º 2*, cujo andamento é *Presto*, no c. 57 do exemplar de Dubois, há indicações de *portato* nas 5 últimas notas da mão direita, bem como um traço (a lápis) indicando respiração no local.

32 Também há passagens semelhantes a esta com frequência no *Noturno Op. 55 n.º 2*, entre outros *Noturnos*.

33 Acredita-se que Chopin não fazia distinção quanto aos termos *portato* e *portamento*, nem para o *portamento* vocal e o instrumental (EIGELDINGER, 1991, p. 114).

34 O *glissando* cromático ascendente chama-se *portamento*, enquanto sua inversão, ou seja, o *glissando* cromático descendente, chama-se *strascino* (RINK, 1997, p. 23).

35 Outros exemplos são *Baladas Op. 38* (c. 46) e *Op. 52* (c. 11), *Concerto Op. 21* (1º mov. c. 224), *Mazurka Op. 17 n.º 4* (c. 28-29), bem como vários *Noturnos*, dentre eles o *Op. 55 n.º 1* (c. 24) (EIGELDINGER, 1991, p. 114).



Ex. 6. *Concerto Op. 11*, 2º movimento, ed. Schirmer (Mikuli), c. 29-31. O c. 29 apresenta notas repetidas de caráter expressivo sem indicação de pontos sob ligadura.

Eigeldinger (1991, p. 114) ressalta que as notas repetidas de caráter expressivo, mesmo desprovidas da indicação de pontos sob ligadura, devem ser executadas conforme a orientação de Thalberg acima.

No *Op. 28*, a notação de *portato* com os pontos sob a ligadura, bem como o *portamento di voce* estilizado estão ausentes. Não obstante, em alguns *Prelúdios* de andamento lento a moderado, há notas repetidas expressivas na melodia. Ainda que desprovidas da notação de pontos sob a ligadura, poderiam ser executadas como *portato* conforme sugerido mais acima. Ocorrem por exemplo nos n.º 2 (c. 18 e 21), n.º 7, n.º 13 (c. 11), n.º 17 (c. 86-87) e n.º 21 (c. 5-6).



Ex. 7. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, c. 10-12, ed. Peters (Eigeldinger). O c. 11 apresenta notas repetidas na melodia de caráter expressivo sem indicação de pontos sob ligadura.

1.2 PIANO PLEYEL

Antes de seguir falando sobre os demais aspectos da escrita e do estilo do compositor, apontaremos aqui neste item os principais atributos dos pianos que Chopin utilizava, sobretudo os de seu favorito, o *Pleyel*. Conhecer suas características sonoras e mecânicas é imprescindível para compreender o tipo de sonoridade que o compositor almejava, especialmente em relação aos timbres e à pedalização. No entanto, o pedal do *Pleyel* propriamente dito é comentado no item “pedal” ao final deste capítulo.

Para Chopin, “os pianos *Pleyel* são a última palavra quanto à perfeição” (CHOPIN; VOYNICH, 1931, p. 158, tradução nossa).³⁶ No que se refere à sua preferência por estes pianos, Chopin declara:

³⁶ Na obra *Selected Correspondences*, há algumas informações sobre os pianos usados por Chopin antes de ele morar em Paris, como os vienenses *Graf* (EIGELDINGER, 1991, p. 91).

Quando eu não me sinto em forma, se meus dedos não estão completamente flexíveis ou ágeis, se não me sinto forte o suficiente para moldar o teclado de acordo com a minha vontade, para controlar a ação das teclas e martelos como desejo, então prefiro o [piano] *Érard* com sua sonoridade brilhante e pré-fabricada. Mas, quando me sinto alerta, com os dedos prontos para trabalhar sem cansaço, então prefiro um [piano] *Pleyel*. [Desse modo] A manifestação de meus pensamentos e sentimentos mais íntimos é mais direta, mais pessoal. Meus dedos se sentem em contato imediato com os martelos, o que possibilita traduzir, de maneira mais precisa e fiel, o sentimento que desejo produzir, o efeito que desejo obter. (MARMONTEL, 1885, p. 256, tradução nossa).

Podemos notar que, graças à primazia que dava ao controle do toque e de nuances, o compositor preferia o piano *Pleyel*. Uma das principais particularidades deste instrumento é que seu mecanismo era extremamente sensível ao toque, por isso, permitia-lhe maior capacidade de fabricar e moldar a sonoridade conforme almejava (EIGELDINGER, 2001). Outros relatos da época, como os de Liszt³⁷ e Lenz (1909 apud EIGELDINGER, 1991), também descrevem o piano *Pleyel* como possuidor de uma sonoridade luminosa³⁸ e levemente velada. Lenz (1909 apud EIGELDINGER, 1991) acrescenta que o *Pleyel* de Chopin tinha as teclas mais estreitas e mais leves, o que certamente facilitava a execução de passagens com grandes extensões, bem como as de maior agilidade.

O piano *Pleyel*, assim como o *Érard*, deriva do mecanismo inglês. No entanto, a partir de 1823, todos os *Érard* passam a apresentar escapamento duplo, enquanto o *Pleyel* não adota este mecanismo sistematicamente. A exemplo, o *Pleyel* de Chopin de 1839 (ano de publicação do *Op. 28*), n.º 7267 (ver figura abaixo), era de escape único. Quanto à ação, o *Érard* era mais resistente, com um toque mais pesado, enquanto o *Pleyel* apresentava um toque mais leve (EIGELDINGER, 1991, p. 91). Um técnico da época chamado Claude Montal explica que, graças a algumas alterações realizadas em seu mecanismo (inglês), o teclado do *Pleyel* torna-se mais leve, possibilitando maior facilidade, rapidez e regularidade à execução de notas repetidas. Quanto ao som, relata que é puro, transparente, regular e intenso, permitindo uma qualidade delicada e aveludada na intensidade *piano*, enquanto na intensidade *forte* ganha mais brilho e volume. O técnico acrescenta ainda outro atributo relevante, que são as diferenças de timbres nos diferentes registros. Destaca que, no agudo, o som torna-se mais brilhante e luminoso, no registro médio ganha uma qualidade mais acentuada e intensa, enquanto no grave torna-se vigoroso, transparente (MONTAL, 1976 [1836] apud EIGELDINGER, 1991).

37 Liszt preferia o piano *Érard*.

38 *Silvery sonority*, termo bastante utilizado para descrever o som do *Pleyel*. Significa sonoridade luminosa, argêntea, nítida, doce e harmoniosa (THE AMERICAN Heritage College Dictionary, 1993, p. 1270).



Figura 1. Piano *Pleyel* de cauda n.º 7267, ano 1839. Escape único. 6 oitavas e uma quinta (Dó-Sol). 2 Pedais: *una corda* e sustentação. Permaneceu com Chopin até 1841. Encontra-se em Paris, no *Musée de la Musique*.³⁹



Figura 2. Último *Pleyel* que pertenceu a Chopin, ano 1848, n.º 14810. Encontra-se no *Muzeum Fryderyka Chopina* (Museu Frédéric Chopin), em Varsóvia.⁴⁰



QR Code 1.⁴¹ Outras imagens do último *Pleyel* que pertenceu a Chopin, ano 1848, n.º 14810. O piano encontra-se no *Muzeum Fryderyka Chopina* (Museu Frédéric Chopin), em Varsóvia.

³⁹ Imagem obtida no site da *Cité de la musique*. Disponível em: http://mediatheque.cite-musique.fr/mas-c/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/MediaComposite/CMDM/CMDM000000800/piano_musee_04.htm.

⁴⁰ Foi este *Pleyel* que Rosemblum experimentou (ver descrição mais adiante) (ROSENBLUM, 1996, p. 47).

⁴¹ Para visualização mais prática dos exemplos de áudio e vídeo aqui incluídos, utilizamos os códigos de resposta rápida: os *QR Codes* (*Quick Response Codes*). Usando a câmera fotográfica de um aparelho de telefone celular do tipo *smartphone* ou a de um aparelho *tablet*, ambos com conexão à internet, é possível ler estes códigos. Basta posicioná-los ao centro da tela da câmera do aparelho para que as páginas na internet em que estão hospedados cada vídeo ou áudio sejam abertas diretamente. Para determinados aparelhos será preciso baixar um aplicativo (gratuito) para abrir os *QR Codes*, enquanto para outros (como *iphone*) não será necessário fazê-lo. Os *links* para essas páginas também se encontram escritos por extenso nas notas de rodapé de cada código. *Link* para o *QR Code 1*:

https://www.youtube.com/watch?v=qjF_UN8aFuk.



QR Code 2.⁴² Gravação neste último Pleyel de Chopin de 1848, n.º 14810, com o pianista Zbigniew Drzewiecki (pela Polskie Nagrania: Muza X 0117) executando os *Prelúdios* n.ºs15, 7, 20 e 6.⁴³

Com uma qualidade mais delicada, suave e arredondada, a sonoridade do *Pleyel* era mais próxima do *Graf* vienense e, segundo o artigo de 1834,⁴⁴ muito apropriada para o *cantabile* de Chopin e Field, por exemplo. Além disso, era melhor para realizar os efeitos de *crescendo*, contrastes e nuances presentes na obra do compositor (HUTCHINGS, 1973, p. 38). Outra característica ressaltada nesse artigo é que o som suave do *Pleyel* perdia sua intensidade mais rapidamente em salas amplas de concerto, para as quais o *Érard*, cujo som era mais distinto, seria mais apropriado (EIGELDINGER,1991, p. 92). Em contrapartida, a sonoridade do *Érard*, por se prolongar mais tempo, podia prejudicar a clareza de arpejos e outras figuras, bem como nuances de frase (HUTCHINGS, 1973, p. 38). Sendo assim, como Chopin se apresentava sobretudo em salas menores (salões), o volume sonoro de um instrumento tinha bem menos importância que suas possibilidades de refinamento; desse modo, o *Pleyel* permanecia sendo o ideal.

A gravação do *Noturno Op. 27 n.º 2* em um *Pleyel* de 1847 por Koczalski revela não somente a sonoridade suave do *Pleyel*, mas principalmente a extraordinária capacidade do pianista em extrair o máximo de expressividade no *cantabile*, suavidade e sonoridade aveludada do instrumento. Visto que é um piano cuja ação é bastante sensível e que, portanto, responde consideravelmente aos diferentes tipos de toque, é possível discernir na interpretação de Koczalski justamente a singular leveza e refinada doçura de seu próprio toque “fabricando” uma sonoridade ímpar no *Pleyel*.



QR Code 3.⁴⁵ Raoul Koczalski interpreta o *Noturno Op. 27 n.º 2* em um *Pleyel* de 1847.

No vídeo abaixo, pode-se notar a diferença de sonoridade entre o *Pleyel* e o *Érard*, ambos de 1843, como o som mais suave e aveludado do *Pleyel*.

42 Link para o QR Code 2: <https://www.youtube.com/watch?v=CLl8-wXKfyU>.

43 Eigeldinger aponta que esta gravação no último *Pleyel* de Chopin de 1848, n.º 14810, com o pianista Zbigniew Drzewiecki (pela Polskie Nagrania: Muza X 0117), permite ter uma ideia aproximada do som do instrumento (EIGELDINGER,1991, p. 92). Pode-se notar que a afinação está meio tom abaixo. Até a presente data, este piano não está disponível para ser utilizado em concertos.

44 A identidade do autor deste artigo que aparece no periódico *Le Pianiste* não é revelada. O autor só assina com suas iniciais, L.D. Não obstante, Eigeldinger (1991, p. 91-92) indica que o conteúdo do artigo assemelha-se às ideias de Lenz, cujos relatos apontam o piano *Pleyel* como o mais indicado para a música de Chopin.

45 Link para o QR Code 3: <https://www.youtube.com/watch?v=eQDjQp1r4hc>.



QR Code 4.⁴⁶ Vídeo. Alessandro Comellato toca e compara a sonoridade de um Pleyel de 1843 com a de um *Érard* de 1843.

Apesar de preferir e possuir o *Pleyel* de concerto (*Grand Pleyel*), Chopin também possuía um *pianino Pleyel* — pequeno piano vertical, de 6 oitavas e meia, cordas paralelas, cujo som era puro, suave e cantante, com teclado leve e com boa repetição (MONTAL, 1976 [1836] apud EIGELDINGER, 1991). Utilizava-o como um segundo piano durante as aulas em sua residência, ora para demonstração de uma passagem musical aos alunos, ora para lhes acompanhar tocando a parte orquestral de um concerto (EIGELDINGER, 1991, p. 93).⁴⁷ Curiosamente, foi em um piano vertical similar a este que Chopin revisou e finalizou o *Op. 28* em Maiorca,⁴⁸ conforme relata em uma carta datada de 22 janeiro de 1839, escrita em Valldemosa, endereçada à Pleyel (EKIER, 2000, p. 10).



Figura 3. *Pianino Pleyel* de Chopin em Valldemosa, Maiorca,⁴⁹ no qual finalizou os *Prelúdios Op. 28*.

Comparando o piano de Chopin com os modernos, Rosenblum relata sua experiência com pianos *Pleyel*.⁵⁰ Testemunha que sua sonoridade é mais lírica e sua ação mais sensível às variações de toque, apresentando diferentes timbres para os diferentes registros. Descreve um som luminoso e transparente no agudo, enquanto o grave possui um som rico, robusto e ainda transparente (por ser de cordas paralelas). Já os pianos modernos produzem uma sonoridade com menor quantidade de harmônicos, com qualidade sonora mais homogênea entre os diferentes registros e baixos densos e menos definidos. Em relação

46 Link para o QR Code 4: https://www.youtube.com/watch?v=tNs4tr8SS_c.

47 Enquanto os alunos utilizavam o piano *Grand Pleyel*, Chopin exemplificava seus conselhos no piano de armário (HUTCHINGS, 1966, p. 40).

48 Eigeldinger (1991, p. 93).

49 Foto obtida da *Wikipedia*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Pleyel_et_Cie.

50 Rosenblum experimentou dois pianos *Pleyel*: o de 1848, (n. 14810), último piano que pertenceu a Chopin (estava com ele em sua casa quando faleceu) que se encontra em Varsóvia, em *Towarzystwo im. Fryderyka Chopina* (Sociedade Frédéric Chopin) no *Muzeum Fryderyka Chopina* (Museu Frédéric Chopin), bem como um *Pleyel* de 1845 pertencente à coleção de Edmund M. Frederick of Ashburnham (em Massachussets) (ROSENBLUM, 1996, p. 47).

ao pedal,⁵¹ Rosenblum esclarece que seus abafadores, comparados aos pianos modernos, são menos eficientes. Assim, não eliminam o som completamente, deixando ainda uma pequena reverberação ecoando, fato que não ocorre nos pianos atuais. Tal fator, somado ao contraste de cores presente entre os diferentes registros e à maior riqueza de harmônicos, permitem que o som do *Pleyel* quando emitido sem pedalização não seja tão seco como o dos pianos modernos atuais (ROSENBLUM, 1993, p. 168).

No vídeo abaixo, Janina Fialkowska descreve e mostra as características de um *Pleyel* de 1848, cordas paralelas, comparando-o aos pianos atuais. Demonstra, por exemplo, que o intérprete deve se adaptar às teclas mais estreitas que as do piano moderno (no *Pleyel*, tocar uma oitava corresponde a sensação de tocar uma sétima no piano atual). Além disso, a profundidade do toque é mais rasa, o que auxilia na execução de passagens rápidas e leves. Este instrumento possui 83 teclas no total (o piano moderno tem 88) e apresenta menos volume.



QR Code 5.⁵² Víde com Janina Fialkowska descrevendo as características de um *Pleyel* de 1848, comparando-o aos pianos atuais.

Paralelamente, Ernest Schelling⁵³ ([1931] apud EIGELDINGER, 1991) também aponta que o piano atual apresenta uma sonoridade muito mais vasta, bem como um toque diferente do piano de Chopin. Acrescenta que os martelos são mais *Largos*, mais pesados, e que a profundidade do toque é quase o dobro daquela do piano de 1845, exigindo, portanto, força, flexibilidade e técnica bem distintas das daquela época.

Como se pode notar, as características dos pianos da época de Chopin, sobretudo do *Pleyel*, se revelam importantes para compreender melhor o estilo e a linguagem de Chopin. Conforme sugere Eigeldinger (1991), tocar em um *Pleyel* de 1840 seria certamente uma boa experiência educativa a qualquer intérprete de Chopin.

Ao longo dessa investigação, esta pesquisadora teve a oportunidade de experimentar um piano *Érard* de cordas paralelas de 1880. Foi possível atestar que sua sonoridade é bem mais transparente que a de um piano moderno. Ademais, a duração dos sons agudos é muito mais curta, perdendo-se bem mais cedo quando comparados aos agudos dos pianos atuais. Sua sonoridade e pedalização são comentadas, com ilustrações de vídeos, ao longo do capítulo 2, principalmente nos *Prelúdios n.ºs 6, 11, 15 e 24*.

Assim, constatamos que o conhecimento desses instrumentos é extremamente relevante, pois indica os ajustes sonoros que o intérprete precisa fazer em um piano moderno, a fim de executar as indicações de pedal do compositor. Alguns desses casos são particularmente encontrados no *Op. 28*, como o pedal original dos *Prelúdios n.º 15* (c. 1, c. 81-83), *n.º 6* (c. 23-26), *n.º 7* (c. 1-2), *n.º 16* (c. 2-4), *n.º 17* (c. 88-90), entre outros, que indicam um efeito

51 Para mais detalhes em relação ao pedal do *Pleyel*, ver item 1.7 “Pedal” deste capítulo.

52 Link para o QR Code 5: https://www.youtube.com/watch?v=HV9t_uzO80k.

53 Pianista americano que estudou em Paris com Mathias (aluno de Chopin), que, por sua vez, lhe transmitiu muitas indicações sobre a interpretação em Chopin (EIGELDINGER, 1991, p. 93-94).

colorístico específico desejado pelo compositor. Para realizá-lo em um instrumento atual, a pedalização deve ser readaptada devido às diferenças de sonoridade em relação ao piano de Chopin.⁵⁴

1.3 FLEXIBILIDADE DE TEMPO

1.3.1 *Rubato*

A definição ampla de *tempo rubato* (tempo roubado) está relacionada à prática de apressar e retardar o tempo em uma determinada passagem musical com propósito de aumentar a expressividade (HUDSON, 2001).⁵⁵ Consequentemente, os valores das notas são alterados. Quando o valor das notas é diminuído em um determinado trecho (ou seja, aumenta-se a velocidade), aconselha-se que isso seja compensado mais adiante pelo aumento do valor das notas do próximo segmento (por meio da diminuição da velocidade), e vice-versa (ROWLAND, 2006, p. 199).

Graças aos relatos de alunos e de contemporâneos de Chopin, sabe-se que a plasticidade do tempo no fraseado era uma forte característica de sua maneira de conceber o discurso musical. Não obstante, vale ressaltar a complexidade dessas flutuações rítmicas, observando que, segundo estudiosos, o compositor executava diferentes tipos de *rubato*. Estes podem ser classificados em três tipos principais: o chamado *rubato* Chopiniano, o *rubato* agógico (século XIX) e o *rubato* nacional (EIGELDINGER, 1991, p. 118-122; 145-152).

1.3.1.1 Tipo 1. *Rubato* Chopiniano ou *rubato* tradicional italiano

Descendente da tradição italiana, o típico *rubato* Chopiniano caracteriza-se principalmente pela independência das mãos. Segundo Lenz (1909 [1852] apud EIGELDINGER, 1991, p. 50, tradução nossa), Chopin o definia da seguinte maneira: “a mão esquerda é como o mestre de capela [*kapellmeister*]: não deve ceder nem se subjugar. É como um relógio. Já com a mão direita, faça o que você desejar e o que puder.” O depoimento de Mathias apresenta a mesma questão de forma mais detalhada:

Chopin frequentemente pedia que a mão esquerda, tocando o acompanhamento, mantivesse o tempo exato, enquanto a linha melódica simultaneamente desfrutasse da liberdade de expressão por meio de flutuações de velocidade [...]. Você pode adiantar ou atrasar, as duas mãos não estão em sincronia; então [em seguida], faz-se uma compensação que restabelece o conjunto. (MATHIAS, 1897, p. 5 apud EIGELDINGER, 1991, p. 49-50, tradução nossa).

Ademais, a definição de Liszt do *rubato* Chopiniano também ressalta, poeticamente, a independência das mãos: “o vento balança as folhas [das árvores] promovendo vida a elas, enquanto a árvore permanece no mesmo lugar.” (NIECKS, [1902] p. 101 apud EIGELDINGER, 1991, p. 51, tradução nossa).

⁵⁴ Esta questão é discutida mais detalhadamente no item 1.7 “Pedal” deste capítulo e no capítulo 2, nos aspectos interpretativos dos respectivos *Prelúdios*.

⁵⁵ Definição de *rubato* no *Grove Music Online*.

Este tipo de *rubato*, conhecido também como tradicional italiano, tem suas origens no Barroco, tanto na prática vocal quanto na instrumental. Eigeldinger (1991, p. 118) aponta que, em relação à prática vocal, o termo *rubato* aparece pela primeira vez no século XVIII, no tratado de Tosi em 1723. Apesar disso, a prática do *rubato* remonta à música vocal do renascimento, com as monodias italianas (EIGELDINGER, 1991, p. 118). Tosi (1723 apud EIGELDINGER, 1991) comenta que, em passagens expressivas, sobretudo as de andamento lento, o cantor faz uso do *rubato*. Define-o como um sistema de compensação no qual o valor de uma nota pode ser prolongado ou encurtado em detrimento ou ganho da nota subsequente. Acrescenta ainda que sua utilização é mais apropriada para os ornamentos improvisados da voz superior, enquanto *a linha do baixo permanece com seu movimento impassível*.⁵⁶ Sendo assim, verticalmente falando, há momentos de desencontro entre as duas partes. Além disso, Tosi aponta que fica a critério do cantor usar o *rubato* com moderação, de acordo com as regras do bom gosto (TOSI, 1723 apud EIGELDINGER, 1991).

Paralelamente, na música instrumental nota-se a prática deste mesmo tipo de *rubato*. Ele é descrito nos tratados de C. P. E. Bach, Leopoldo Mozart e Quantz, estendendo-se ao período Clássico no tratado de Türk. A exemplo, pode-se notar que o *rubato* de W. A. Mozart também revela esta independência característica das mãos. Em uma carta à sua família datada de 24 de outubro 1777, a descrição do próprio Mozart de sua maneira de tocar deixa claro o paralelo com o *rubato* Chopiniano: “Eu toco com muita expressão... todos se impressionam com o fato de que eu posso manter sempre o tempo exato. O que eles não conseguem compreender é que, no tempo *rubato* de um *Adagio*, a mão esquerda segue em tempo preciso” (ROWLAND, 2006, p. 202, tradução nossa). Sendo assim, Rowland associa o *rubato* Chopiniano à maneira de executar de Mozart, denominando-o de “des-sincronizado” [*non-synchronised*] (ROWLAND, 2006, p. 202).

O *rubato* Chopiniano é mais uma ligação do compositor com a tradição barroca e clássica e reforça sua notável admiração pelo *bel canto*. Desse modo, pode-se perceber que, diferentemente de seus contemporâneos, o compositor executa e ensina aos seus alunos o *rubato* tradicional italiano (de origem vocal),⁵⁷ ainda que essa prática já esteja em desuso na música instrumental (EIGELDINGER, 1991, p. 119). Koch (1808 apud ROSENBLUM, 1991, p. 376) por exemplo, já declara, em 1808, que este *rubato* do tipo italiano se tornara obsoleto. No entanto, segundo testemunho de seus contemporâneos, a maestria com a qual Chopin executava tal flexibilidade rítmica, mantendo simultaneamente o rigor métrico, garante-lhe um lugar especial na história da performance (ROWLAND, 2006, p. 213).

Por estar fortemente relacionado ao canto, o *rubato* mais característico de Chopin encontra-se em maior evidência em seus Noturnos (bem como nas Mazurkas)⁵⁸ (EIGELDINGER, 1991, p. 123). Do mesmo modo, suas demais obras no estilo de cantilena também apresentam a estilização do *rubato* tradicional italiano na escrita pianística. A exemplo, Rink (1997, p. 71) aponta um trecho do primeiro movimento do *Concerto Op. 11* em que a melodia, em estilo improvisado, exhibe uma flexibilidade rítmica que deriva do *rubato* do *bel canto*, enquanto a mão esquerda fornece o acompanhamento com a regularidade rítmica das colcheias:⁵⁹

56 Este trecho do texto original de Tosi encontra-se também em itálico (EIGELDINGER, 1991, p. 118).

57 Rosenblum (1991, p. 373-376) denomina este tipo de *rubato* de *rubato* contramétrico.

58 Este é visto mais adiante no item do *rubato* nacional (tipo 3).

59 Ver também uma questão semelhante nos comentários sobre o *Noturno em Dó# m (póstumo)* no *Prelúdio n.º 13*.



Ex. 8. Concerto Op. 11, 1º movimento, ed. Schirmer (Mikuli), c. 604-607. Estilização do rubato tradicional italiano na escrita pianística. Flexibilidade rítmica característica da melodia enquanto a mão esquerda fornece o acompanhamento regular das colcheias.

Pode-se notar este estilo de *rubato* na gravação de Koczalski⁶⁰ do *Noturno Op. 9 n.º 2*, cuja interpretação é elogiada por Eigeldinger como exemplo de extremo bom gosto e plasticidade, apresentando a flexibilidade rítmica segundo a tradição de Chopin (EIGELDINGER, 1991, p. 152).



QR Code 6.⁶¹ Koczalski interpreta o Noturno Op. 9 n.º 2 com *variantes*.

1.3.1.2 Tipo 2. *Rubato* agógico

Caracterizado pelas flutuações rítmicas transitórias em relação ao tempo principal e utilizado com o objetivo de aumentar a expressividade na execução, o *rubato* agógico torna-se o tipo mais comum no século XIX (ROSENBLUM, 1991, p. 382). Diferentemente do primeiro tipo de *rubato* (Chopiniano ou tradicional italiano), esta flutuação de tempo afeta toda a estrutura musical, ou seja, todas as vozes, e não somente a linha melódica (EIGELDINGER, 1991, p. 120). Percebe-se que os compositores daquela época passaram a ter concepções distintas de *rubato*. Beethoven já adota o termo com essa nova visão de flutuação rítmica (mudança de tempo que afeta toda a estrutura musical), enquanto Hummel, aluno de Mozart, permanece executando o *rubato* tradicional (italiano) em seus *Adagios*. Devido a esse duplo sentido da expressão, alguns compositores (como Hummel) decidem deixar de anotar explicitamente o termo no texto musical, uma vez que o *rubato* passa a ter também uma nova concepção de flutuação agógica (EIGELDINGER, 1991, p. 119-120).

De acordo com Lenz (1872, p. 302 apud EIGELDINGER, 1991, p. 50, tradução nossa), Chopin afirmava que o tempo total de duração de uma obra deveria ser mantido na performan-

60 As gravações de Koczalski são citadas por Rink como a herança mais próxima da estética de performance de Chopin (RINK, 2012, p. 56).

61 Link para o QR Code 6: <https://www.youtube.com/watch?v=muv9cujBxho>.

ce dela, porém acrescentava: “os detalhes internos [de flutuações rítmicas dentro da peça] são outra questão. E aí se encontra o *rubato*.” Essa declaração aponta para a execução desse tipo de *rubato* agógico por parte do compositor. Eigeldinger (1991, p. 120) afirma que esse texto de Lenz, juntamente com o de Mathias exposto anteriormente no item *rubato* Chopiniano (tipo 1), tem valor relevante, uma vez que são os únicos a sugerir distinção entre o *rubato* agógico e o *rubato* tradicional italiano na execução de Chopin.⁶²

Na música do compositor, essas modificações agógicas, acelerando ou retardando o fluxo da música, podem ocorrer tanto em uma seção inteira quanto em um período ou até mesmo em uma frase. Chopin utilizava o *rubato* agógico com finalidades específicas, sobretudo para dar um caráter particular a uma frase e para enfatizar um momento estrutural importante (ROWLAND, 2006, p. 209). Não obstante, por prezar sempre pela simplicidade, executava esse tipo de flutuação rítmica de maneira bem mais reservada em relação a seus contemporâneos. O compositor sempre requisitava que a performance fosse realizada com rigor métrico. Ademais, segundo Streicher, Chopin tinha aversão às execuções dotadas de *rubatos* deslocados e de *ritardandos* exagerados (ROWLAND, 2006). Sendo assim, os especialistas enfatizam e recomendam aos intérpretes que o *rubato* agógico não deve ser usado arbitrariamente na performance, mas sim de acordo com o conteúdo musical da obra e, naturalmente, também em função das leis de declamação (EIGELDINGER, 1991, p. 120).

Campbell (2004, p. 194) menciona que as gravações dos pianistas Pugno, Rosenthal e Koczalski (principalmente da *Berceuse*) ilustram esse tipo de flutuação agógica à maneira de Chopin. Não obstante, vale ressaltar que muitos intérpretes executavam o *rubato* de modo exacerbado, prática que foi comum desde antes da segunda metade do século XIX até a década de 1930. Por isso, alguns alunos do compositor,⁶³ especialmente Mikuli, denunciam essa geração de pianistas pós-Chopin pelos seus excessos de distorção agógica, que não era comum à tradição Chopiniana. Devido a esse *rubato* exagerado, essa geração acabou criando uma “falsa tradição” em torno da música do compositor⁶⁴ (EIGELDINGER, 1991, p. 118).

1.3.1.3 Tipo 3. *Rubato* nacional

Finalmente, o terceiro tipo de *rubato* é o proposto por Eigeldinger, chamado de *rubato* nacional. Distingue-se por enfatizar o ritmo agógico derivado das melodias folclóricas polonesas (*Mazur*). Nessas melodias, uma característica forte é a mobilidade de seus acentos, cujo deslocamento incide principalmente sobre os segundos ou terceiros tempos de compasso. Sendo assim, quando Chopin anota o termo *rubato* em obras dotadas de atributos folclóricos, é justamente com o objetivo de salientar a típica flexibilidade rítmica necessária à realização dessas sutis nuances de acentuação (EIGELDINGER, 1991, p. 120-121).

Rink (1997, p. 58) aponta para o *rubato* nacional no *Concerto Op. 21*, cujo 3º movimento (*Allegro vivace*) apresenta o tema inicial em estilo folclórico. O contorno de sua melodia exhibe movimentos ascendentes e descendentes típicos da dança polonesa *Mazur*. O autor

62 Kleczynski e Higgins também reconhecem estes dois tipos de *rubato* em Chopin (EIGELDINGER, 1991, p. 120).

63 Como Mikuli, Streicher, Mathias, Viardot e ainda Kleczynski.

64 Mikuli resume esta tradição erroneamente associada à Chopin, na qual se diz que o som de Chopin era quase inaudível no *pp*, que sua técnica pianística era deficiente, e ainda que seu ritmo era sempre distorcido por uma execução incessante do tempo *rubato* (MIKULI, 1943, p. i).

ressalta que no c. 173, por exemplo, o termo *rubato* é expressamente anotado. Desse modo, para a performance da passagem que vai da anacruse do c. 169 ao

c. 176, cuja melodia é em estilo folclórico (*Mazur*), aconselha atrasar a execução de determinadas notas para assim imprimir o efeito exato do *rubato* nacional característico de Chopin.⁶⁵ Para ilustrar tal maneira de execução, recomenda a performance de Cortot desta obra (RINK, 1997, p. 43):

Ex. 9. *Concerto Op. 21*, 3º movimento, ed. Schirmer (Joseffy), c. 168-176. Indicação de *rubato* no c. 173 na parte solo.



QR Code 7.⁶⁶ *Concerto Op. 21*, 3º movimento. Trecho da performance de Cortot.

Já a passagem do exemplo a seguir acrescenta-nos um aspecto interessante: Rink sugere que Chopin anota *rubato* no c.157 com a finalidade de recomendar que a parte solo (4 compassos) seja executada com a flexibilidade típica do *rubato* nacional, ainda que a parte orquestral se mantenha com ritmo estritamente regular (RINK, 1997, p. 60). Em consequência, esta observação nos remete também ao *rubato* Chopiniano (tradicional italiano), fazendo-nos refletir assim sobre uma possível combinação de *rubati* para este trecho (orquestra desempenhando o papel da mão esquerda).

Ex. 10. *Concerto Op. 21*, 3º movimento, ed. Schirmer (Joseffy), c. 153-160. Indicação de *rubato* no c. 157 na parte solo.

65 Ver mais detalhes no *Prelúdio n.º 7*.

66 Link para o QR Code 7: <https://www.youtube.com/watch?v=hT5ROCdQpHk>.

Os relatos de contemporâneos sobre o compositor evidenciam esta flexibilidade rítmica em suas performances. Em um artigo (de 1833), Berlioz relata ter notado flutuações agógicas *particulares* na performance de Chopin, na ocasião da execução de suas Mazurkas (BERLIOZ, 1833 apud EIGELDINGER, 1991, p. 145). Hallé (1896 apud EIGELDINGER, 1991, p. 72-73) relata que, ao escutar Chopin tocando uma *Mazurka*, tem a impressão de que o compositor chega a mudar o compasso 3/4 para 4/4 em sua execução, tal o prolongamento que recai sobre o primeiro tempo.

Campbell (2004, p. 194) acrescenta que as gravações das Mazurkas executadas pelos pianistas que estudaram com os alunos de Chopin revelam a execução do *rubato* nacional em sua forma mais idiomática, ou seja, não aderindo completamente aos valores exatos das notas.⁶⁷

Em relação ao *Op. 28*, nota-se que Cortot e Koczalski executam o *Prelúdio n.º 7* com determinada flutuação agógica que nos remete a este tipo de *rubato* nacional. Suas performances são discutidas mais detalhadamente na abordagem dos aspectos interpretativos deste *Prelúdio*.

1.3.2 Expressões agógicas

De um modo geral, as indicações agógicas e de expressão são encontradas com mais frequência nas obras da juventude de Chopin. Exemplos podem ser encontrados na *Ballada Op. 23*, em que ele emprega as combinações “*agitato – sempre più mosso*” e “*calando – smorz. – riten.*” para indicar uma aceleração progressiva seguida de desaceleração. Já as indicações “*riten. – calando – mancando – sempre rallent. – smorzando*” presentes na coda da *Mazurka Op. 24 n.º 4*, denotam um *rallentando* progressivo. Finalmente, os pares de indicações “*stretto - riten.*” no *Estudo Op. 10 n.º 3*, e “*poco riten. – accel.*” na *Polonaise Op. 26 n.º 2*, exemplificam flutuações dentro de um mesmo período (EIGELDINGER, 1991, p. 120).

Quanto ao termo *rubato* em particular, salienta-se que Chopin o anota explicitamente em 13 composições, sendo a maior parte delas do gênero mazurka. Eigeldinger examina o contexto musical e os diferentes gêneros dessas obras, apresentando uma discussão sobre o significado que o termo *rubato* possui nelas. A título de ilustração, aponta que, no *Noturno Op. 9 n.º 2*, o termo *rubato* (*poco rubato* no c. 26) representa o tipo tradicional italiano por causa das características de cantilena da obra; na passagem do *Concerto Op. 21* (c. 157 do 3º mov), por apresentar tema folclórico de *Mazur*, o termo indica o *rubato* nacional; por fim, na *Mazurka Op. 24 n.º 1* (c. 1) o *rubato* é exemplo do tipo agógico, uma vez que o termo consta indicado no início da obra, referindo-se assim às flutuações agógicas que se aplicariam ao longo de toda a peça (EIGELDINGER, 1991, p. 121).

No entanto, as expressões agógicas vão tornando-se mais escassas no texto musical do compositor a partir do *Op. 25*. Conforme indica Liszt em um artigo do periódico *Le Pianiste*, Chopin provavelmente se dá conta de que o uso do termo *rubato* passa a se tornar insuficiente para transmitir suas intenções musicais, resultando ainda em interpretações

67 Ver capítulo 2, subitem 2.7.2 “Estilo mazurka” do *Prelúdio n.º 7*.

equivocadas por parte de seus contemporâneos. Sendo assim, partir do *Op. 24*, percebe-se que o compositor cessa a indicação do termo *rubato* em suas obras (EIGELDINGER, 1991, p. 121).

De fato, no *Op. 28*, pode-se perceber que há menos indicações agógicas, especialmente quando comparado às primeiras obras de Chopin, bem como é possível notar a ausência do termo *rubato*. As anotações de flutuações de tempo encontradas no ciclo são *slentando*, (n.º 2), *smorzando* (n.º 4, n.º 23), *ritenuto* (n.º 9, n.º 20), *poco ritenuto* (n.º 12), *poco ritenuto* seguido de *in tempo* (n.º 23), *poco ritenuto* seguido de *Molto agitato e stretto* (n.º 8), *più lento* seguido de *Tempo I* (n.º 13), *smorzando – slentando – ritenuto* (n.º 15), *perdendosi* (n.º 17), *più animato* (n.º 16, n.º 22)⁶⁸, *sostenuto* (n.º 2, n.º 6, n.º 15,⁶⁹ n.º 13) e *stretto* (n.º 1, n.º 4, n.º 8, n.º 16, n.º 24). A interpretação dessas indicações é comentada nos respectivos *Prelúdios* no capítulo 2, sobretudo a aceção do termo *stretto*, que, dependendo do contexto no qual está inserido, pode não significar acelerando.

1.4 DINÂMICA

É unanimidade entre os relatos dos contemporâneos de Chopin que, dentre as características mais marcantes de sua performance, além da qualidade de seu *touché*, está a sua variedade de nuances sonoras. Tal traço idiomático de Chopin também está diretamente relacionado ao *bel canto*, no qual se priorizam a diversidade de cores e nuances. Uma das maiores intérpretes nesta arte foi Giuditta Pasta.⁷⁰ De fato, a célebre soprano foi uma das cantoras favoritas de Chopin (SAMSON, 1996, p. 64).⁷¹ Stendhal afirma que é por meio de nuances que o cantor realmente revela a veracidade das emoções que tenta expressar, sendo essas mesmas nuances o ingrediente responsável por despertar a simpatia do público (CELLETTI, 1987, p. 231-237). Segundo Stendhal, Giuditta Pasta tinha uma capacidade excepcional de transformar uma simples palavra de um recitativo em algo muito comovente. Ele a considerava a melhor representante do ideal vocal, não pela perfeição de voz, mas por sua capacidade de extrair enorme variedade de nuances, cores e diversidade de acentos. Ela tinha também um dom muito grande de improvisar, alterando inflexões e cores. Desse modo, para Stendhal, Pasta foi a maior representante do estilo sóbrio e nobre, ou seja, do canto *spianato*⁷² (*bel canto*) (CELLETTI, 1987, p. 231-237). Sendo assim, pode-se perceber a forte afinidade entre Chopin e G. Pasta, a qual certamente o inspirava muito.

Há vários relatos quanto à fineza de execução de Chopin sublinhando especialmente seu admirável refinamento de dinâmica. Peruzzi (NIECKS, 1902 apud EIGELDINGER, 1991, p. 56) declara que a especialidade de Chopin era a extrema delicadeza na sonoridade, apontando seu *pianissimo* como extraordinário. Alguns de seus contemporâneos afirmam que o seu *forte* era relativo. Moscheles, por exemplo, declara que Chopin não necessitava de um *forte* potente para fazer os contrastes e efeitos orquestrais que apresen-

68 Na edição realizada por Cortot encontra-se *più agitato* no c. 30 no lugar de *più animato*.

69 No caso do *Prelúdio n.º 15 Sostenuto* é a indicação de andamento.

70 Para quem foram escritos os respectivos papéis de soprano nas óperas *Norma*, *La Sonnambula* e *Anna Bolena* de Bellini. Também cantava muito as obras de Rossini (CELLETTI, 1987, p. 227).

71 Também em EIGELDINGER, 1991, p. 111.

72 Ver capítulo 2, *Prelúdio n.º 15*, Andamento *sostenuto* e estilo *spianato*.

tava (HUTCHINGS,1966). Na ocasião de seu primeiro concerto em Viena, o compositor declara:

A opinião geral é a de que eu toco muito quietamente, ou ainda de maneira muito delicada para aqueles acostumados ao som martelado dos pianistas vienenses [...] ainda prefiro isso a ser criticado como aquele que toca com som muito estrondoso. (CHOPIN, HEDLEY, 1962, p. 25 apud EIGELDINGER, 1991, p. 127, tradução nossa).

Não obstante, há relatos que vão em oposição à visão, talvez romanceada, de que a sonoridade do compositor era constantemente debilitada e frágil. Mathias, seu aluno, relata que Chopin possuía extraordinário vigor (NIECKS, 1902 apud EIGELDINGER, 1991), e Mikuli esclarece que seu toque era intenso e ressonante. O seguinte relato de Mikuli resume bem essas características:

Chopin tocava com energia viril as passagens afins, com som enérgico, porém sem aspereza, enquanto, em passagens mais suaves, executava com grande delicadeza, porém sem afetações. Sua execução era sempre polida, simples, sem exageros. (MIKULI, 1943, p. i, tradução nossa).

Ainda de acordo com Mikuli, Chopin recomendava desenvolver na performance um som amplo, redondo e cheio, bem como uma escala de nuances com infinitas gradações, partindo do *pp* e indo ao *ff*. No entanto, ressaltava a necessidade de evitar o “murmúrio indistinto” no *pp* e o som “batido” no *ff* (KOCZALSKI, 1936, p. 12 apud EIGELDINGER, 1991, p. 56). Essas sugestões de Chopin revelam não só a extensa gama de nuance sonora que priorizava, mas também sua aversão aos excessos nas extremidades sonoras.

O depoimento de Emma Debussy-Bardac chama atenção ainda para a transparência da sonoridade de Chopin. Emma revela:

[Chopin apresentava uma] sonoridade cheia e intensa, porém sem nenhuma dureza no ataque. Sua escala de nuances vai do triplo *piano* ao [triplo?] *forte*, sem jamais produzir sons confusos, nos quais perde-se a sutileza das harmonias. (JANINE-WEILL, 1969, p. 87 apud EIGELDINGER, 1991, p. 128, tradução nossa).

Visto que Chopin, aparentemente, executava seus *fortes* de maneira não brutal e ainda valorizava a delicadeza da sonoridade *pp*, alguns autores defendem que certas adaptações devam ser realizadas na esfera de dinâmica pelos intérpretes atuais. Deste modo, seria possível executar as obras do compositor nos pianos modernos ainda dentro da estética sonora Chopiniana. Eigeldinger sugere que as indicações de Chopin não deveriam ter um significado absoluto, mas relativo, uma vez que estariam condicionadas tanto ao instrumento de Chopin⁷³ (cujo som era mais transparente e menos ressonante que o som dos pianos modernos) quanto à sua própria extensão de dinâmica de suas performances. Moscheles, por sua vez, afirma que o âmbito de dinâmica de Chopin é naturalmente mais orientado para o *p - pp* que propriamente para o *f*, devido ao *cantabile* característico de sua execução (EIGELDINGER, 1991, p. 126). Já Badura-Skoda (1956, p. 19 apud EIGEL-

⁷³ Ver item 1.2 “Piano Pleyel” e ilustração da dinâmica *forte* cujo significado é relativo no subitem 2.15.4 “Seção A’ final” (*Prelúdio n.º 15* no capítulo 2).

DINGER, 1991, p. 126) sugere a seguinte equivalência entre as dinâmicas de Chopin e a nossa atual:

| Chopin | | Atual |
|-----------|-----------------------------|------------------------|
| <i>ff</i> | Corresponde aproximadamente | <i>mf</i> |
| <i>f</i> | | <i>mp</i> |
| <i>p</i> | | <i>pp-ppp</i> |
| <i>pp</i> | | <i>Quase inaudível</i> |

Quadro 1. Ilustra a comparação sugerida por Badura-Skoda de equivalência entre a dinâmica de Chopin e a da atualidade.

Embora as recomendações de Moscheles e de Badura-Skoda nos remetam à estética sonora de Chopin, é necessário chamar atenção para dois aspectos importantes: Eigeldinger ressalta que é recomendável ter prudência com a proposta de som “*quase inaudível*” da parte de Badura-Skoda, sugerida aos intérpretes da atualidade, mesmo porque os alunos de Chopin relatam que seu *pianissimo* era sempre distinto,⁷⁴ e o próprio compositor renegava o “murmúrio imperceptível” no *pp*; além disso, as indicações dos dois autores sugerem praticamente a abolição da sonoridade *forte* nas performances em pianos modernos (EIGELDINGER, 1991, p. 126).

Apesar de Chopin abominar um som martelado no *f*, isso não indica necessariamente a ausência da dinâmica *forte* em sua gama de nuances, sobretudo quando se tem os relatos de Mikuli e Mathias citados acima. Em vez disso, compreendemos que significa uma advertência para os excessos de volume de som e um convite ao zelo no ataque sonoro. Deste modo, em vez de abolir a dinâmica *forte* quando se interpreta uma obra de Chopin na atualidade, deve-se cuidar de sua qualidade sonora para que não seja um som agressivo.

Conforme acrescenta Hedley, seria um erro permanecer com a ideia romanceada de que Chopin tocava invariavelmente tudo com delicadeza (devido a sua saúde precária), pois os relatos de suas performances, mesmo as de 1848 ao final de sua vida, apontam para sua execução carregada de muita energia e “brilhantismo usual” (HEDLEY, 1973, p. 16).⁷⁵

Naturalmente, o contexto musical atual é diferente. Os pianos modernos são mais sonoros que os da época do compositor, assim como as salas de concertos atuais são bem maiores. Desse modo, em vez de simplesmente reduzir todo o plano de dinâmica (buscando uma sonoridade análoga à do compositor-pianista conforme a sugestão no quadro acima de Badura-Skoda), consideramos que o intérprete atual deve almejar interpretar suas obras dentro do estilo sonoro de Chopin, ou seja, esmerar-se em manter uma ampla gama de nuance sonora na performance, realizando a dinâmica *pp* com sonoridade ainda distinta e cuidando do ataque na sonoridade *f* (e *ff*) para que o som não seja violento, sem abrir mão do potencial de dinâmica do instrumento atual. Além disso, vale lembrar que muitas de suas indicações (como *f*) apresentam um significado relativo, estando associadas ao caráter da obra e às características sonoras do instrumento que utilizava.⁷⁶

74 Ver o comentário de Mikuli sobre a falsa tradição de Chopin, no subitem 1.3.1.2 “*Rubato* agógico”.

75 Uma boa referência para os intérpretes atuais seriam as gravações de Koczalski, apontadas por Eigeldinger (1991, p. 126) como modelo para estas adaptações de dinâmica e estética sonora de Chopin.

76 Ver capítulo 2, *Prelúdios n.ºs 5 (2.5.1) e 15 (2.15.4)*.

É preciso mencionar ainda que era comum o compositor fazer alterações de dinâmica, até mesmo drásticas, na ocasião de suas performances, o que alude à espontaneidade do grande improvisador que era Chopin. De acordo com Hallé,⁷⁷ na ocasião de seu último concerto público em Paris (1848), Chopin executou o trecho de grande energia na seção final da *Barcarolle op. 60* (cuja indicação de dinâmica é *forte* no c. 84), com uma nova e inusitada leitura, em estilo totalmente oposto, apresentando maravilhosas nuances em *pianíssimo*. Hallé relata ainda que esta releitura foi tão bem executada que poderia ser preferível à dinâmica original, sendo Chopin o único intérprete capaz de alcançar tal proeza (HALLÉ, 1886 apud EIGELDINGER, 1991).



Ex. 11. *Barcarolle Op. 60*, primeira ed. francesa, c. 84 e 85. Seção final sonora (dinâmica *f* no c. 84).

Por fim, enfatiza-se, mais uma vez, a importância dos relatos de seus ex-alunos, o que muitas vezes gerou uma tradição oral, nem sempre condizente com o texto musical deixado pelo compositor, mas que merece ser observada. De acordo com Czartoryska, Chopin a instruiu a executar a *Mazurka Op. 33 n.º 2* de maneira a demonstrar o contraste entre os ambientes “taverna” e “salão”. Sendo assim, ele indicava tocar uma mesma melodia de modos distintos nas diferentes seções. Na parte inicial, recomendava executá-la de maneira direta, impetuosa, sem sutilezas de nuances, simulando a taverna, enquanto, na seção final, aconselhava uma execução de maneira sofisticada, com toque extremamente delicado, representando o refinamento dos salões. No entanto, Chopin não indica nenhuma diferença na partitura para estas seções (EIGELDINGER, 1991, p. 75; 150). Isto só reforça a ideia de que, mesmo sendo um compositor tão criterioso quanto à notação, algumas intenções musicais acabam não ficando explícitas na composição, cabendo ao intérprete “ler nas entrelinhas”, encontrar e suprir essas “lacunas”, com sua imaginação, arte e experiência.

1.4.1 Acentos de dinâmica e acentos agógicos

1.4.1.1 *Fz* e *sf*

Na música de Chopin, a indicação *fz*, *forzando* (utilizado na 1ª edição francesa), é um sinônimo de *sforzando*, *sf*, cuja função é de reforço sonoro (EIGELDINGER, 1991, p. 148). Clementi, compositor que influenciou muito Chopin, também considerava esses acentos *sf* e *fz* equivalentes, tanto em sua composição quanto em sua execução (ROSENBLUM, 1991, p. 86). É preciso lembrar que o reforço sonoro do *fz* depende do contexto no qual se encontra inserido. Por exemplo, em melodias de estilo vocal (como no *Noturno Op. 9. n.º 3*), *fz* requer

⁷⁷ Este seu relato é particularmente comentado de forma recorrente na literatura Chopiniana. Pianista, professor, regente e compositor alemão (naturalizado inglês), Hallé foi amigo de Chopin, tendo testemunhado várias das performances dele (EIGELDINGER, 1991, p. 140).

expressividade na sonoridade, o que implica em um ataque mais lento para as notas dele dotadas. Quando utilizado em um trecho de dinâmica *p*, o *fz* implica colocar um reforço sonoro mais leve, ainda permanecendo dentro da sonoridade *piano* (como no *Noturno Op. 9 n.º 2*).

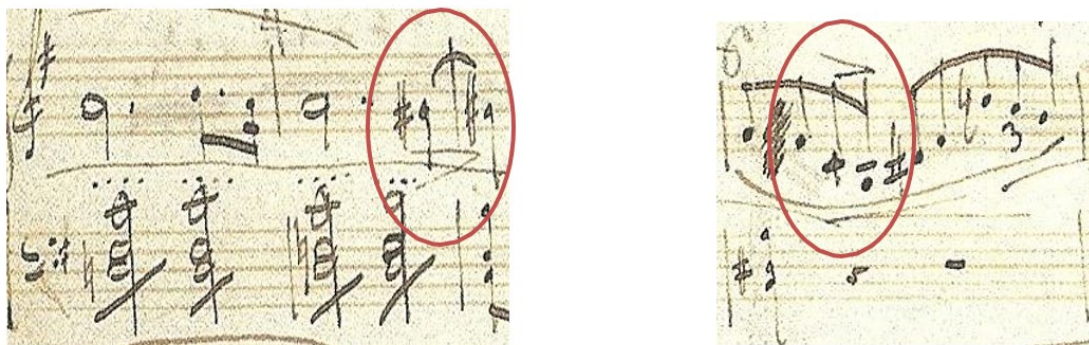
No *Op. 28*, encontramos *fz* somente em três *Prelúdios*: *n.º 15* (c. 59), *n.º 18* (c. 9- 12) e, sobretudo, na seção final do *n.º 17* (indicados sobre as notas Lá^b dos baixos dos c. 67 ao 82). Neste último caso, este acento possui um significado especial: seria uma referência às badaladas de um relógio antigo. Segundo o relato de sua aluna Mme Dubois, o compositor lhe forneceu instruções de execução para o efeito que desejava com os acentos dessa passagem, a qual é comentada detalhadamente no capítulo 2, quando são abordados os aspectos interpretativos do *Prelúdio n.º 17*.

1.4.1.2 Acentos curtos e acentos longos

É importante notar certas sutilezas nas indicações de dinâmica e suas respectivas funções e significados na obra de Chopin, principalmente em relação aos acentos. Pode-se perceber acentos de diferentes tamanhos na obra do compositor, cujos significados variam de acordo com o contexto musical no qual estão inseridos. Em seus manuscritos, Chopin utiliza dois tipos principais de grafia para estes sinais: uma de tamanho convencional, pequeno, que é o chamado acento curto >, e outra de tamanho maior, chamado acento longo >>, semelhante a uma chave pequena de *decrescendo*. Autores como Eigeldinger (2012), Rink (2005 apud POLI, 2010), Poli (2010) e Ekier (1980) chamam atenção para a distinção desses símbolos e para seus respectivos significados. Ekier (1980, p. xiii, tradução nossa) esclarece a diferença básica entre os dois: “Em Chopin, os acentos curtos > denotam uma dinâmica mais sonora, enquanto o acento longo >> implica ênfase expressiva.” Sendo assim, o acento de dinâmica — curto — para o reforço sonoro deve ser diferenciado do acento agógico — longo —,⁷⁸ cuja função é prolongar a nota. Eigeldinger (1991, p. 148) ressalta que Chopin é tão cuidadoso, que, às vezes, indica esses dois tipos de acentos em uma determinada nota, ou ainda em um único tempo de compasso. Desse modo, esse especialista reforça que é um motivo ainda maior para que tal diferença seja respeitada.

Rink e Eigeldinger acrescentam que os acentos longos, de acordo com o contexto musical em que se encontram, podem exercer várias funções: podem servir para indicar reforço sonoro, ênfase expressiva e prolongamento proporcional de notas cujo valor rítmico é maior, como mínimas e semibreves; podem servir para dar destaque expressivo às notas de apojatura, suspensão e síncope (ver ex. abaixo); também podem ser usados para enfatizar grupos de 2, 3, ou 4 notas (ver c. 1-2 no *Prelúdio n.º 8* e *Prelúdio n.º 10* no capítulo 2) e acordes arpejados; por último, podem empregar-se para prolongar a ênfase sobre notas ligadas (ex. abaixo) (EIGELDINGER, 2012, p. 59-60). Poli (2010) acrescenta ainda que os acentos longos ocasionalmente servem para ressaltar uma determinada linha melódica de uma passagem (ver c. 25-26 no *Prelúdio n.º 8* no capítulo 2). Abaixo o exemplo do *Prelúdio n.º 4* com o acento longo sob o Sol[#] na melodia para prolongar o reforço (expressivo e/ ou sonoro) em notas ligadas e acento longo sobre a nota Dó⁴ para dar mais expressividade a essa apojatura (RINK, 2001, p. 438).

⁷⁸ Algumas edições não fazem distinção na grafia do acento agógico (acento longo) e do acento de reforço de dinâmica (acento curto), utilizando sempre como padrão o acento curto. Ver discussão nos aspectos interpretativos dos *Prelúdios n.ºs 15, 21, 22 e 24*.



Ex. 12. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, manuscrito autógrafo, à esquerda, c. 8-9.1. Acento longo sob a nota Sol# na melodia. À direita, c. 12. Acento longo sobre Dó# (3ª colcheia).

Vale ressaltar que, pela sua similaridade, em alguns casos a grafia dos acentos longos pode ser facilmente confundida com a dos acentos curtos. Além disso, há muitas ocasiões em que pode ser difícil distinguir os acentos longos das chaves menores de *decrescendo* no texto musical, também devido à grande semelhança entre eles. Este é um dos muitos problemas editoriais na música de Chopin. Muitas edições (tanto as mais antigas quanto as modernas) substituem os acentos longos intencionados por Chopin ou pelas chaves de *decrescendo*, como nos *Prelúdios n.ºs 10 e 20*, ou pelos acentos curtos, como nos *Prelúdios n.ºs 15, 21, 22 e 24* e *Scherzo Op. 39 n.º 3* (c. 5, 13, 24, 26, 33, 35 e similares). No entanto, seus significados são bem distintos. Conforme esclarece Eigeldinger (2012, p. 60), o acento longo pode ser concebido melhor como o movimento de uma onda, certamente envolvendo uma concepção agógica, em vez de apenas uma retração sonora propriamente dita que definiria um *decrescendo*.

Sendo assim, cabe ao intérprete, baseando-se no contexto musical e nos significados e diferentes funções dos acentos, decidir se utilizará estes sinais com função agógica, de dinâmica, ou a combinação de ambas. A título de ilustração, no *Op. 28*, os acentos longos se encontram especialmente nos *Prelúdios n.º 4* (c. 8, 12 e 16) *n.º 8* (c. 1-2, 25-26), *n.º 10* (em quase todos os compassos), *n.º 12* (c. 21-28, 30), *n.º 15* (c. 73-75), *n.º 20*, *n.º 21*, *n.º 24* e principalmente no *n.º 22* (em toda a seção B). Os significados e possíveis interpretações para estes acentos são discutidos no capítulo 2, na abordagem dos aspectos interpretativos dos respectivos *Prelúdios*.

1.4.2 Expressões *Mezza voce* e *Sotto voce*

Mezza voce (“meia voz”) indica, na música vocal e na instrumental, produzir um som suave e comedido⁷⁹ (BLOM, 2001a, p. 584). No canto, mais precisamente, o termo sugere uma emissão contida (SADIE, 1994, p. 603), com aproximadamente metade do potencial da voz, em oposição a uma emissão com voz plena (MEZZA, 2011). Já *sotto voce*⁸⁰ (“voz baixa”), de acordo com o dicionário Grove, versão em inglês, denota que a passagem musical seja

79 O termo já é encontrado no tratado de canto *Opinioni* de Tosi (1723), o qual recomenda executar as aperturas ascendentes a meia voz, especialmente aquelas contendo intervalos cromáticos. Utilizado com maior frequência ainda nas óperas do século XIX, como em *Otello* de Verdi (BLOM, 2001a, p. 584). Beethoven utiliza *mezza voce* em suas sonatas para piano denotando som de intensidade suave (ROSENBLUM, 1991, p. 58).

80 *Sotto* em italiano significa “sob” (GROVE, 2001).

executada em voz baixa, como um sussurro ou murmúrio, com som reduzido, contido⁸¹ (BLOM, 2001b, p. 753-754).

Assim, a segunda expressão indica uma sonoridade mais refreada que a primeira. Não obstante, é possível encontrar diferentes significados para estes termos, sendo que há ocasiões em que suas conotações parecem estar muito próximas, e o termo *sotto voce* torna-se quase equivalente a *mezza voce*. No dicionário Grove em português (1994, p. 890), por exemplo, *sotto voce* indica que determinada passagem seja executada “a meia voz, sem ênfase”. Rousseau (1768 apud BLOM, 2001b), no Dicionário da música de 1768, define *sotto voce* equiparando-o não apenas ao *mezza voce* mas também ao *mezzo forte*. Blom (2001b, p. 584) aponta ainda que Beethoven utiliza *mezza voce* nos movimentos lentos de suas *Sonatas* para piano *Op. 106 e 109*, sendo que, em circunstâncias similares, utilizou também *sotto voce*.

Por meio dos relatos, sabe-se que ambos os efeitos eram explorados por Chopin em suas performances e que tal prática se refletiu notadamente em sua escrita. Nas obras do compositor, os termos são utilizados com frequência, especialmente em seus Noturnos e Mazurkas. O *Noturno Op. 48 n.º 1* contém as duas indicações, *mezza voce* no c. 1 (ex. 29) e *sotto voce* no c. 25 (ex. 15). Além disso, relatos de seus contemporâneos são unânimes sobre o fato de que Chopin era notório pelos degradês de nuances em sua execução a *mezza voce* (EIGELDINGER, 2000, p. 54). Denotam certamente a integração de elementos do *bel canto* à linguagem pianística do compositor, cuja admiração pelos grandes cantores de ópera era notável. A exemplo, na ocasião em que Chopin descreve o excelente tenor de sua época chamado Rubini,⁸² declara que sua *mezza voce* era incomparável (CHOPIN; HEDLEY, 1962, p. 100 apud EIGELDINGER, 1991, p. 111).

Ainda que bastante utilizadas na música de Chopin, muitas vezes, estas expressões são negligenciadas pelos intérpretes (HEDLEY, 1973, p. 19). Eigeldinger sugere que o executante precisa fazer distinção entre o significado dessas expressões e ressalta que ambas devem ser interpretadas na obra de Chopin em seu sentido literal. O autor recomenda a compreensão delas conforme a sugestão de Mattheson: para *mezza voce* pode-se “cantar a meia voz e *mf*”, já para *sotto voce* deve-se cantar muito suavemente, de modo mais contido (EIGELDINGER, 2000, p. 68).

Similarmente, recomendamos ao intérprete fazer distinção entre as duas expressões na música de Chopin. Entretanto, acrescentamos alguns aspectos em relação às suas definições. Com base nas características do *bel canto*, considera-se que *mezza voce* indique emitir um som suave, contido, como a meia voz. Contudo, acreditamos que esteja mais próximo da sonoridade *piano* e não propriamente do *mf*, conforme sugerido por Eigeldinger e Matheson. Lenz relata que o *mezza voce* executado por Chopin era como um sussurro (EIGELDINGER, 2006, p. 136). Além disso, em sua transcrição das Mazurkas de Chopin,⁸³

81 “*In an undertone, subdued sound.*” Originalmente usado na música vocal, passou a ser usado também na música instrumental, sendo encontrado com frequência na música de Haydn, Mozart e Beethoven (BLOM, 2001b, p. 753-754). Expressão também definida como em voz baixa, com som quase inaudível (SOTTO, 2011).

82 G. B. Rubini foi um dos maiores tenores do século XIX, cuja técnica vocal era baseada na tradição do *bel canto* (REID, 1971, p. 70). Amigo de Bellini, era seu tenor favorito. Cantava muito as suas óperas, como *Il Puritani* (GOSSET, 1980, p. 169-197). Também era um dos cantores favoritos de Chopin.

83 Célebre cantora e aluna de Chopin, Pauline Viardot transcreveu doze Mazurkas de Chopin em versão para canto e piano. Executou-as com o próprio Chopin ao piano em várias ocasiões, inclusive no último concerto dele em Londres em 1848. Essas transcrições encontram-se publicadas pela International Music Company (New York), sob o título CHOPIN-VIARDOT, *12 Mazurkas* para canto e piano.

Viardot associa o termo *mezza voce* à dinâmica *piano* ao indicar *p* em sua transcrição no compasso equivalente ao *mezza voce* presente no original. Além disso, Isabel Maresca (comunicação verbal)⁸⁴ também declara que, na prática vocal, este termo está associado à dinâmica *piano*.

Ademais, ressalta-se que o termo também implica qualidade de timbre. Segundo Poli (2010, p. 176), tanto *mezza voce* como *sotto voce* são expressões que geralmente indicam uma determinada cor dentro do contexto de uma sonoridade *piano*. De fato, Percy Betts nos confirma esta associação quando, em uma carta a um crítico, descreve a voz de Caruso no seu *debut*:⁸⁵ “ele tinha uma *mezza voce* encantadora [...], doce e aveludada. Voz de tenor pura como a do tipo italiano antigo” (REID, 1971, p. 29, tradução nossa).

Em relação a *sotto voce*, acredita-se que, em geral, indique produzir um som ainda mais velado, como um murmúrio, à voz baixa. Além de bem suave, entendemos que deve ser emitido sem ênfase, de caráter contido, criando um efeito como se o som viesse de muito distante. Tal efeito nos remete à maneira da entrada do coro em *sotto voce* (assinalado com abreviação “s. v.”) encontrado na ária “Casta Diva”, em *Norma* de Bellini, conforme o exemplo abaixo. É preciso notar que a atmosfera orquestral é com dinâmica *pp*, *espressivo* e *dol.* (*dolce*), de caráter religioso.⁸⁶

The image shows a page of a musical score for the beginning of the 'Casta Diva' aria from the opera Norma by Vincenzo Bellini. The score is for Soprano and Tenor (SOPRANI e TENORI) and the Chorus (CORO). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'vel. los.', 'dol. espressivo', and 'pp sempre'. The lyrics are in Italian and German. The score is annotated with blue circles around the 's. v.' markings and a red circle around the piano accompaniment.

Ex. 13. BELLINI, Vincenzo. Ópera *Norma*, Ária “Casta Diva”, ed. Peters. p. 36. Entrada do Coro em *sotto voce* indicado na partitura por “s. v.”

84 Informação fornecida por Isabel Maresca (*in memoriam*) em 28 de fevereiro de 2017. Isabel Maresca foi renomada professora de canto no Brasil, também pianista, cujo esposo foi o grande tenor brasileiro Benito Maresca, o qual teve brilhante carreira internacional, especialmente na Europa na década de 1970 e 1980 (Alemanha, Itália e Áustria).

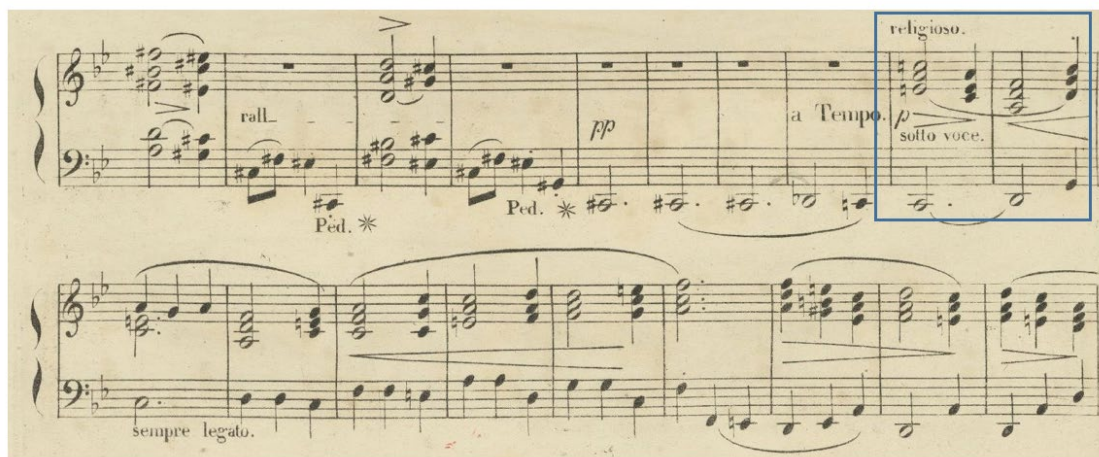
85 Seu *debut* foi no Covent Garden, em 1902 (REID, 1971, p. 29).

86 Ária “Casta Diva” é uma oração de Norma (grande-sacerdotisa do templo dos druidas) à “Deusa casta”, a lua, clamando por paz na terra.



QR Code 8.⁸⁷ Ária “Casta Diva” interpretada por Maria Callas. Entrada do coro sotto voce no min.0:51 do vídeo.

Em relação ao *sotto voce*, Poli (2010, p. 177) lembra que, assim como o *mezza voce*, está geralmente associado a uma mudança significativa de caráter na obra, ou de cor sonora e também pode vir no início de um novo episódio. De fato, foi possível constatar estas funções para *sotto voce* nos Noturnos⁸⁸ e Mazurkas. Ilustra-se aqui os *Noturnos Op. 15 n.º 3* (c. 89) e *Op. 48 n.º 1* (c. 25). Ambos em andamento lento, cujo *sotto voce* demarca uma seção diferente da anterior, com a escrita agora com textura de coral e de caráter distinto. No caso do *Op. 15 n.º 3*, Chopin anota *religioso* para reforçar o caráter e especifica a dinâmica “*p*”. Assim, fica evidente que solicita, sobretudo, mudança de atmosfera e timbre para o início deste novo episódio.



Ex. 14. *Nocturno Op. 15 n.º 3 (Lento)*, primeira ed. francesa (Schlesinger). Indicação *sotto voce* no c. 89, juntamente com as indicações *religioso* e dinâmica *p*. Escrita de coral.

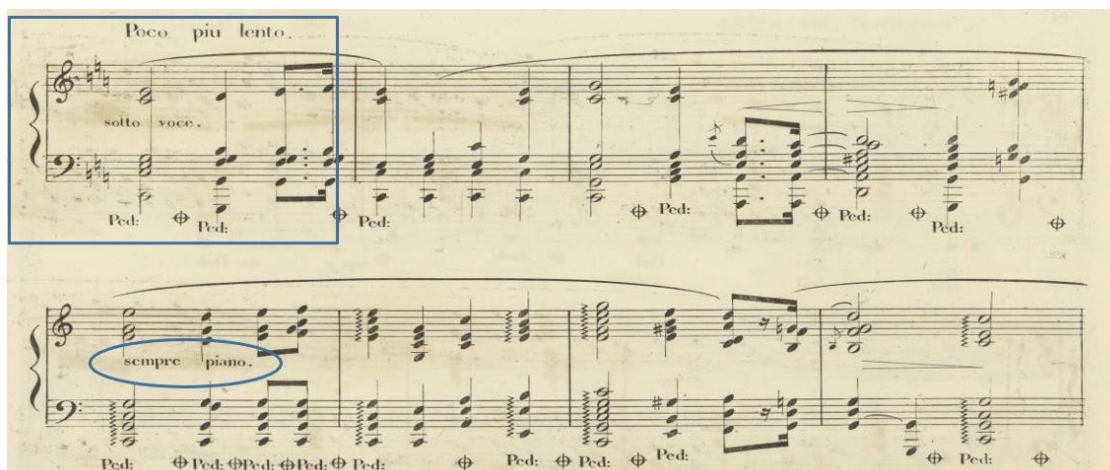
No *Op. 48 n.º 1*, pode-se notar que, no c. 25, o *sotto voce* não vem acompanhado de indicação complementar de dinâmica.⁸⁹ Poli (2010, p. 176) lembra que este fato é comum para ambas expressões. Desse modo, o material do c. 25 poderia se associar a uma sonoridade *pp* (ou *p*), mantendo a frase que inicia no c. 29 *sempre piano* conforme solicitado. O mais importante seria mudar o timbre nesse novo episódio (c. 25), produzindo uma sonoridade muito contida, sem ênfase, como se estivesse distante.⁹⁰

87 Link para o QR Code 8: <https://www.youtube.com/watch?v=yjoNMKVokrc>.

88 Sendo eles *Op. 9 n.º 1* (c. 19); *Op. 15 n.º 1* (c. 35 e c. 49); *Op. 15 n.º 2* (c. 25); *Op. 15 n.º 3* (c. 51 e c. 89); *Op. 27 n.º 1* (c. 3, 53 e 84); *Op. 48 n.º 1* (c. 25); *Op. Póstumo Dó# m* (c. 25).

89 Assim como também o *sotto voce* do c. 1 da *Ballada Op. 38 n.º 3*.

90 Lembrando, talvez, a atmosfera do coro *sotto voce* de “Casta Diva” descrita acima.



Ex. 15. *Noturno Op. 48 n.º 1 (Lento)*, primeira ed. francesa (Schlesinger). Indicação de *sotto voce* no c. 25 demarcando nova seção com escrita de coral. *Sempre piano* no c. 29.

O relato de Kleczynski reforça tal intenção de mudança de timbre para esta passagem quando menciona que Chopin utilizava o pedal *una corda* (do c. 25 ao 38) quando executava este *Noturno Op. 48 n.º 1* (KLECZYNSKI, 1913, p. 59 apud EIGELDINGER, 1991, p. 58).

A definição de Benedicts para o termo vai muito ao encontro do caráter desta passagem. Ele afirma que *sotto voce* indica “a baixa voz”, semelhante a uma voz soturna, sendo utilizado para execuções em que os sons devem ser apagados, quase velados (BENEDICTS, 1970, p. 117).

No *Op. 28*, a expressão *sotto voce* encontra-se anotada nos *Prelúdios n.ºs 6, 15, 17*, cuja discussão é feita individualmente no capítulo 2. Curiosamente, nenhum *mezza voce* é indicado no ciclo.

1.5 ORNAMENTOS

A ornamentação é de grande importância na construção do estilo Chopiniano, sendo encontrada especialmente em seus Noturnos e Mazurkas, gêneros nos quais mais improvisava os ornamentos. Os Noturnos são exemplos mais aperfeiçoados da estilização pianística do *bel canto*, apresentando ornamentos vocais como o *portamento di voce* (já mencionado anteriormente), *strascino* e *cercar della nota* que possuem tipicamente o caráter *ad libitum*, cuja execução está vinculada ao tempo *rubato* praticado na era barroca (italiano) (EIGELDINGER, 1991, p. 114). Utilizado com frequência no *bel canto*, *cercar della nota* enfatiza um determinado intervalo, apresentando uma nota auxiliar que repete a nota precedente ao intervalo. Chopin o anota com uma colcheia tracejada (contendo um pequeno risco diagonal atravessando a haste da nota, semelhante a uma apojetura breve). Principalmente nos exemplares de Dubois, Chopin indica (a lápis) que tais notas ornamentais (*cercar della nota* e apojeturas) devem ser executadas simultaneamente com o baixo, conforme a ilustração abaixo (EIGELDINGER, 1991, p. 114):



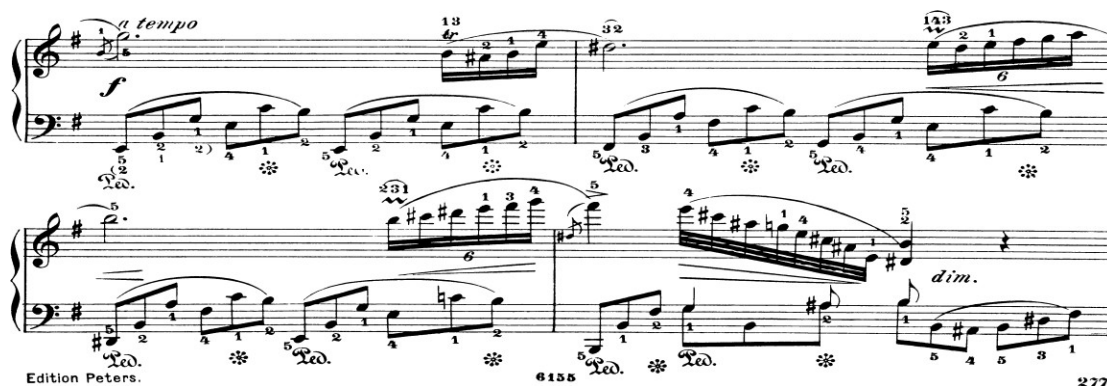
Ex. 16. *Noturno Op. 48 n.º 1*, exemplar de Dubois, (primeira ed. francesa), c. 18-21. Traço a lápis unindo as notas ornamentais ao baixo nos c. 19 (*cercar della nota*) e c. 20 (apojatura). Traço no c. 21 equivalente a uma respiração.

Eigeldinger lembra que outra característica é o fato de os ornamentos da melodia virem, muitas vezes, escritos com notas de tamanho pequeno no texto musical. De acordo com Lenz, eles devem soar como se fossem improvisados (EIGELDINGER, 1991, p. 52; 123; 151):



Ex. 17. *Noturno Op. 15 n.º 2*, ed. Breitkopf, c. 10-11. Ornamentação da melodia no c. 11 escrita com todas as notas em tamanho pequeno.

No entanto, vale ressaltar que Chopin também anota a ornamentação na melodia com notas de tamanho normal. Em geral, isso ocorre quando o melisma é parte integrante da linha melódica, ou também nos casos de variações nas reprises (como no *Prelúdio n.º 15*, c. 4, 23 e 79) (EIGELDINGER, 1991, p. 123). Rink (1997, p. 10) enfatiza que, nessas ocasiões em que os ornamentos constituem a essência melódica, não devem ser vistos de maneira superficial, como meras figuras decorativas. Aponta o *Noturno em Mi menor* como exemplo:



Ex. 18. *Noturno Op. 72 n.º 1*, ed. Peters, c. 31-34. Ilustração de ornamentação que constitui a essência melódica.

Algumas passagens ornamentais da melodia, relacionadas ao estilo improvisado de Chopin são conhecidas como *fioriture*.⁹¹ São as vezes bem longas, podendo vir escritas com notas de tamanho pequeno ou normal (EIGELDINGER, 1991, p. 123). A exemplo, as *fioriture* apontadas por Rink no *Concerto Op. 21 (Larghetto)*, anotadas com diferentes tamanhos e diversas intensidades de dinâmica (RINK, 1997, p. 55):

The image shows three systems of musical notation for a piano concerto. Each system consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The first system includes markings for 'poco riten.', 'delicatissimo', and 'a tempo'. The second system includes 'a tempo' and 'tr'. The third system includes 'legg.' and 'dolciss.'. Various ornaments (marked with asterisks) and dynamic markings are present throughout the score.

Ex. 19. *Concerto Op. 21, Larghetto*, ed. Schirmer, c. 24-31. *Fioriture* da melodia nos c. 26 (*delicatissimo*), 28 (*forte*), 30 (*leggerissimo*) e 31 (*dolcissimo*).

Em relação à execução das *fioriture* (e *grupetti*) segundo a estética Chopiniana, Kleczynski aponta que não é recomendável fazer *ritardando* ao final da *fioritura*, mais sim acelerar (o que Rink denomina de “princípio de *accelerando*”) (RINK, 1997). Desse modo, pode-se iniciar a passagem mais lentamente, acelerando ao final dela, tendo em mente que o *rallentando* inicial não deve ser excessivo. Segundo Eigeldinger (1991, p. 53-54), esse estilo de Chopin tocar é distinto de outros pianistas de sua época. Abaixo, um exemplo de figuração ornamental em uma melodia Chopiniana moldada seguindo o “princípio do conceito de *accelerando*” (*accelerando principle*), em que se inicia com ritmo mais lento e termina com figuras rítmicas mais rápidas (semínima seguida de colcheias e semicolcheias) (RINK, 1997, p. 75-6; 43).

The image shows a short musical excerpt in treble and bass clefs. The melody starts with a semibreve note and then moves to eighth notes, then sixteenth notes, and finally thirty-second notes. The marking 'legatiss.' is present. A star symbol is at the end of the excerpt.

Ex. 20. *Concerto Op. 11, Romance (Larghetto)*, ed. Bessel, c. 23. Ilustração do princípio de *accelerando* contido na melodia apontado por Rink.

É preciso lembrar que a típica polidez do estilo do compositor recomendaria realizar tais ornamentos com elegância e simplicidade, evitando o excesso de brilhantismo.⁹²

Outro aspecto a ser considerado é que “Chopin nunca tocava a mesma composição de maneira semelhante, sempre variava de acordo com o humor do momento” (HIPKINS, 1937, p.

91 *Fioritura* (do italiano “floreio”, “floreado”) é a ornamentação de uma linha melódica, seja improvisada pelo performer ou escrita pelo compositor. Prática comum no *bel canto*, não obstante, este termo musical encontra-se ausente nos tratados italianos (JANDER, 2001, p. 885).

92 Rink elogia a performance de Koczalski do *Concerto Op. 11*, especialmente quanto à execução das ornamentações no estilo Chopiniano (RINK, 1997, p. 41).

7 apud EIGELDINGER, 1991, p. 55, tradução nossa). Improvisava muito, não se prendendo a interpretações fixas ou imutáveis. Seus contemporâneos são unânimes em relatar que a espontaneidade era uma característica forte de sua performance. Mudava o caráter de uma mesma composição fazendo alterações especialmente nas ornamentações, mas também variava o ritmo agógico, a dinâmica, a escolha do tempo principal e a pedalização.

A exemplo, o compositor deixa anotado oito variantes de ornamentação para o *Noturno Op. 9 n.º 2*.⁹³ Ademais, nas partituras anotadas de alunos, como Dubois, encontram-se também algumas variações indicando a execução de passagens uma oitava acima (*Estudo Op. 25 n.º 2*, *Noturno Op. 48 n.º 2* e *Op. 62 n.º 2*). No caso do *Prelúdio n.º 6*, na partitura de Dubois há uma sugestão (variante) de Chopin para a execução de um ornamento do c. 7 (EIGELDINGER, 1991, p. 125). Esta questão é comentada com mais detalhes nos aspectos interpretativos deste *Prelúdio*.

Em contrapartida, Chopin não tolerava que outros pianistas interferissem no texto musical de suas obras. Apesar de fazer variações em suas próprias performances, a menor modificação feita por parte de outro pianista em sua obra já era considerada um erro enorme, o qual ele não perdoaria nem se cometido por seus amigos mais próximos, nem mesmo por seu admirador Liszt (MARMONTEL, 1885 apud EIGELDINGER, 1991). A exemplo disso, reprovou as alterações realizadas por Lenz na *Mazurka Op. 7 n.º 1*, no ato de sua performance. Naquela ocasião, Lenz executou a obra com longas variantes de ornamentação, sugeridas por Liszt. Chopin então as avaliou como sendo de muito mau gosto (MARMONTEL, 1885 apud EIGELDINGER, 1991).

1.5.1 Trilos

Os relatos de alunos de Chopin e as anotações nas partituras deles deixam-nos valiosas informações quanto à execução e ao estilo dos *trilos*. Segundo Viardot e Mikuli, pode-se inferir que, na maioria dos casos, Chopin iniciava o *trilo* na nota auxiliar (superior ou inferior), a qual era tocada com a nota do baixo. Essa maneira de execução denota traços de sua herança barroca e clássica (EIGELDINGER, 1991, p. 131; 133). Sendo assim, para a maior parte dos casos, pode-se pensar na execução dos *trilos* dessa maneira.

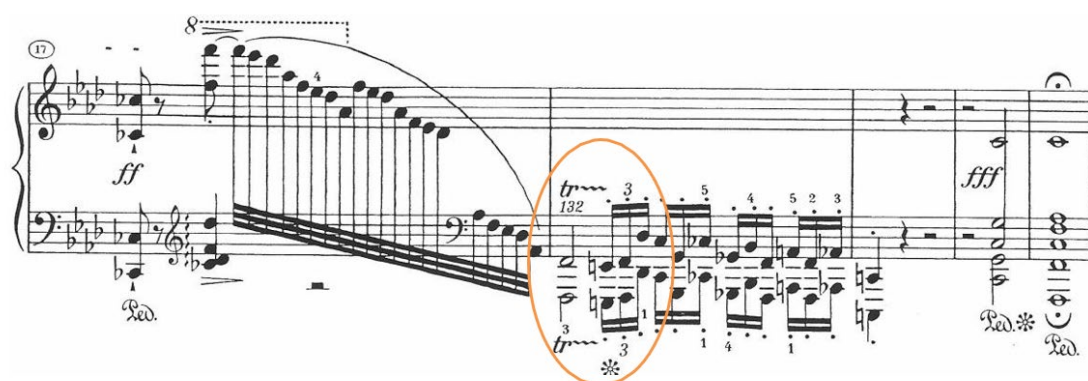
Em algumas ocasiões, as próprias anotações de Chopin e suas indicações de dedilhados, já sugerem a maneira de executar os *trilos*. Por exemplo, nos c. 23-24 da *Barcarolla Op. 60*, o dedilhado anotado por Chopin indica que o *trilo* se inicia pela nota auxiliar superior:

93 Chopin deixa a maior parte de variantes ornamentais em seus Noturnos anotadas nas respectivas partituras de seus alunos, havendo poucas para as Mazurkas. Deixa especialmente oito variantes de ornamentação para o *Noturno Op. 9 n.º 2*, que foram publicadas na edição de Mikuli. Na edição de Ekier (Wiener Urtext), uma versão contendo as variantes originais também pode ser encontrada. Koczalski, aluno de Mikuli, gravou esse *Noturno* com tais variantes. O *QR Code* para sua gravação encontra-se no subitem 1.3.1.1 acima sobre “*Rubato Chopiniano*”.



Ex. 21. *Barcarolla Op. 60*, c. 23 e 24, primeira ed. francesa. Dedilhado dos *trilos* na mão direita indica que eles se iniciam pela nota auxiliar superior.

Quando a indicação *tr* estiver sobre a nota principal, e essa última não for precedida de uma nota ornamental, o *trilo* também deve ser iniciado com a nota auxiliar superior (EIGELDINGER, 1991, p. 131). No entanto, há casos em que o próprio compositor, por meio da notação de um dedilhado específico, indica que o *trilo* se inicia com a nota real (e não com a superior). Esse é o caso do *Prelúdio n.º 18* (c. 18), cujo dedilhado para o *trilo* na mão direita é 1-3-2 na partitura de Dubois (EIGELDINGER, 1991, p. 132), reproduzido também pelas edições modernas como a Henle:



Ex. 22. *Prelúdio Op. 28 n.º 18*, ed. Henle, c.17-19. Dedilhado do *tr.* da mão direita no c. 18 indicando que o *trilo* se inicia pela nota real.

Além do dedilhado, Chopin também utilizava outra maneira para indicar o início do *trilo* com a nota real. Viardot (QUELQUES MOTS, 1910 apud EIGELDINGER, 1991) acrescenta que, quando o *trilo* for precedido de uma nota pequena igual à nota principal do *trilo*, deve-se apenas iniciá-lo com a nota real, sem repetir as notas. Tal notação seria apenas um reforço para não iniciar o *trilo* com a nota superior. O exemplo do *Noturno Op. 62 n.º 1* com a sucessão de *trilos* (c. 68 ao 73) ilustra este caso:⁹⁴

⁹⁴ Encontramos exemplos desse *trilo* com a grafia da nota real antecipada na *Mazurka Op. 7 n.º 1* (c. 50), *Polonaise Op. 53* (c. 33-34, 37-38, 65-66, 69-70 etc.) (EIGELDINGER, 1991, p. 131).



Ex. 23. *Noturno Op. 62 n.º 1*, ed. Breitkopf, c. 68-70. *Trilos* precedidos de uma nota pequena igual à nota principal, cuja execução deve ser iniciada pela nota real, sem repetição de notas.

Outra informação relevante quanto ao estilo de performance é que, de acordo com Mikuli (1943, p. ii), o *trilo* não deve ser executado com excesso de velocidade, mas sim com regularidade e apresentando uma finalização tranquila. Esta prática também nos remete à estética do *bel canto*. Ekier (1980, p. XVII) esclarece que, em Chopin, o *trilo* sobre notas de valor curto (como semicolcheias) significa um mordente. A exemplo, o *Noturno Op. Póstumo* em Mi menor (c. 31, 32, 33).

Eigeldinger (1991, p. 132) aponta para uma notação que ocorre com frequência na música de Chopin — presente nos *Prelúdios n.º 9* (c. 3 e 4), *n.º 10* (c. 7), *n.º 23* (c. 2, 6, 10, 18) e *n.º 24* (c. 10 e 28): o *trilo* é precedido de duas notas ornamentais, a primeira nota sendo no intervalo de uma segunda abaixo da nota principal e a segunda nota sendo igual à nota principal, terminando com as mesmas 2 notas ornamentais:



Ex. 24. *Prelúdio Op. 28 n.º 23*, ed. Henle (Mullemann), c.1-2. *Trilo* na mão esquerda no c. 2.

Quanto à execução deste *trilo*, em determinadas partituras de seus alunos,⁹⁵ Chopin indica tocar a primeira nota ornamental simultaneamente à nota do baixo, adicionando uma linha vertical que une a primeira nota do *trilo* à nota do baixo (conforme sua herança da prática barroca). Eigeldinger aponta que essa prática pode ser adotada pelos intérpretes para a maioria dos casos semelhantes.⁹⁶ Porém, indica que, em certas ocasiões, não seria recomendável, no entanto, não especifica quais situações exatamente (EIGELDINGER, 1991, p. 132). Ademais, considerando a orientação de Viardot acima (ex. 23), deduz-se que

95 No *Noturno Op. 32 n.º 1*, c. 40, na partitura de Dubois.

96 Ekier (1980, p. XIV) também ressalta que, em geral, na música de Chopin, a primeira nota da apojatura sempre coincide com a nota do baixo. A título de ilustração, os *Noturnos Op. 15 n.º 2* (c. 56), *Op. 32 n.º 1* (c. 40), *Op. 32 n.º 2* (c. 8), *Op. 37 n.º 1* (c. 8, 24, 74), *Op. 48 n.º 2* (c. 131-135), *Op. 55 n.º 1* (c. 14, 30, 46), *Op. 55 n.º 2* (c. 1), *Noturno Póstumo Lento con gran espressione* (c. 11, 56).

a nota real do *trilo* também não deve ser repetida neste caso. Essas questões dos *Prelúdios* citados são abordadas mais detalhadamente no capítulo 2, em que são comentadas também as diferentes interpretações registradas nas gravações deles.

1.5.2 *Grupetti* e Apojaturas

Para a realização de *grupetti* (e apojaturas), Chopin indicava seguir os grandes cantores do *bel canto* como modelo, ou seja, executá-los em tempo mais calmo, dando valor expressivo a cada nota do *grupetto*.⁹⁷ A própria escrita do compositor também enfatiza uma execução expressiva, uma vez que, especialmente nas obras com caráter vocal, anota a maioria destes *grupetti* com todas as suas respectivas notas escritas — seja em tamanho pequeno ou normal. Este é o caso dos *Prelúdios n.º 15* (c. 11, 15 e 17) conforme ilustrado abaixo, assim como do *n.º 21* (c. 6 e 12).



Ex. 25. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 15-19. *Grupetti* nos c.15 e 17.

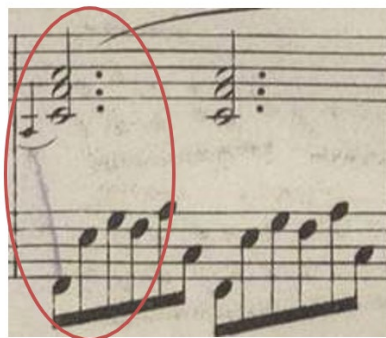
Pode-se notar que poucos *grupetti* de caráter vocal são indicados com o símbolo ∞ (EIGELDINGER, 1991, p. 133). Este é particularmente o caso do *Prelúdio n.º 4* (c. 16) do exemplo a seguir, que é comentado no capítulo que aborda os aspectos interpretativos deste *Prelúdio*.

Ex. 26. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 16-19. *Grupetto* com símbolo no c. 16.


Em relação às apojaturas, as partituras de Dubois apresentam várias indicações quanto à sua execução. Quando na voz superior (ou na mão direita), são frequentemente unidas

⁹⁷ Em uma carta, Chopin descreve a execução de uma soprano, a qual elogia muito. Ao falar sobre os *grupetti* executados por ela, registra-os com todas as notas (e não com o símbolo ∞). Também adiciona os sinais \sim e relata que ela “não executou os *grupetti* de forma rápida, abreviando as notas, mas sim cantou de maneira expressiva, dando a cada nota seu valor rítmico integralmente” (CHOPIN; HEDLEY, 1962, p. 59 apud EIGELDINGER, 1991, p. 133, tradução nossa). Ver *Prelúdio n.º 15*.

às notas do baixo por um traço vertical adicionado (semelhante às indicações dos *trilos*), ligando as duas mãos, indicando assim a execução simultânea e na cabeça do tempo (como no ex. 16).⁹⁸ Este é o caso do ornamento simples do *Prelúdio n.º 13* (c. 9), cuja classificação é de apojetura longa:



Ex. 27. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, exemplar de Dubois (primeira ed. francesa), c. 9. Traço adicionado a lápis por Chopin unindo a apojetura ao baixo.

Chopin faz ainda distinção na escrita de ornamentos que se constituem de apenas uma nota. Para a apojetura curta (ornamento breve, de rápida execução), adiciona um pequeno risco diagonal atravessando a haste da colcheia , como nos *Prelúdios n.ºs 6* (c. 7), *11* (c. 3-4), *12* (c. 21-22), *17* (c. 89). Já a apojetura longa⁹⁹ (como no exemplo acima) é desprovida desse pequeno traço. Para esse ornamento, Chopin emprega a figura de uma

pequena semínima ou de uma colcheia não tracejada (EIGELDINGER, 2012, p. 60). Frequentemente utilizada em peças de andamentos moderados e lentos, sua execução é tipicamente mais lenta (EIGELDINGER, 1991, p. 134). Ela aparece como colcheia não tracejada no *n.º 2* (c. 5, 10, 17, 20), *n.º 4* (c. 11 e 19) e *n.º 7* (c. 15), e como semínima no *n.º 11* (c. 21), *n.º 13* (c. 7 e 9) (ex. acima), *n.º 15* (c. 39 e 55) e *n.º 21* (c. 2). Eigeldinger (1991, p. 133-134) ressalta ainda que, quando a apojetura longa integra a linha melódica, pode-se deduzir que ela toma metade do valor da nota principal seguinte. Encontra-se na melodia dos *Prelúdios n.º 13* (c. 7) e *n.º 21* (c. 2) conforme o exemplo abaixo. Sua execução é comentada nos aspectos interpretativos dos respectivos *Prelúdios* (capítulo 2).



Ex. 28. À esquerda, *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, ed. Peters, c. 7. À direita, *Prelúdio Op. 28 n.º 21*, ed. Peters, c. 2. Apojeturas longas em ambos compassos.

⁹⁸ Estes traços também se encontram no *Noturno Op. 37 n.º 1* (c. 1, 5, 6), *Op. 55 n.º 2* (c. 30, 32, 33) (EKIER, 1980, p. XVII).

⁹⁹ Herança do século XVIII.

1.6 DEDILHADO

Chopin ([s.d., n.p.] apud EIGELDINGER, 1991) costumava dizer a seus alunos, tendo deixado registrado em seu *Projet de Méthode*, que a escolha de um bom dedilhado para uma passagem musical é uma questão fundamental. Não se mostrava apegado às tradições quanto a este aspecto. Ao contrário, procurava adotar sempre o dedilhado mais conveniente para uma determinada passagem, ou seja, aquele que fosse o mais confortável e mais natural para o formato de cada mão, e, ao mesmo tempo, o mais adequado para melhor transmitir o sentido musical em questão (EIGELDINGER, 1991). Dessa forma, Chopin inova na arte do dedilhado pianístico, sempre buscando meios para obter mais qualidade sonora e no *legato*.

Um aspecto distinto e original da técnica do compositor é o cultivo da individualidade, da particularidade de cada dedo. Ao contrário dos outros pianistas, Chopin valorizava a desigualdade natural dos dedos como fonte de variedade sonora. Seu registro no *Projet de Méthode* a seguir revela o quanto o compositor estava à frente de sua época:

Há muito tempo, temos agido contra a própria natureza quando treinamos nossos dedos para serem todos igualmente fortes. Cada dedo é constituído de maneiras distintas, sendo assim, é melhor então não tentar destruir o charme particular do toque que cada dedo possui, mas, ao contrário, desenvolver suas características especiais. A força de cada dedo é determinada pela sua constituição natural. O polegar é o mais forte, sendo o mais *Largo*, mais curto e mais livre, [...] o terceiro dedo é o central e, portanto, o pivô, [...] e o quarto, o mais fraco, é o irmão gêmeo siamês do terceiro, unidos fisicamente pelo mesmo ligamento e ainda assim as pessoas insistem em tentar separá-los — o que é impossível e, felizmente, desnecessário. Visto que há tantos sons quanto existem dedos, tudo é uma questão de saber escolher um bom dedilhado. Hummel era o maior conhecedor neste aspecto. Da mesma maneira que precisamos usar a conformidade dos dedos, é igualmente necessário utilizar o restante *da mão*, do punho, antebraço e braço. Não se deve tocar tudo somente a partir do punho, conforme Kalkbrenner aconselha. (CHOPIN, [s.d., n.p.] apud EIGELDINGER, 1991, p. 195, grifos do autor, tradução nossa).

Neste relato pode-se notar não apenas a consciência de Chopin quanto à individualidade dos dedos, mas também quanto à participação e ao envolvimento das demais estruturas anatômicas, como mãos, punho, antebraço e braço, no ato da execução ao instrumento.

Valorizando as características especiais de cada dedo, utilizava tipicamente o 3º dedo — *le grand chanteur* — com frequência para as notas importantes de passagens em estilo *cantabile*. Na partitura de Dubois do *Noturno Op. 48 n.º 1* (c. 1 e 2), há este dedilhado original de Chopin indicando o terceiro dedo para as três primeiras notas (semínimas) sucessivas da melodia inicial, conforme o exemplo abaixo¹⁰⁰ (EIGELDINGER, 1991, p. 48):

100 Vale ressaltar que, na edição do *Noturno Op. 48 n.º 1* da Wiener Urtext, o editor Ekier segue fielmente o dedilhado original de Chopin indicado a lápis na partitura de Dubois. Já em outras edições consultadas, este dedilhado mencionado ora é omitido, ora é alterado, como nas de Cortot, Mikuli, Kullak, Breilkopf, Klindworth, Scholtz, Joseffy. Esta é mais uma evidência da importância de consultar diversas fontes, tais como o manuscrito autógrafa, partituras dos alunos, quando disponíveis, bem como diversas edições, sobretudo as elaboradas por estudiosos especialistas em Chopin, como Ekier, Eigeldinger e Rink.



Ex. 29. *Noturno Op. 48 n.º 1*, ed. Wiener, c. 1-6. Indicação de dedilhado de Chopin reproduzida por Ekier. 3º dedo nos c.1, 2 e 5.

O terceiro dedo também se encontra indicado no *Prelúdio n.º 6* (mínimas da mão esquerda nos c. 17-18) nos exemplares de Dubois e de Ludwika Jedrzejewicz¹⁰¹ (EIGELDINGER, 1991, p. 248-9), o que é comentado nos aspectos interpretativos desta peça.

Um exemplo curioso ocorre no *Prelúdio n.º 13*: Chopin indica o 4º dedo para a nota inicial da melodia no c. 21 na partitura de Dubois, na seção *Più lento e sostenuto*:



Ex. 30. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, partitura anotada de Dubois (primeira ed. francesa), c. 21. Indicação do 4º dedo registrada a lápis.

Pode-se imaginar que Chopin tenha indicado aqui o 4º dedo, cuja característica principal é a de ser mais fraco e mais lento, para reproduzir uma determinada sonoridade particular, tendo em vista que este canto se caracteriza por seu caráter mais etéreo, em *sostenuto*. Sendo assim, acreditamos que o compositor estivesse sugerindo um som mais suave, discreto e distante para o início desta melodia.

Dentre outros dedilhados característicos do compositor, sabe-se que empregava o polegar nas teclas pretas e fazia a passagem dele por baixo do 5º dedo. Ademais, em notas adjacentes consecutivas, era muito frequente deslizar o mesmo dedo de uma tecla para outra, especialmente (mas não exclusivamente) de uma tecla preta para a branca, não obstante,

101 Irmã mais velha de Chopin, também deixa partituras anotadas dos *Prelúdios Op. 28*.

sem romper a continuidade do som entre elas (MIKULI, 1943, p. ii).¹⁰² Há muitos relatos sobre a flexibilidade e elasticidade dos dedos e mãos de Chopin, o que indica que, ainda que repetisse o mesmo dedo para estas notas, ele provavelmente usava esta plasticidade somada ao cuidado no ataque nas teclas para promover a continuidade sonora desejada (*legato*). É o caso do *Noturno Op. 9 n.º 2*, quando, na partitura de Stirling,¹⁰³ repete o 5º dedo em várias notas sucessivas da melodia, assim como, no *Prelúdio n.º 15*, em que, no exemplar de Dubois, repete o 4º dedo em notas adjacentes (EIGELDINGER, 1991, p. 46-47, 256):



Ex. 31. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 10-14. Reprodução do 4º dedo repetido em notas adjacentes no c. 14 na mão direita.

No *Noturno Op. 27 n.º 1*, c. 26, anota (a lápis) o polegar repetidamente em 3 notas consecutivas da melodia no exemplar de Dubois:¹⁰⁴



Ex. 32. *Noturno Op. 27 n.º 1*, exemplar de Dubois (primeira ed. francesa), c. 26. Polegar anotado a lápis nas notas consecutivas Mi-Ré-Dó# na mão direita.

Para notas repetidas em passagens de andamento moderado, Chopin não tolerava mudança de dedos, aconselhando usar o mesmo dedo para todas elas, mantendo ao mesmo tempo a flexibilidade das mãos (EIGELDINGER, 1991, p. 48-49). No *Noturno Op. 32 n.º 1*, nas partituras de Stirling e Jedrzejewicz, Chopin anota o terceiro dedo para as seis notas Dó# repetidas do c. 65. Já para notas repetidas em passagens de andamento rápido, pode-se verificar sua indicação para alternância de dedos para elas (3-2-1 e 4-3-2), como na *Valsa Op. 18* das partituras de Dubois e Franchomme¹⁰⁵ (EIGELDINGER, 1991, p. 263).

Outro dedilhado típico que certamente usava e que é indicado com frequência nas partituras dos alunos é a passagem do 3º e 4º dedos sobre o 5º dedo, proporcionando o mais suave

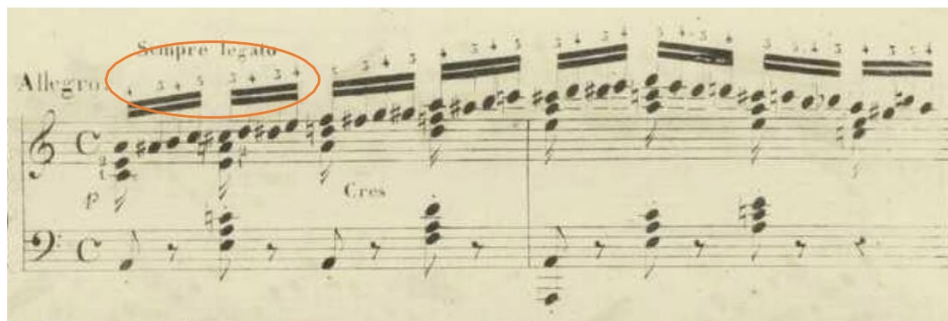
102 Vale mencionar que muitos princípios do dedilhado de Chopin são herança de Hummel, como o uso frequente do mesmo dedo para notas consecutivas no *legato* (ex. 31 – EIGELDINGER, 1991, p. 46-47).

103 Jane Stirling foi aluna e a amiga mais devotada à Chopin, tanto no que se refere à sua pessoa quanto também no que concerne às obras e memórias dele. Preservou a obra completa de Chopin e cartas, autógrafos, desenhos, entre outros elementos. Ajudou muito o compositor financeiramente durante seu último ano de vida (EIGELDINGER, 1991, p. 179).

104 A edição de Ekier (1980) dos Noturnos reproduz tal dedilhado.

105 Os exemplos com os respectivos dedilhados encontram-se em Eigeldinger (1991, p. 252-253).

legato e mantendo, ao mesmo tempo, a posição natural das mãos. Kleczyński aponta este dedilhado como uma das grandes contribuições de Chopin à técnica pianística. É utilizado em escalas cromáticas (*Estudo Op. 10 n.º 2*) e terças cromáticas (*Estudo Op. n.º 6*) em andamentos rápidos, bem como em figurações de arpejo de passagens mais lentas em estilo de cantilenas (Noturnos) (EIGELDINGER, 1991, p. 39-40).



Ex. 33. *Estudo Op. 10 n.º 2*, primeira ed. francesa, c. 1-2. Dedilhado na mão direita indicando passagem do 3º dedo sobre o 5º.

Por fim, outra inovação de Chopin é usar a substituição de dedos em uma determinada nota. Além de realçar o toque *legato*, fazia-o também com a finalidade de explorar as possibilidades sonoras características de cada dedo e para manter a condução sonora da melodia. Este caso é particularmente encontrado na melodia nos *Prelúdios n.º 6* (exemplo abaixo) e *n.º 15*.



Ex. 34. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters, c. 1-4. Eigeldinger reproduz os dedilhados na mão esquerda, com substituição de dedos, indicados nas partituras de Stirling e Jedrzejewicz (c. 1, 2 e 4).

Eigeldinger (1991, p. 117-8) aponta que estes dois casos de dedilhado nos *Prelúdios* supracitados estão entre os exemplos mais reveladores da arte de Chopin em usar a conformação natural dos dedos e mãos, de uma maneira mais lógica possível, para obter o efeito sonoro desejado. Além de encontrarmos a substituição de dedos indicada nas partituras dos alunos, os relatos de contemporâneos também comprovam esse fato na performance de Chopin. Como exemplo, há o depoimento de Hipkins¹⁰⁶ (1937 apud EIGELDINGER, 1991) que diz que Chopin mudava de dedos em uma determinada nota com a mesma frequência que um organista o fazia. Franchomme (CONSEILS, 1904 apud EIGELDINGER, 1991) também relata que o compositor aconselhava substituir os dedos o máximo de vezes possível.

1.7 PEDAL

Na música do período romântico, sobretudo na de Chopin, há uma grande importância atribuída às variações de cores sonoras que poderiam ser extraídas nos instrumentos da época.¹⁰⁷ Por isso, visto que o pedal auxilia na criação dessas cores, torna-se um ingrediente essencial à performance desse período (ROSENBLUM, 1993, p. 164). Sendo assim, especialmente na interpretação da música de Chopin, o pedal de sustentação é considerado uma das ferramentas mais importantes, revelando-se como um poderoso e versátil meio de expressão ao intérprete (HINSON, 1992, p. 180).

Com base nos relatos de suas execuções e na sua escrita de pedal, pode-se constatar que tal ferramenta era essencial ao compositor. Em suas performances Chopin fazia uso frequente do pedal, de maneira muito refinada¹⁰⁸ (MARMONTEL, 1885 apud EIGELDINGER, 1991). Não obstante, como pedagogo, era bastante cauteloso com essa ferramenta. Seus alunos são unânimes em relatar que, para evitar a utilização exagerada ou abusiva, aconselhava-os a estudar sem pedal e a usá-lo com economia ao executar uma obra (MIKULI, [1880] apud EIGELDINGER, 1991; Courty em AGUETTANT, 1954 apud EIGELDINGER, 1991; Debussy¹⁰⁹ em AGUETTANT, 1954 apud EIGELDINGER, 1991).

Na época de Chopin,¹¹⁰ o pedal era utilizado de maneira mais discreta, sobretudo para auxiliar no toque *legato* e ocasionalmente em determinadas passagens para efeitos timbrísticos (POLI, 2010, p. 140). Dentro desse contexto, Chopin torna-se um verdadeiro pioneiro, pois sua marca registrada se firma na exploração constante de novas possibilidades no emprego do pedal de sustentação (HINSON, 1992, p. 179). Segundo os relatos de contemporâneos, foi o primeiro pianista a fazer uso dos pedais de forma simultânea ou alternada, com tamanha habilidade e maestria (MARMONTEL, 1878 apud HINSON, 1992). O apreço de Chopin pela arte da pedalização pode ser constatado em sua famosa citação: “A maneira correta de utilizar o pedal permanece sendo um estudo para a vida toda” (MELVILLE, 1977, p. 28 apud HINSON, 1992, p. 180, tradução nossa).

Marmontel¹¹¹ (1878 apud HINSON, 1992, p. 179) relata que era comum Chopin utilizar um tipo de pedal “*vibrato*”, no qual seus pés pareciam vibrar rapidamente sobre o pedal enquanto ele executava determinadas passagens. Além disso, empregava o pedal de sus-

107 Desde sua invenção, o piano passa por constantes transformações, até chegar ao piano de cauda moderno ao final do século XIX. Os pianos do período romântico caracterizam-se por serem maiores e mais ressonantes que os do período clássico (ROSENBLUM, 1993, p. 164). Suas novas possibilidades sonoras tornam-se atrativas e são cada vez mais exploradas, como a variedade de timbres e pedalização.

108 O “uso frequente” relativo ao pedal de Chopin relatado em diversos depoimentos não significa que Chopin utilizava o pedal de modo excessivo. Pelo contrário, os relatos são unânimes no que se refere ao refinamento da pedalização do compositor, principalmente quando comparada aos excessos praticados por outros pianistas da época. Conforme lembra Poli, especialmente a partir da década de 1830, alguns pianistas começaram a fazer uso abusivo dessa ferramenta (POLI, 2010, p. 140).

109 Debussy (AGUETTANT, 1954 apud EIGELDINGER, 1991, p. 129) recorda suas aulas de piano e menciona suas lembranças sobre as recomendações de sua primeira professora, Mme Mauté de Fleurville, que teve aulas com Chopin. Ela dizia que Chopin recomendava estudar sem pedal e usá-lo com bastante economia. Debussy também foi aluno de Marmontel no Conservatório de Paris, um dos contemporâneos de Chopin, que deixou relatos sobre seu estilo de execução (ver página seguinte e também o subitem 1.7.3 “*Una corda*”) (EIGELDINGER, 1991, p. 129).

110 Mais precisamente até década de 1830 (POLI, 2010, p. 140).

111 Pianista, professor e escritor, Antoine François Marmontel lecionou piano durante quatro décadas no Conservatório Nacional de Paris, guiando várias gerações de pianistas, dentre eles Debussy, Bizet, Albeniz e d’Indy. Apesar de não ter sido propriamente aluno de Chopin, Marmontel presenciou muitas performances do compositor (pois foram vizinhos por muitos anos), familiarizando-se assim com seu estilo de execução. Escreveu vários relatos e livros sobre o estilo e linguagem do compositor (EIGELDINGER, 1991, p. 130-131).

tentação em passagens brilhantes, harmonias sustentadas, notas graves no baixo e para acordes fortes, extasiantes (MARMONTEL, 1878 apud ROSENBLUM, 1996). Hipkins¹¹² (1937 apud HINSON, 1992) nos revela que Chopin utilizava um pedal bastante amplo, especialmente em passagens de arpejos na mão esquerda. Este recurso promovia-lhe um efeito sonoro de *crescendo* e *decrescendo*, tal como o movimento de ondas.

No que se refere à escrita, foi o compositor que anotou o maior número de indicações de pedal até aproximadamente 1945. Assim, deixa, em seu legado, o registro de muitas inovações para a utilização do pedal (ROSENBLUM, 1993, p. 168). Refletia muito sobre sua pedalização e era muito meticuloso ao anotá-las em seus manuscritos (HINSON, 1992, p. 190). Assim, seu apreço e zelo pela prática da pedalização também se refletia em sua escrita. Utilizava tipicamente os sinais *ped* e ϕ para indicar respectivamente a pressão e a retirada do pedal de sustentação. Conforme Vogas (2014) aponta, em muitos casos tais indicações são muito precisas. No entanto, apesar de todo seu cuidado, há ocasiões em que essas indicações podem se tornar ambíguas no manuscrito devido a uma questão prática relacionada ao espaçamento da grafia. Em determinadas passagens contendo notas grafadas muito próximas umas das outras, uma vez que a grafia dos sinais *ped* ϕ é relativamente grande, estas indicações podem, às vezes, não deixar tão claro o momento exato da pressão ou da retirada do pedal (VOGAS, 2014, p. 70). Poli (2010, p. 143) aponta que em geral a indicação *ped* costuma ser mais precisa, ao passo que o símbolo de retirada é usado de forma mais inconstante, pois depende muito do espaço disponível. O exemplo do *Prelúdio n.º 1* abaixo ilustra certa variação no posicionamento do ϕ . Ora se localiza ao final do compasso (sugerindo a utilização de um pedal mais longo), ora antes do fim do compasso (aludindo a um pedal mais curto). Consequentemente, as diferentes edições reproduzem a pedalização de modos distintos.



Ex. 35. *Prelúdio Op. 28 n.º 1*, manuscrito autógrafo, c. 12-16. Ilustração de variação na localização do símbolo de retirada de pedal.

Desse modo, um aspecto importante a ser considerado pelo intérprete é o fato de que algumas edições, inclusive as primeiras, graças a estas inconsistências ou ambiguidades do manuscrito, acabam reproduzindo os sinais de retirada de maneira sistemática, ou seja, sem analisar propriamente o seu contexto (POLI, 2010, p. 146). Consequentemente, acabam alterando alguns registros originais de pedal que podem indicar sutis variações de pedal. Este é o caso de alguns *Prelúdios* do *Op. 28*, como no *n.º 1* (acima), *n.º 19*, entre outros.¹¹³

112 Pianista, cravista, organista e musicólogo inglês, Alfred Hipkins foi associado à casa de piano Broadwood e conheceu Chopin na ocasião em que o compositor esteve em Londres (1848). Também trabalhou como afinador para Chopin e o ouviu tocar em muitas ocasiões, sendo bastante influenciado pelo seu estilo. Dedicou-se a divulgar as obras de Chopin na Inglaterra, executando-as com frequência em seus recitais. Do mesmo modo, deixou diversos relatos sobre o estilo de performance de Chopin (EIGELDINGER, 1991, p. 93).

113 Comentaremos esta questão com mais detalhes em cada *Prelúdio* no capítulo 2.

Além disso, há outra questão em relação às discrepâncias de indicações de pedal entre as diferentes edições na música de Chopin.¹¹⁴ Conforme Hinson (1992, p. 187-190) esclarece, o próprio compositor foi alterando algumas indicações de pedal ao longo de suas revisões de uma mesma obra¹¹⁵ e também escrevia passagens similares de uma determinada peça com pedalizações variadas.¹¹⁶ Acreditamos que sua própria tendência experimental¹¹⁷ e improvisatória tenha contribuído para isso. Consequentemente, quando há diferenças nas indicações de pedal em determinadas obras, alguns editores acabam decidindo mudar a marcação de pedal, sistematizando-a, por achar que foi falha ou esquecimento da parte do compositor na revisão (HINSON, 1992, p. 179; 187-188). Sendo assim, a consulta ao manuscrito autógrafa¹¹⁸ torna-se ainda mais relevante para compreender melhor o pedal que Chopin almejava.

A partir de 1830, há um maior número de indicações de pedal nos manuscritos de Chopin (POLI, 2010, p. 140). Assim, já se pode observar este fato no *Op. 28* (1839). Dentre as edições consultadas dos *Prelúdios*, as mais fiéis em seguir as indicações originais de pedal do compositor são a Peters Urtext (Eigeldinger), Nacional Polonesa (Ekier),¹¹⁹ Henle (Müllermann e Zimmermann) e Wiener (Hansen).

1.7.1 Diferentes utilizações e funções do pedal em Chopin

Um dos aspectos mais enriquecedores e esclarecedores ao longo deste trabalho foi justamente o estudo das notações originais do pedal de Chopin nos *Prelúdios* quando executadas nos instrumentos de sua época, especialmente nos pianos *Pleyel* e *Érard* de cordas paralelas. Tal análise nos permitiu constatar que suas anotações nos manuscritos autógrafos eram precisamente adaptadas aos instrumentos que utilizava. No entanto, deve-se considerar que, embora sua pedalização faça sentido nos pianos *Pleyel*, isso não significa que o intérprete deva seguir tais indicações de forma inflexível ao utilizar os pianos atuais. Conforme Rosemblum (1993, p. 158) aponta, a arte da pedalização consiste em fazer ajustes de pedal sempre levando em consideração o instrumento utilizado, a acústica do local da performance, as escolhas de tempo de execução, a dinâmica e o equilíbrio sonoro das vozes de uma determinada textura.

Não obstante, ressaltamos que compreender o funcionamento e as características desses instrumentos é crucial para entender melhor as intenções composicionais e timbrísticas de Chopin no que se refere a sua pedalização. Assim, a experiência com os pianos de época é de extrema importância, pois fornece maior embasamento ao intérprete em relação

114 Ver o caso da *Mazurka Op. 33 n.º 2* citada mais adiante, no subitem 1.7.1.1 “Pedal longo”.

115 É o caso da *Mazurka Op. 30 n.º 4* que foi revisada por Chopin na cópia manuscrita de Fontana, gerando diferenças entre a 1ª ed. alemã (que segue Fontana) e a 1ª ed. francesa (que segue outro manuscrito). Ver no subitem 1.7.1.2. Também ocorre no *Estudo Op. 25 n.º 10* e *Ballada Op. 38* (HINSON, 1992, p.188-190).

116 Como na *Ballada Op. 47*, segundo tema (HINSON, 1992, p.187-188). Ver subitem 1.7.1.4, ex. 41 e 42.

117 Especialmente com as novas possibilidades dos diferentes pianos que foi adquirindo ao passar dos anos.

118 E outras fontes primárias, como a cópia de Fontana e primeiras edições.

119 Em determinados *Prelúdios*, a Peters é claramente mais fiel ao manuscrito. A exemplo, no *n.º 1*, a Peters registra o pedal mais curto presente no manuscrito nos c. 13, 14, 29, 30, 31 e 32 (ver ex. 59 e 60), enquanto a Nacional Polonesa padroniza todos os compassos com pedal longo; no *n.º 11*, a Peters registra um *ped* em parênteses no c. 24.1, pois este se encontra ausente no manuscrito, enquanto a Nacional o registra normalmente. Em relação ao posicionamento do sinal de retirada, em alguns *Prelúdios*, a Nacional Polonesa deixa mais claro quando seria um pedal sincopado, aproximando mais o asterisco do sinal *ped* (como nos *n.ºs 9* e *10*), já em outros, a Peters segue mais fielmente o posicionamento do sinal de retirada em relação ao manuscrito (como nos *n.ºs 12* e *15*).

às suas escolhas, inclusive para realizar adaptações de pedalização em pianos modernos e salas de concertos atuais.

Selecionamos aqui algumas utilizações de pedal características em Chopin dentre as principais examinadas pelos autores Hinson, Higgins,¹²⁰ Eigeldinger, Vogas, Poli, Rosenblum, Ekier e Paderewski.

1.7.1.1 Pedal longo – função colorística

Ao analisar as notações de Chopin em seus manuscritos autógrafos, observa-se que o pedal de sustentação se manifesta como um eficiente meio de expressão, fundamental em sua linguagem. Não obstante, muitas de suas indicações são bastante incomuns e reveladoras (HINSON, 1992, p. 180). Por conseguinte, seus efeitos sonoros foram considerados até excêntricos por pianistas que viveram algumas décadas após Chopin¹²¹ (POLI, 2010, p. 140-141). No entanto, o interessante é que, ao executar as notações originais de Chopin em pianos com características similares aos de sua época, percebemos que as suas indicações fazem total sentido.

Pode-se constatar que um dos principais propósitos da arte do pedal de Chopin é explorar as propriedades colorísticas do piano *Pleyel* de seu tempo. Assim, o compositor busca com frequência uma grande variedade de cores sonoras, especialmente usando leve e discreta mescla de sons (semelhante ao efeito de uma bruma ou névoa) (EIGELDINGER, 2006, p. 131). Como exemplo, pode-se citar a pedalização contendo certas misturas de harmônicos, encontrada com certa frequência em sua música. É caso do *Prelúdio n.º 7*, cujas notas ornamentais da melodia se mantêm no mesmo pedal:

The image shows a musical score for Chopin's Prelúdio Op. 28 n.º 7, measures 1-6. The score is in 3/4 time, key of F# major, and marked 'Andantino dolce' and 'p'. It shows a melody in the right hand with a long pedal point in the left hand. The pedal point is marked with 'ped.' and asterisks. The melody consists of a series of chords and single notes, all sustained by the pedal.

Ex. 36. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1-6. Pedalização conforme o manuscrito, contendo certas misturas de sons.

Em um piano moderno, este pedal pode soar excessivo. No entanto, soa muito bem quando executado em um piano *Pleyel* de cauda similar ao que Chopin utilizava, produzindo uma sonoridade levemente colorida, porém límpida. Podemos constatá-lo (inclusive visualizando o movimento dos martelos e abafadores) na gravação de Schiff dos *Prelúdios Op. 28* em um *Pleyel* de 1860. Também experimentamos executar este trecho com a pedalização original no piano *Érard* (1880) de cordas paralelas, obtendo, do mesmo modo, uma sonoridade levemente colorida e clara, sem nenhum excesso de mistura sonora.

120 Higgins (1966) apud Eigeldinger (1991).

121 Como, por exemplo, pelo pianista Anton Rubinstein (1829-1894), que rejeitou algumas destas pedalizações mais excêntricas e atípicas (POLI, 2010, p. 141). Provavelmente já utilizando pianos mais modernos e mais ressonantes (final do século XIX), Rubinstein percebe que a execução fiel de tais indicações não soava bem nesses instrumentos.



QR Code 9.¹²² Gravação de Schiff interpretando o *Prelúdio* n.º 7.

Lembramos que alguns traços importantes deste instrumento permitem realizar tal pedalização sem criar misturas sonoras excessivas, como sua grande transparência sonora e sua rica produção em harmônicos.¹²³ Tal pedalização, bem como as demais comentadas, são discutidas no capítulo 2, nos respectivos *Prelúdios*.

Compreende-se então que uma sonoridade *levemente* mesclada na música de Chopin pode soar adequada em passagens específicas, uma vez que possui justamente a função de criar um som impressionista e efeitos multicoloridos nestes locais (HINSON, 1992, p. 180, grifos nossos). Outros exemplos de pedal criando sonoridades mistas são: *Prelúdios n.º 2* (c. 18-19), *n.º 6* (c. 23-26), *n.º 15* (c. 1, 26-27), entre outros, *Scherzo Op. 20 n.º 1* (c. 387-388) e a *Ballada Op. 47 n.º 3* (c. 65) (HINSON, 1992, p. 183, 188, 190).

Poli comenta que o pedal longo abrangendo um compasso inteiro (mesma harmonia) é de fato um traço típico da pedalização de Chopin em seus manuscritos, especialmente nas Mazurkas e Valsas. O exemplo abaixo da *Mazurka Op. 33 n.º 2* da Breitkopf, primeira edição alemã, reproduz fielmente as indicações de pedal do manuscrito autógrafa¹²⁴ (*Stichvorlage* alemão) que Chopin enviou para Breitkopf (POLI, 2010, p. 151). Pode-se notar aqui claramente que a indicação do pedal vai até o final de cada compasso.¹²⁵

122 *Link do QR Code 9*: <https://www.youtube.com/watch?v=qQOaB8xAHo8>.

123 Além de uma ação mais sensível às variações de toque, o *Pleyel* possuía uma sonoridade mais transparente, com timbres diferenciados entre os registros. No agudo a sonoridade era luminosa e transparente, e no grave apresentava um som mais rico, porém ainda claro, transparente, oferecendo assim uma produção mais rica em harmônicos. Já os pianos modernos produzem um som com menos harmônicos e uma qualidade sonora mais cheia e homogênea entre os registros, com os baixos mais robustos e menos definidos, portanto menos claros (ROSEMBLUM, 1996, p. 47, 49). Por isso, uma determinada pedalização que soa clara e transparente em um *Pleyel* pode soar excessiva ou saturada em um piano moderno.

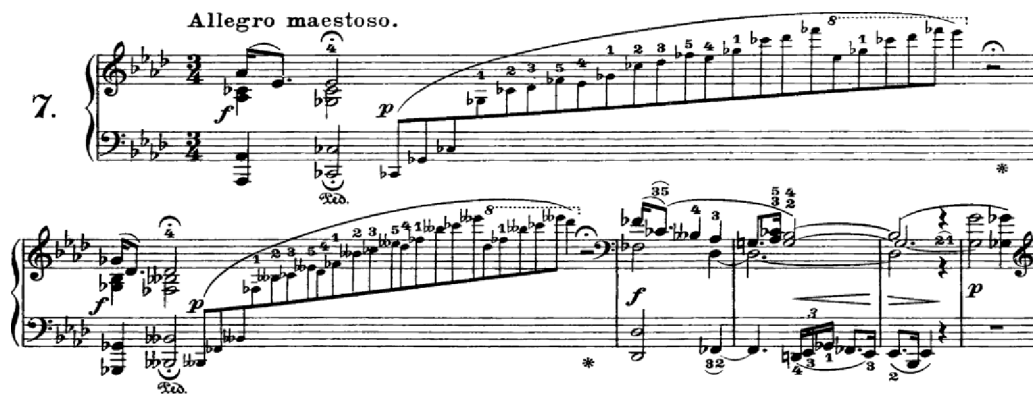
124 Este manuscrito autógrafa (*Stichvorlage* alemão) que serviu de modelo para a Breitkopf encontra-se na Biblioteca Nacional em Varsóvia, acessível ao público (POLI, 2010, p. 151), e pode ser consultado no site OCVE, disponível em: <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/71156/>. Há outro manuscrito autógrafa na Biblioteca nacional da universidade de Dresden (*Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden - SLUB*) que pode ser consultado no OCVE, disponível em: <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/71096/>.

125 Vale notar que, para este mesmo trecho da *Mazurka Op. 33 n.º 2*, há discrepância entre as edições. A primeira ed. francesa (ed. Schlesinger, baseada na cópia de Fontana) indica o sinal de retirada mais cedo, no terceiro tempo do compasso. Disponível no CFEO, <http://www.chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/65386/>. Não obstante, ao consultarmos a cópia de Fontana, verificamos que ela não apresenta os sinais de retirada de maneira inconstante; eles estão ora sob o terceiro tempo de compasso, ora ao final do compasso. Disponível no CFEO, <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/71201/>.



Ex. 37. *Mazurka Op. 33 n.º 2*, primeira ed. alemã (Breitkopf), c. 9-16; 58-67. Reprodução do pedal inteiro por compasso tal como no manuscrito autógrafa.¹²⁶

Poli (2010, p. 140) reforça que tal pedalização característica é mais uma evidência da busca de Chopin por cores sonoras específicas, agregando notas e harmonias dissonantes que resultam em uma sonoridade levemente misturada. Anton Schindler (1842 apud EIGELDINGER, 1991) confirma o fato. Em seu relato, menciona que, ao executar as Mazurkas, especialmente em passagens em *piano*, o compositor prolongava o pedal de sustentação (combinado ao *una corda*)¹²⁷ trocando-o no início de cada compasso. Tais possibilidades colorísticas experimentadas nas Mazurkas são exploradas e desenvolvidas em obras mais tardias como na *Barcarolla*¹²⁸ (segunda área tonal) e na *Polonaise-Fantasia Op. 61*¹²⁹ (arpejos da página inicial) (POLI, 2010, p. 151). Nos oito compassos iniciais da *Polonaise-Fantasia*, por exemplo, o compositor cria uma nova textura de pedal que se beneficia dos harmônicos naturais, combinando as notas dissonantes com os acordes de uma maneira bem mais ousada (ROSENBLUM, 1993, p. 168).

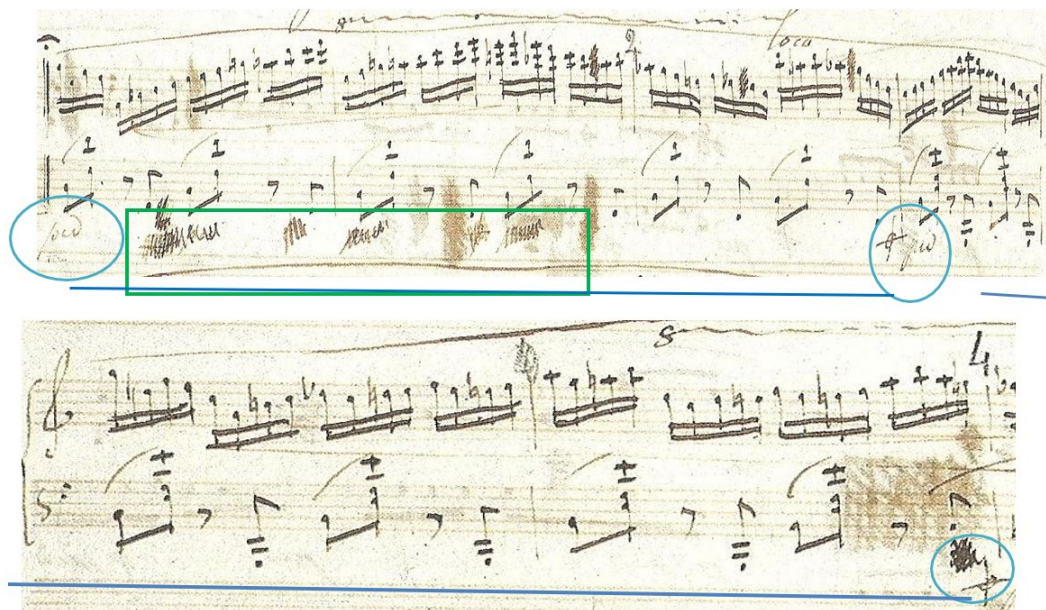


Ex. 38. *Polonaise-Fantasia Op. 61*, ed. Peters (Scholtz), c. 1-6. Pedal longo com função colorística.

Há ainda o caso do *Prelúdio n.º 16*, um dos melhores exemplos de indicação de pedal longo em Chopin. Logo no início, a indicação de um único pedal no manuscrito autógrafa perdura 3 compassos inteiros (c. 2 ao 4, também no c. 5 ao 7), revelando-se, desse modo, como

126 Disponível no CFEO, <http://www.chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/68072/>.
 127 Ver subitem 1.7.3 “Pedal *una corda*” mais adiante.
 128 1845-1846.
 129 1846.

bastante incomum e até mesmo surpreendente.¹³⁰ Pode-se perceber que Chopin intencionalmente desejou manter o pedal longo, pois rasurou os sinais de retirada que havia escrito previamente nos c. 2 e 3:



Ex. 39. *Prelúdio Op. 28 n.º 16*, manuscrito autógrafa, c. 2 ao 7. Indicação de pedal longo do c. 2 ao 4 e do c. 5 ao 7; rasuras para anular sinal de retirada de pedal nos c. 2 e 3.

Este é um clássico caso de pedal longo que revela a necessidade de maior ajuste em pianos modernos, pois eles são bem mais ressonantes que o *Pleyel*. Tal diferença, no entanto, não justificaria que o intérprete desconsiderasse as indicações originais de pedal, pois apontam que os sons levemente misturados são elementos importantes de sua intenção composicional (HINSON, 1992, p. 190; 195). No entanto, alguns editores modificam consideravelmente esta pedalização original,¹³¹ enquanto os intérpretes fazem adaptações distintas. Especialmente aqui para o *Prelúdio n.º 16*, fica evidente que será indispensável adaptar o toque e a pedalização.¹³² Porém, consideramos interessante não o fazer de maneira indiscriminada, mas sim levando em conta as intenções do compositor.

Conforme ilustrado nos exemplos acima, o estudo dos manuscritos e primeiras edições, especialmente da década de 1830, indica que os sons levemente mesclados são de fato uma relevante característica intencional da linguagem de Chopin (POLI, 2010, p. 152). Por isso, é fortemente recomendável ao intérprete conceder uma especial atenção em suas adaptações a esse tipo de pedalização nos *Prelúdios Op. 28*.

Há ainda outro tipo de pedal chamado “pedal aberto”, que, quando pressionado por um longo período (pedal longo), também pode obter função colorística, conforme veremos no item a seguir.

130 Na *Fantasia-Improviso Op. 66*, há outro exemplo de pedal longo do c. 3 ao 6 na cópia manuscrita de Fontana (versão reproduzida na Ed. Henle Verlag, ed. Zimmermann), assim como na primeira edição inglesa, ed. J.J. Ewer (disponível em: <http://www.chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/>).

131 Como Paderewski, Cortot e Mikuli.

132 Esta pedalização é discutida no *Prelúdio n.º 16* no capítulo 2.

1.7.1.2 Pedal aberto (*open pedal*) – ausência do sinal ϕ ; função colorística

Uma característica idiossincrática de sua escrita é que Chopin omite com frequência o sinal de retirada de pedal no último compasso da obra, parecendo deixar a remoção dele à discricção do executante. No caso dos *Prelúdios*, isso acontece com a maioria deles: *n.ºs 1, 6, 7, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 e 24* (HINSON, 1992, p. 182, 193).

Este tipo de indicação é denominado pedal aberto (*open pedal*), no qual a ausência do asterisco indica que o momento de retirada do pedal fica a critério do intérprete, ou seja, *ad libitum* (EIGELDINGER, 2012, p. vii; 63). Apesar de vir tipicamente registrada ao final da obra, esta notação também pode ocorrer no meio de uma peça, como no caso do *Prelúdio n.º 15*.¹³³ É importante ressaltar que há instâncias em que o pedal aberto pode ter função colorística, especialmente quando mantido por um longo período. Por exemplo, no *n.º 6*, o pedal aberto ocorre ao final da obra, em que há uma notação de pedal que vai do c. 23 ao 26 (último compasso), sem a indicação de sinal de retirada. Isso também ocorre no *Prelúdio n.º 15*, no qual o pedal aberto aparece no interior da obra (seção final), indo do c. 81 ao 83, com sinal de retirada ausente.¹³⁴

1.7.1.3 Pedal de definição estrutural

Além da função colorística, as indicações de pedal também ajudam a esclarecer a estrutura da obra e auxiliam em seu caráter (HINSON, 1992, p. 180). Isso pode ser visto nos *Prelúdios n.º 5* (c. 1-4 e similares) e *n.º 19*¹³⁵ (c. 29-32, 66-69), em que o pedal reforça a estrutura rítmica, indicando um movimento binário dentro do compasso ternário.

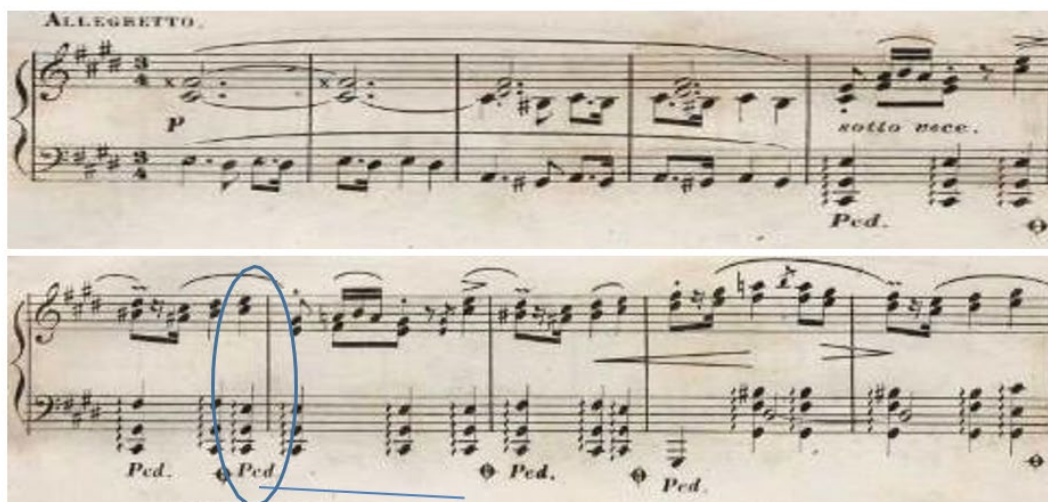
Já o exemplo da *Mazurka Op. 30 n.º 4* revela um pedal sutil que tenta mascarar a regularidade da estrutura da frase. Nos c. 5 a 8, pode-se notar que o pedal inicia no final de uma subfrase (c. 6.3), prolongando-se até a próxima subfrase (c. 7) (ROSENBLUM, 1993, p. 168). Além disso, por localizar-se no 3º tempo do compasso (c. 6.3), acaba enfatizando a estrutura de dança. Infelizmente, há edições que omitem esta refinada pedalização.¹³⁶

133 Também ocorre no *Prelúdio Op. 45*, c. 80 a 82 (EIGELDINGER, 2012, p. vii).

134 Ver discussão dessas pedalizações nos respectivos *Prelúdios*, no capítulo 2.

135 Ver o exemplo no capítulo 2, nos *Prelúdios n.º 5 e n.º 19*.

136 Inclusive a primeira ed. francesa, a qual traz esparsas indicações de pedal. Henle Verlag (Zimmermann) e Cortot trazem esta mesma pedalização do c. 6 ao 7 encontrada na primeira ed. alemã, que, por sua vez, baseia-se e segue fielmente a cópia (manuscrita) de Fontana, que é a fonte primária principal disponível para as *Mazurkas Op. 30*. No *Narodowy Instytut Fryderyka Chopina*, há uma nota sobre a autenticidade das notações nesta cópia manuscrita de Fontana, informando que as indicações de pedal, dinâmica e andamento contidas nela foram adicionadas pelo próprio compositor. Aqui, temos mais um exemplo de diferenças de notações de pedal pela própria revisão de Chopin. Tendo em vista que há diferenças entre a primeira ed. francesa e a alemã, seria possível supor que o manuscrito enviado para realizar a primeira ed. francesa não contivesse essas indicações, adicionadas posteriormente à cópia de Fontana (<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/manuscripts/detail/page/5/id/161>).



Ex. 40. *Mazurka Op. 30 n.º 4*, primeira ed. alemã (Breitkopf), c. 1-10.¹³⁷ Pedal no c. 6.3 cria novo apoio de tempo, alterando a regularidade da estrutura da frase e enfatizando o 3º tempo da dança.¹³⁸

Nos *Noturnos Op. 62 n.º 1* (c. 67) e *Op. 62 n.º 2* (c. 78-80), Chopin utiliza o pedal para conectar uma seção à outra (ROSENBLUM, 1993, p. 168).

1.7.1.4 Pedal independente de ligaduras de fraseado e de articulação, ou de barras de compasso

Chopin empregava com frequência o tipo de pedal que não coincide com as ligaduras de fraseado e de articulação, ou barras de compasso (VOGAS, 2014, p. 80-84). Utilizava ora em função da harmonia, ora por motivos rítmicos (para valorizar novas articulações, enfatizar novos apoios de tempo gerando variações rítmicas, criar hemíolas, entre outros).¹³⁹ Por exemplo nos *Prelúdios n.º 5* (c. 1-4), *n.º 15* (c. 72-75, 86-87), *n.º 21* (c. 12-13) e *n.º 16* (c. 26-27).

1.7.1.5 Variação de pedal para passagens similares

Na música de Chopin, o intérprete não deveria se fixar à regra de executar passagens análogas com o mesmo pedal, pois o compositor, muitas vezes, variava a pedalização em passagens similares ou idênticas¹⁴⁰ (HINSON, 1992, p. 182; 188; 193). Este é o caso do *Prelúdio n.º 15* (c. 2 e 21, c. 3 e 78) e do *n.º 19* (c. 51-52 e 59-60). Ilustramos aqui o interessante caso da *Ballada Op. 47*, na qual Chopin varia o pedal do segundo tema (c. 52, ex. 41) em sua reaparição (c. 103, ex. 42) (ROSENBLUM, 1993, p. 168).

¹³⁷ É preciso notar que aqui também o pedal perdura os compassos inteiros, e ainda há indicação de *sotto voce* (c. 5). Ver subitem 1.7.3 “Pedal *una corda*” adiante e subitem 1.4.2 “*Sotto voce*” no capítulo 1.

¹³⁸ Deve-se notar que, nos c. 5 e 7, os terceiros tempos (da dança) são enfatizados por meio do acento sobre a melodia.

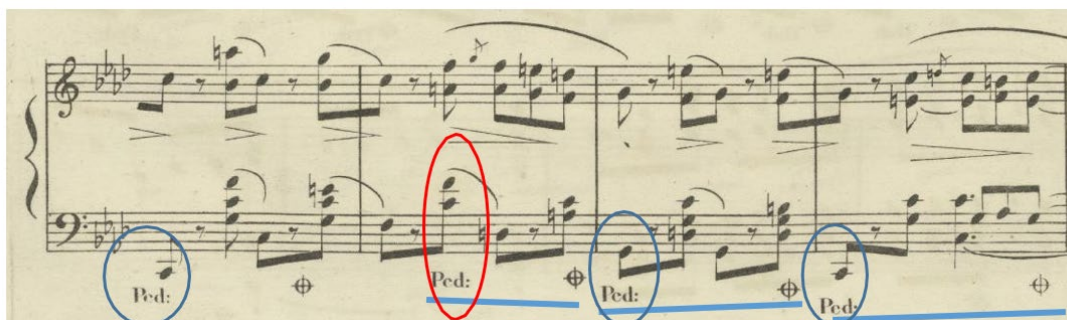
¹³⁹ Por exemplo, a *Barcarolla* (c. 4 e 5), *Ballada Op. 47* (c. 67-68, 69-70; c. 105-108, 109-113) (VOGAS, 2014, p. 80-84). Ver o ex. n.º 41 e 42 da *Ballada Op. 47* a seguir.

¹⁴⁰ Também na *Ballada Op. 38* (c. 46-49 e c. 140-143).



Ex. 41. *Ballada Op. 47*, primeira ed. francesa (Schlesinger). Pedalização do c. 54-57. Notar também que a pedalização não coincide com as ligaduras de articulação da melodia da mão direita.

Na ocasião da variação de pedal (ex. 42), pode-se notar sua intenção em provocar uma diferente articulação no c. 106. Ao deslocar o pedal para a terceira colcheia deste compasso, cria um novo apoio fora do tempo principal, quebrando a sensação de regularidade presente no trecho similar anterior (ex. 41), cujo pedal se apoia sempre nos primeiros tempos e é mais curto. Já a pedalização dos c. 106 ao 108 vai até o final de cada compasso. Desse modo, variava trechos análogos de maneira muito sutil.



Ex. 42. *Ballada Op. 47*, primeira ed. francesa (Schlesinger). Pedalização variada nos c. 105-108. Pedal do c. 106 enfatizando uma nova articulação.

1.7.1.6 Pedal intensificando longas escalas e arpejos

Chopin recorria ao pedal para promover um som mais brilhante, como ao manter um mesmo pedal em longas escalas (HINSON, 1992, p. 191).¹⁴¹ Podemos notá-lo nas extensas escalas e arpejos do *Prelúdio n.º 24*, escalas do *n.º 16* e nas figuras de arpejo do *n.º 18* (c. 12 e 17).

1.7.1.7 Pedal prolongando os baixos

Chopin também empregava o pedal para prolongar a duração dos baixos, ainda que contendo *staccato* e seguidos de pausas, como é o caso da *Polonaise Fantasie Op. 61* (c. 40-41), *Scherzo Op. 31* (c. 5-8 e similares) (VOGAS, 2014, p. 86). No *Op. 28* esta função é muito frequente, estando presente nos *n.ºs 1, 4, 6, 7, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 e 23*.

¹⁴¹ Também na longa escala descendente da *Barcarolla Op. 60*, c. 115 (HINSON, 1992, p. 191-192).

1.7.1.8 Pedal longo sob pausas

Poli (2010, p. 155-157) lembra que outro traço frequente na escrita Chopiniana são as indicações de pedal longo sob pausas. Esse tipo de notação é característico de suas primeiras obras, como *Mazurka Op. 6 n.º 2* (c. 9-20) e *Noturnos Op. 9*. Nessas instâncias, as pausas na melodia indicariam apenas uma articulação (e não descontinuidade sonora), funcionando como uma pequena respiração no canto, o que, para Chopin, correspondia ao gesto de levantar levemente o punho. Nas obras da década de 1830,¹⁴² as pausas com pedais longos ainda se fazem presentes, mas as melodias já apresentam ligaduras mais longas. Do mesmo modo, as pausas aí também não teriam a função de interromper o som, mas de separar grupos dentro de uma mesma ligadura longa, ainda que mantendo o mesmo pedal de sustentação (POLI, 2010, p. 155-157).

No *Op. 28*, há alguns exemplos, especialmente no *n.º 24* (c. 7, 12, 16 e similares) e ainda no *n.º 13* (c. 4, 12).

1.7.1.9 Pedal de dedo

Em sua escrita, há ainda o pedal de dedo (*finger pedaling*), técnica utilizada para simular o efeito do pedal que consiste em segurar determinadas notas com os dedos por mais tempo, prolongando assim sua duração, especialmente durante trocas de pedal. Isso se vê na *Sonata Op. 58* (3º mov, c. 29-36 e similares). Chopin cuidadosamente indica segurar por mais tempo as notas da melodia assinaladas em figuras de mínima, semínima pontuada e semínima, anotando o pedal de sustentação somente nos trechos contendo intervalos mais extensos na mão esquerda (POLI, 2010, p. 169).



Ex. 43. *Sonata Op. 58*, 3º movimento, ed. Schirmer (Kullak), c. 29-33. Reprodução da notação original de Chopin de pedal de dedos: notas da melodia representadas por figuras mais longas.

Sendo assim, haja vista que Chopin anotava esse tipo de pedal de dedo, é possível imaginar que ele muito provavelmente utilizava essa técnica em suas execuções (POLI, 2010, p. 169). Ekier (1980, p. XIV) também chama esse tipo de pedal de “*legato* harmônico” (manter pressionadas as notas da harmonia por mais tempo com os dedos), sugerindo sua execução¹⁴³ em determinados trechos dos *Noturnos* (*Op. 9 n.º 1*, *Op. 27 n.º 1 e n.º 2*, *Op. 37 n.º 2*, *Op. 55 n.º 1*). No *Op. 28*, há uma possibilidade de executar o *n.º 13* utilizando pedal de dedo.¹⁴⁴

142 Como a *Fantasia Op. 49* (c. 25-28) (POLI, 2010, p. 156-157).

143 Sugere manter pressionadas determinadas notas no ato da troca de pedal para, por exemplo, não perder as notas do baixo, ou para aumentar o efeito do *legato*.

144 Neste *Prelúdio*, o pedal de dedo não é escrito por Chopin, mas sugerido pelo editor como uma maneira de execução para realçar o *legato* (EKIER, 2000, p. 3). Ver comentários no *Prelúdio n.º 13*.

1.7.1.10 Ausência de pedal

Conforme mencionamos, a partir de 1830, Chopin faz notações de pedal com maior frequência em seus manuscritos. Não obstante, há várias passagens livres de indicação de pedal em sua música. No *Op. 28*, por exemplo, há ausência total de indicação para os *n.ºs 3 e 14*. Nestas instâncias, o intérprete pode se perguntar se Chopin desejava de fato que o trecho fosse executado sem pedal ou se deixou sem indicação para que sua utilização ficasse a critério do executante. Diferentes autores nos trazem algumas reflexões quanto a esta questão.

Em sua edição do *Op. 28* (e nas demais obras), Paderewski inclina-se à utilização do pedal nessas instâncias. Sugere que, em passagens sem indicação de pedal, entende-se que a pedalização foi omitida porque seria muito simples e evidente para ser escrita, ou então o oposto, porque seria muito sutil e complicada a anotar (PADEREWSKI, 1949, p. 61).

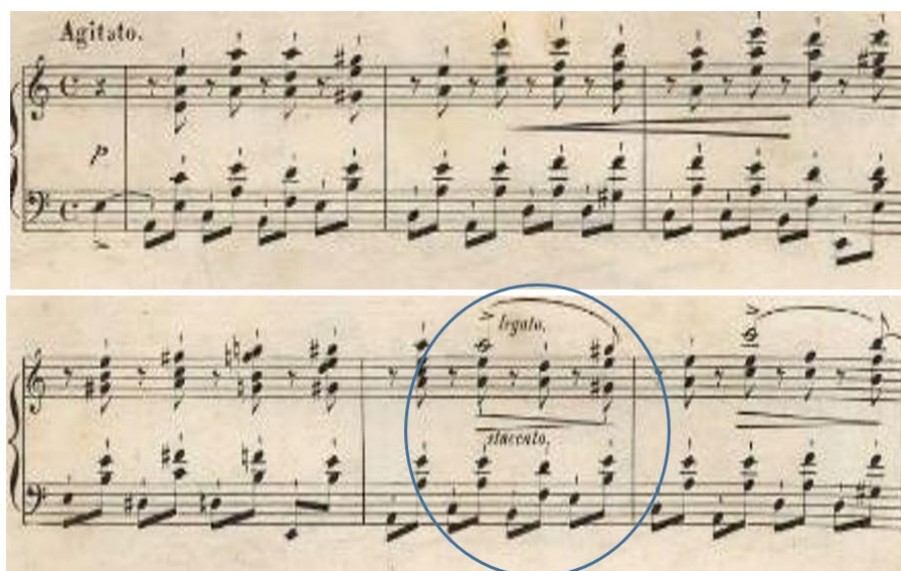
Vogas ilustra isso ao afirmar que Chopin frequentemente evita anotar pedal em passagens contendo cromatismos ou graus conjuntos, e também em melodias desprovidas de acompanhamento. No entanto, lembra que nessas ocasiões isso não significa que devam ser executadas absolutamente sem pedal. Assim, a escolha da pedalização (tipo e frequência) ficará a critério do intérprete (VOGAS, 2014, p. 216).

Por outro lado, há determinados casos em que a ausência dessas indicações poderia revelar uma real intenção de Chopin. Saint-Saëns (1915 apud POLI, 2010) é a favor dessa ideia, lamentando o uso indiscriminado de pedal por pianistas de sua geração. Ao se referir ao manuscrito da *Ballada Op. 38 n.º 2*, defende que, quando Chopin omite o pedal, muitas vezes, é porque de fato deseja que o trecho seja executado sem ele. Acrescenta que para isso é preciso ter muita flexibilidade nas mãos (SAINT-SAËNS, 1915 apud HINSON, 1992). Kleczynski ([1913] apud EIGELDINGER, 1991, p. 58) relata que Chopin executava de maneira simples e sem nenhum pedal¹⁴⁵ a primeira seção do *Noturno Op. 15 n.º 1*, assim como a parte central (em 3/4) do *Andante Spianato Op. 22*, acrescentando que, desse modo, soavam melhor.

Hinson (1992, p. 197) aponta para a necessidade de analisar o contexto musical antes de definir o emprego ou a ausência de pedal. Esclarece que, geralmente, as passagens sem pedal em Chopin têm o objetivo de produzir um determinado timbre ou cor sonora especial, como no *Estudo Op. 25 n.º 4* (18 compassos iniciais e demais semelhantes). Nota-se aí que o compositor reforça esse aspecto anotando o sinal de gota ao longo do estudo (em ambas as mãos),¹⁴⁶ sugerindo a produção de determinado timbre específico, mais seco. Além disso, no c. 9, registra o termo *legato* para voz superior, diferenciando-a do restante com indicação de *staccato*.

145 Sem os dois pedais, nem o de sustentação nem o *una corda* (KLECZYNSKI, [1913] apud EIGELDINGER, 1991, p. 58).

146 Ver subitem 1.1.3 “*Staccato*”.



Ex. 44. *Estudo Op. 25 n.º 4*, primeira ed. alemã (Breitkopf), c. 1-3 e 8-10. Ausência de indicação de pedal. Sinal de gota ao longo do estudo. No c. 9: *legato* para voz superior e *staccato* para o restante.

Assim como Paderewski, Hinson (1992, p. 187) aponta que Chopin também pode omitir a notação de pedal quando ela lhe parecer muito óbvia, como o pedal com mudança para cada acorde nos *Prelúdios n.º 4 e n.º 20*.

Rosenblum (1996, p. 41, 44) reforça que, frequentemente, Chopin busca de fato um contraste entre sonoridades sem pedal e com pedal. Tal contraste pode ocorrer em vários níveis, desde entre tempos de compasso até seções inteiras em uma peça. Cita como exemplo algumas passagens examinadas nas *Mazurkas Op. 24 n.º 2, Op. 24 n.º 4, Op. 59 n.º 2*.

Para o intérprete atual, pode parecer um tanto desfavorável executar determinadas passagens em Chopin sem pedal, como nas *Mazurkas*.¹⁴⁷ No entanto, Rosenblum ressalta um aspecto que deve ser considerado: a sonoridade sem pedal em pianos de meados do século XIX não é tão seca como a que conhecemos dos pianos modernos. Esclarece que os abafadores pouco eficientes dos instrumentos mais antigos não eliminam o som completamente, assim, deixam ainda uma pequena reverberação ecoando, fato que não ocorre nos pianos modernos. Além disso, há um contraste de cores presente entre os diferentes registros e também maior riqueza de harmônicos. Todos estes fatores somados permitem que o som não seja tão seco quando emitido sem pedalização (ROSENBLUM, 1993, p. 168).

Desse modo, nos pianos atuais, seria justificável adicionar algum tipo de pedal¹⁴⁸ a essas passagens desprovidas de indicação para evitar uma sonoridade demasiadamente seca. No entanto, pode-se zelar para que soem menos pedalizadas a fim de manter certo contraste em relação aos trechos com indicação de pedal. Quando se deseja um efeito especial de um timbre realmente mais seco, pode-se deixar o pedal ausente. Ainda assim, a escolha sempre será também em função do piano e da acústica do local. Em uma acústica extremamente seca, até mesmo esses trechos podem requerer leves toques de pedal.

As passagens em que a indicação de pedal se faz ausente são comentadas em alguns dos *Prelúdios*, no capítulo 2.

147 Especialmente onde convém executar com o toque *legato*.

148 Com suas possíveis variações como meio pedal, *vibrato*, entre outros.

1.7.2 Sugestões para o emprego do pedal de sustentação

Na música de Chopin, utiliza-se, com maior frequência, o pedal do tipo sincopado,¹⁴⁹ também chamado de pedal *legato*. Ademais, quando há notas *staccato* com indicação de pedal, mantém-se o toque e ataque de *staccato* para obter um timbre diferente, utilizando o pedal simultaneamente, como na *Polonaise Op. 53* (HINSON, 1992, p. 195). Acrescentamos aqui o *Prelúdio n.º 12* como exemplo.

Sustentam-se as notas do baixo no pedal quando indicado, conforme a *Ballada Op. 47* ilustra (HINSON, 1992, p. 196):

The image shows a musical score for the first system of 'Ballada Op. 47 n.º 3'. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano staff contains several measures with complex fingering (e.g., 4, 2, 3, 1, 2, 1, 4, 1, 1) and slurs. The bass staff contains chords and single notes. Below the bass staff, there are pedal markings: 'Ped.' followed by an asterisk (*) in several measures, indicating where the pedal should be used to sustain the bass notes.

Ex. 45. *Ballada Op. 47 n.º 3*, ed. Paderewski, c. 55-59. Pedal para sustentar as notas do baixo.

Devido à maior reverberação sonora, no registro mais grave, utiliza-se um pedal mais leve que no registro agudo, ou até mesmo o meio pedal.¹⁵⁰ No registro agudo, o meio pedal torna-se útil para criar cores e efeitos de misturas sonoras (HINSON, 1992, p. 196), como nos *Prelúdios n.ºs 7, 15 e 16*.

Ainda que não escrito, pode-se utilizar o pedal de sustentação para dar ênfase a um acento, como na *Mazurka Op. 24 n.º 2* (HINSON, 1992, p. 196).

Utiliza-se o pedal do tipo *vibrato*, também chamado de pedal trêmulo, para escalas rápidas ou cromáticas, a fim de limpar harmonias de textura densa e reduzir o acúmulo sonoro de sons muito próximos,¹⁵¹ e para trechos melódicos com ornamentos e *trilos* (HINSON, 1992, p. 196-197).

Sustenta-se o pedal indicado por Chopin, ainda que seguido de pausas, como na *Fantasia Op. 49* (c. 233-234) (HINSON, 1992, p. 198). É também o caso dos *Prelúdios n.º 18* (c. 12 e 17), *n.º 19* (c. 68-71) e *n.º 24* (c. 73-77).

1.7.3 *Una corda*

Chopin não deixou nenhuma indicação de pedal *una corda* em seus manuscritos ou primeiras edições. No entanto, relatos de seus contemporâneos confirmam que de fato o utilizava com maestria em suas performances. Além disso, nos informam que ele censurava

149 O pedal sincopado é aquele cuja troca de pedal é efetuada logo após a execução de uma (ou mais) nota, não havendo assim interrupção sonora. Já no pedal rítmico, o pedal é pressionado junto com o ataque das notas e retirado antes do ataque seguinte (ROSENBLUM, 1993, p. 166; VOGAS, 2014, p. 54-55).

150 Chama-se meio pedal aquele em que se pressiona o pedal de sustentação até a metade do percurso.

151 Como na *Fantasia Op. 49* (c. 317-318) (HINSON, 1985, p. 197).

o uso do *una corda* para fins exclusivamente de dinâmica, como apenas para facilitar a fabricação da sonoridade *piano*. Em vez disso, utilizava-o com intuito de obter efeitos timbrísticos especiais, como para ressaltar determinadas cores sonoras de algum trecho musical (POLI, 2010, p. 175).

Por precaução, além de não ter especificado o *una corda* em seus manuscritos, também evitava recomendar sua utilização a seus alunos. Mme Courty¹⁵² afirma que, apesar de ele mesmo utilizar o pedal *una corda*, Chopin não o indicava a seus alunos a fim de evitar o uso exacerbado ou indevido dessa ferramenta (AGUETTANT, 1954 apud EIGELDINGER, 1991).

Marmontel (1878 apud HINSON, 1992, p. 179) também ratifica que Chopin utilizava o pedal *una corda*. Além disso, revela alguns detalhes quanto a essa utilização: declara que o compositor usava os dois pedais com muita destreza, ora simultaneamente, ora alternadamente. Considerando que esteve muito próximo de Chopin, ouvindo suas execuções com frequência durante anos, Marmontel assimilou muitas características do estilo de execução do compositor (EIGELDINGER, 1991, p. 130-131). Assim, recomenda o emprego do *una corda* conforme o próprio Chopin o utilizava, ou seja, em razão de suas funções timbrísticas e expressivas (e não propriamente por motivos de dinâmica). Isso poderia ser feito para obter contrastes de sonoridade e para produzir um efeito sonoro velado às ornamentações leves e delicadas de melodias expressivas (MARMONTEL, 1885, p. 355).

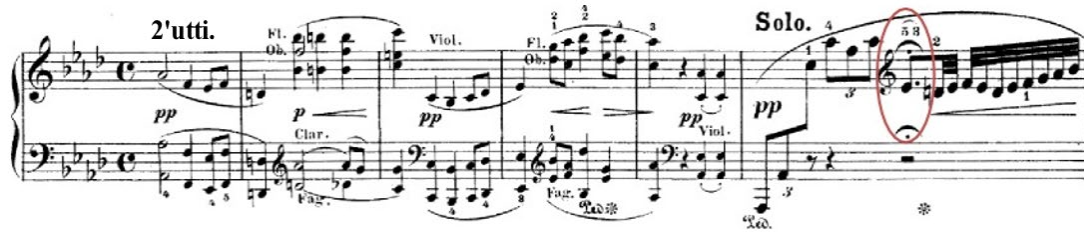
Além disso, Marmontel especifica que Chopin usava com maior frequência o *una corda* quando combinado com o pedal de sustentação, para obter então uma sonoridade levemente velada, cantada e harmoniosa. Já para executar os mais leves murmúrios dos arabescos que adornam as melodias, Chopin recorria ao pedal *una corda* individualmente. Marmontel adiciona que, nessas instâncias (com o *una corda* apenas), Chopin o fazia de maneira ímpar, com muito refinamento. Recomenda, no entanto, que o emprego desse pedal de modo isolado (sem o pedal de sustentação) seja feito apenas ocasionalmente. Em relação aos pianos *Pleyel*, aponta que seus pedais produziam timbres com uma sonoridade perfeita e que o *una corda* possuía um timbre particularmente especial, de requintada suavidade (MARMONTEL, 1885, p. 256-257; 355-356).

Conforme vimos anteriormente,¹⁵³ Schindler (1842 apud EIGELDINGER, 1991) também relata que a típica pedalização de Chopin para a execução de suas Mazurkas era utilizando os dois pedais simultaneamente, sobretudo em passagens em *piano*.

Do mesmo modo, Kleczynski afirma que Chopin distinguia-se por combinar o uso dos dois pedais com perfeição. Mais especificamente, Kleczynski especifica quais obras e instâncias em que Chopin utilizava o *una corda*. Kleczynski explica que havia momentos em que Chopin passava do pedal de sustentação quase instantaneamente ao *una corda* (sem transições), especialmente em modulações enarmônicas, como acontece no *Larghetto do Concerto n.º 2*, especificamente na nota Mib no primeiro compasso do solo (c. 6) (KLECZYNSKI, 1970 apud HINSON, 1992):

152 Sabe-se pouco sobre a identidade desta aluna de Chopin. No entanto, Mme Courty descreveu alguns aspectos sobre os ensinamentos de Chopin em uma carta escrita a Louis Aguettant, publicada no capítulo sobre Chopin em seu livro *La Musique de piano et ses origines à Ravel*, Paris, Albin Michel, 1954 (EIGELDINGER, 1991, p. 162).

153 Subitem 1.7.1.1 “Pedal longo”.



Ex. 46. *Concerto Op. 21*, ed. Schirmer (Kullak), c. 1-6. Nota Mib no c. 6, na qual Chopin utilizava o *una corda* em suas performances

Na *Polonaise Op. 40 n.º 2*, no momento de retorno ao tema do trio (KLECZYNSKI, 1970 apud HINSON, 1992, p. 181):



Ex. 47. *Polonaise Op. 40 n.º 2.º* ed. Breitkopf, c. 79-83. No c. 82, exemplo de utilização do *una corda* por Chopin em suas execuções.

Na *Polonaise Op. 26 n.º 1*, no c. 9 da segunda parte (c. 33) (KLECZYNSKI, 1970 apud HINSON, 1992, p. 181):



Ex. 48. *Polonaise Op. 26 n.º 1*, ed. Peters (Scholtz), c. 30-34. No c. 33, outro exemplo de trecho que Chopin executava com auxílio do pedal *una corda*.

Na *Mazurka Op. 17 n.º 4*, no c. 8 (KLECZYNSKI, 1970 apud HINSON, 1992, p. 181):



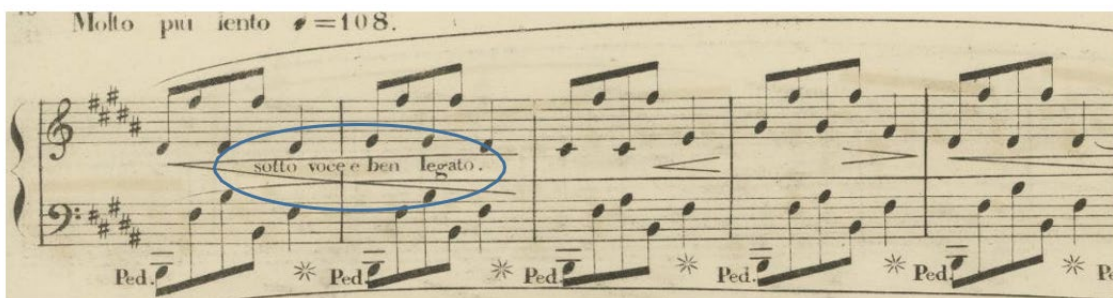
Ex. 49. *Mazurka Op. 17 n.º 4*, primeira ed. francesa (Schlesinger, 2ª impressão), c. 1-8. No c. 8, ilustração de emprego do pedal *una corda* por Chopin em suas performances.

Hinson (1992, p. 181-182) aponta que Chopin provavelmente empregava o *una corda* neste local (c. 8) para promover uma pronunciada mudança de timbre neste ponto climático da frase. Vale observar que o compositor almejava ênfase expressiva nessa nota Mi do c. 8, adicionando-lhe as indicações *tenuto* e o acento longo > . Assim, a mudança de timbre funcionaria como recurso adicional a expressividade desejada no trecho.

Além disso, Kleczynski relata que Chopin utilizava o *una corda* em determinadas passagens contendo especificamente a indicação *sotto voce*, evidenciando o uso desse recurso para os trechos que solicitam contraste de timbre e atmosfera,¹⁵⁴ como no *Noturno Op. 48 n.º 1* (c. 25-38) e no *Scherzo Op. 20* (c. 305-388) (KLECZYNSKI, [1913] apud EIGELDINGER, 1991, p. 58).



Ex. 50. *Noturno Op. 48 n.º 1*, primeira ed. francesa (Schlesinger), c. 25-27. *Sotto voce* no c. 25.



Ex. 51. *Scherzo Op. 20*, primeira ed. francesa (Schlesinger), c. 305-309. *Sotto voce* no c. 305.

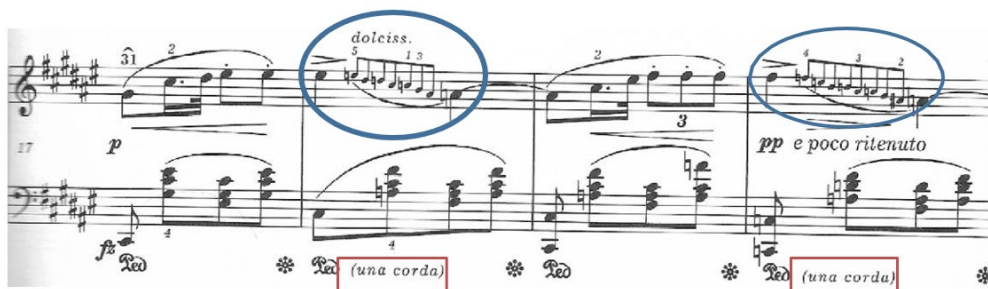
Ademais, também associava o uso de *una corda* em melodias de caráter etéreo como na *Valsa Op. 64 n.º 2* (c. 65-96), *Prelúdio n.º 13* (c. 21-28) (KLECZYNSKI, [1913] apud EIGELDINGER, 1991, p. 58).

Há ainda outro aspecto interessante referente ao testemunho de Kleczynski (1970 apud HINSON, 1992, p. 181) em relação ao *Noturno Op. 15 n.º 2*: Kleczynski cita que Chopin utilizava o *una corda* em passagens contendo floreios desse Noturno¹⁵⁵ (também no *Op. 27 n.º 2* e em outros). Este relato é justamente corroborado pelos exemplares do *Op. 15 n.º 2* pertencentes às suas alunas, sua irmã Ludwika Jedrzejewicz e Jane Stirling. De fato, tais partituras são os únicos registros de notação de *una corda* encontrados na obra do compositor, estando anotados a lápis. Encontram-se nos compassos 12, 18, 20, 48 e 58 (EKIER, KAMINSKY, 1995, p. 10).

154 Ver subitem 1.4.2 “Expressões *mezza voce* e *sotto voce*”.

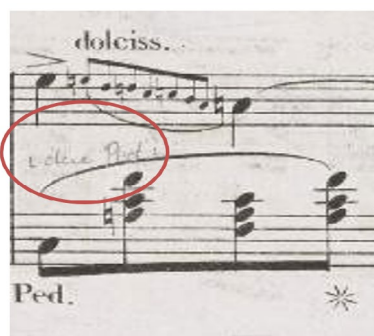
155 Kleczynski ([1913] apud EIGELDINGER, 1991, p. 58) cita também o c. 51 (*leggierissimo*) do *Op. 15 n.º 2*.

A Edição Nacional Polonesa (1995) reproduz esta indicação de *una corda* encontrada nos dois exemplares das alunas referidas acima. Pode-se notar que correspondem aos trechos contendo delicados floreios na melodia, ora *dolcissimo* (c. 18) ora *pp e poco ritenuto* (c. 20):



Ex. 52. *Noturno Op. 15 n.º 2*, ed. Nacional Polonesa (Ekier), c. 17-20. Indicação de *una corda* nas passagens contendo floreios na melodia.

Vale ressaltar que a grafia encontrada no exemplar de Jedrzejewicz para indicar *una corda* é “*i due Ped*”¹⁵⁶ (os dois pedais), acrescentada a lápis, nos c. 12, 18 e 58, indicando o uso dos dois pedais simultaneamente neste local, ou seja, o pedal de sustentação e o *una corda*:



Ex. 53. *Noturno Op. 15 n.º 2*, exemplar de Jedrzejewicz (primeira ed. francesa), c. 18. Notação a lápis: “*i due ped*”.

Na edição Wiener (1980), Ekier reproduz as indicações tal como no exemplar de Jedrzejewicz, anotando o mesmo termo “*i due Ped*” entre parênteses, na parte inferior dos c. 12, 18 e 58 apenas.¹⁵⁷

Já no exemplar de Stirling, curiosamente, constatamos que a grafia encontrada a lápis para indicar o pedal *una corda* é apenas o número “2”, o qual também se refere ao uso dos dois pedais simultaneamente. Encontra-se nos compassos 12, 18, 20, 48 e 58. A imagem abaixo ilustra o número “2” anotado a lápis bem ao centro do compasso:

156 Do italiano “*i due pedali*”, os dois pedais. Banowetz esclarece que o uso simultâneo dos dois pedais, ou seja o *una corda* (ou *sordino*, *surdina*, *une corde*) e o de sustentação, pode ser indicado pelos seguintes termos: *i due pedali*; *Ped.1 e 2*; *con 2 Pedale*; *2 ped.*; *Les deux pédales*; *Mit beiden Pedalen*; *Beide Pedale*; *Très enveloppé de pédales*; *due Ped*; *con sord e Ped* (BANOWETZ, 1992, p. 114).

157 Nesta edição, portanto, não há indicação nos c. 20 e 48.



Ex. 54. *Noturno Op. 15 n.º 2*, exemplar de Stirling (primeira ed. francesa), c. 12. Notação a lápis: “2”.

Ao consultar a partitura de Stirling, à primeira vista, tal notação pode parecer bastante enigmática. Não obstante, Rowland esclarece que o número “2” encontrado nesta cópia se refere propriamente ao *i due ped* encontrado no exemplar de Jędrzejewicz nos trechos equivalentes (ROWLAND, 1993, p. 150). Rowland e Ekier¹⁵⁸ esclarecem que estes registros a lápis não seriam a própria grafia de Chopin, ou seja, não teriam sido feitos diretamente de seu próprio punho (ROWLAND, 1993, p. 150). Mesmo assim, ainda que anotadas pelas mãos das alunas, tais indicações devem naturalmente ter sido sugeridas pelo próprio compositor.

Os exemplares de Stirling e Jędrzejewicz corroboram os relatos acima que afirmam que o compositor utilizava os dois pedais combinados com maior frequência (e em trechos contendo floreios delicados). Além disso, permitem constatar que o compositor era bastante reservado para anotar *una corda*.

Tendo em vista que Chopin não deixou indicação em seus manuscritos, os depoimentos de seus contemporâneos e os exemplares dos alunos tornam-se importantes fontes para nos trazer à luz o estilo de execução do compositor, revelando algumas instâncias em que utilizava o *una corda*, e assim servindo como importante referência ao intérprete atual.

Por último, recomenda-se utilizar *una corda* quando há uma mudança muito evidente de cor sonora em uma determinada passagem, geralmente sugerida pela harmonia ou pelas indicações de dinâmica, como no c. 24 do *Noturno Op. 9 n.º 1* (BANOWETZ, 1992, p. 117).

158 Na seção *Critical Notes* da ed. Wiener, Ekier nos informa que o manuscrito deste *Noturno* não existe mais. Também sugere que tal anotação a lápis poderia ter sido acrescentada pela própria aluna (EKIER, 1980, p. xxxiv-xxxv).

CAPÍTULO 2: ASPECTOS TÉCNICOS-INTERPRETATIVOS DOS 24 *Prelúdios Op. 28*

O presente capítulo aborda os parâmetros da escrita de Chopin considerados relevantes para a construção de uma interpretação dos 24 *Prelúdios Op. 28*. Esses aspectos foram selecionados com base no estudo do texto musical do ciclo, na escuta comparativa de algumas gravações e na experiência desta autora como intérprete da obra. Dentre os tópicos discutidos estão: andamento, caráter, tonalidade, pedal, dinâmica, articulação, ornamentos, agógica, ritmo, métrica e harmonia. Ressaltamos que a consulta e análise de várias fontes primárias do *Op. 28* foi extremamente relevante para a realização desta pesquisa. Dentre elas, foram utilizadas o manuscrito autógrafo principal (*stichvorlage*) do *Op. 28*¹⁵⁹ (Janeiro 1839), a cópia manuscrita de Fontana¹⁶⁰ do *Op. 28* (após Janeiro 1839), e as três primeiras edições francesa (Catelin, Agosto 1839),¹⁶¹ alemã (Breitkopf, Setembro 1839) e inglesa (Wessel, início de 1840) do ciclo completo.¹⁶² Ademais, foram consultados os manuscritos e *sketches* autógrafos de Chopin existentes de alguns *Prelúdios* individuais como dos n.ºs 2, 4, 17 e 20, as versões anteriores dos *Prelúdios* n.º 3 e n.º 17, e as cópias manuscritas realizadas por George Sand dos *Prelúdios* n.ºs 2, 4, 6 e 20.¹⁶³ Foram consultados ainda os exemplares do *Op. 28* pertencentes aos alunos de Chopin (especialmente os de Dubois, Stirling, Jedrzejewicz) contendo várias anotações a lápis do compositor.

Além dessas fontes primárias, também foram consultadas dez outras edições do *Op. 28*: a de Cortot (Salabert), por ser uma edição que, embora nem sempre se baseie em critérios musicológicos claramente definidos, expõe relevantes opiniões sobre performance baseadas no ponto de vista de um grande intérprete; a de Mikuli (Schirmer), por ter sido aluno de Chopin; a de Paderewski (PMP), por ainda ser uma das mais usadas pelos pianistas; assim como algumas das edições modernas mais populares: Wiener Urtext (Hansen/Demus), Henle Verlag (pelo editor Zimmermann e pelo editor Mullemann),¹⁶⁴ Edição Nacional Polonesa (Ekier), Peters Urtext (Eigeldinger), Schirmer (Ganz) e Norton (Higgins).¹⁶⁵ Além das edições do *Op. 28*, também consultamos manuscritos, primeiras edições e edições posteriores de outras obras de Chopin, como os Noturnos, Mazurkas, Concertos, Balladas, Scherzos, entre outros.¹⁶⁶

A seleção de 37 gravações para este estudo inclui aclamados intérpretes que gravaram o *Op. 28* completo, de diferentes nacionalidades, gerações, faixas etárias e gêneros, sendo

159 Utilizado como modelo para impressão da primeira edição francesa.

160 Serviu de modelo para impressão da primeira edição alemã.

161 Há também uma versão posterior corrigida (F2) desta primeira edição francesa (F1) que foi publicada no outono de 1839. Os exemplares de Dubois, Jedrzejewicz e Stirling são baseados no texto dessa versão F2, assim como também a primeira edição inglesa.

162 As anotações de dedilhado encontram-se ausentes no manuscrito autógrafo do *Op. 28* bem como nas três primeiras edições francesa, alemã e inglesa. No entanto, há algumas indicações de dedilhado deixadas por Chopin (anotadas a lápis) nos exemplares de suas alunas, as quais são reproduzidas pelas edições Peters e Nacional Polonesa.

163 Ver os respectivos *Prelúdios* neste capítulo para as informações dessas fontes individuais citadas.

164 O texto musical da edição de Zimmermann é de 1968 e o da de Mullemann foi revisado em 2007.

165 Também utilizamos a edição Norton, editada por Higgins. Apesar de seu texto musical ser uma reprodução do texto da ed. Henle (Zimmermann), essa edição traz também os comentários críticos de Higgins para os *Prelúdios* e algumas análises críticas de Abraham, Meyer e Burkhart que utilizamos neste trabalho.

166 Utilizados em ambos os capítulos, sobretudo no capítulo 1.

eles: Alexeev, Argerich, Arrau (1950 e 1960), Ashkenazy, Avdeeva, Barenboim, Blechacz, Brailowsky, Cortot (1926, 1933, 1942 e 1957), Eschenbach, Freire, Gilels, Harasiewicz, Katsaris, Kehrner, Kissin, Koczalski, Larrocha, Lugansky, Moiseiwitsch, Moravec, Novaes, Perahia, Pletnev, Pogorelich, Pollini, Rubinstein, Schiff, Serkin, Sokolov, Switala, Thai Son e Trifonov.¹⁶⁷ Esclarecemos que duas gravações do *Op. 28* completo foram realizadas em um piano *Pleyel* (de cauda) de cordas paralelas, sendo elas a de Schiff em um *Pleyel* de 1860 e a de Switala em um *Pleyel* de 1848. Além disso, utilizamos outras gravações disponíveis de alguns *Prelúdios* individuais executados em pianos *Pleyel*, como a de Drzewiecki (*Pleyel* 1848, *Prelúdios n.ºs 6, 7, 15 e 20*) e a de Nagano (*Pleyel* 1847, *Prelúdio n.º 15*), bem como gravações de outras obras de Chopin, como as de Koczalski (Noturnos e outras peças em um *Pleyel* de 1847).

Por fim, esta pesquisadora também realizou gravações interpretando trechos de alguns *Prelúdios* do *Op. 28* (como os *n.ºs 6, 7, 11, 15 e 24*) em um piano *Érard* de 1880 (número 62858), de cauda, cordas paralelas, que se encontram presentes neste capítulo para a ilustração de determinadas pedalizações e sonoridades específicas — quanto ao timbre e à dinâmica, por exemplo. A experimentação nesse piano de época é de extrema importância, principalmente para esclarecer a utilização do pedal longo que objetiva produzir uma sonoridade muito refinada, colorida, cujo tipo é muito singular. Ela também permite vivenciar a típica sonoridade transparente dos pianos de corda reta e constatar o fato de que todas as indicações originais de pedal presentes nos *Prelúdios*, seja o pedal longo ou o pedal aberto executado com um pedal longo, funcionam muito bem em um piano dotado de encordoamento paralelo. Observamos também que suas teclas não são leves e que o controle sonoro se torna mais difícil especialmente na execução da dinâmica *piano*. Esse piano *Érard* pertence à coleção particular do Sr. Guzzoni e encontra-se na cidade de São Paulo. A coleta de dados no piano foi realizada no dia 01 de fevereiro de 2017, possibilitada pelo Sr. Aronne, afinador e técnico do *Érard*, com a autorização do Sr. Guzzoni.¹⁶⁸ Abaixo quatro fotos do *Érard* realizadas pela autora deste trabalho.

167 Conforme mencionado na Introdução, lembramos que nossa intenção não é compreender a totalidade das gravações existentes da obra por especialistas em Chopin. Assim, selecionamos aquelas que consideramos mais relevantes para ilustrar as diversas questões interpretativas presentes no ciclo *Op. 28*.

168 A gravação dos vídeos foi realizada no local pelo próprio Sr. Aronne, em um aparelho celular *iphone* (7), utilizando apenas o microfone do próprio aparelho celular. Esclarecemos também que não houve nenhum tipo de retoque ou finalização sonora (mixagem) a estes vídeos.



Figura 4. Piano *Érard* de 1880, cordas paralelas, n.º 62858, 88 teclas, 2 pedais. Pertence à coleção particular do Sr. Guzzoni (São Paulo) – Arquivo pessoal de Gabriella Affonso.

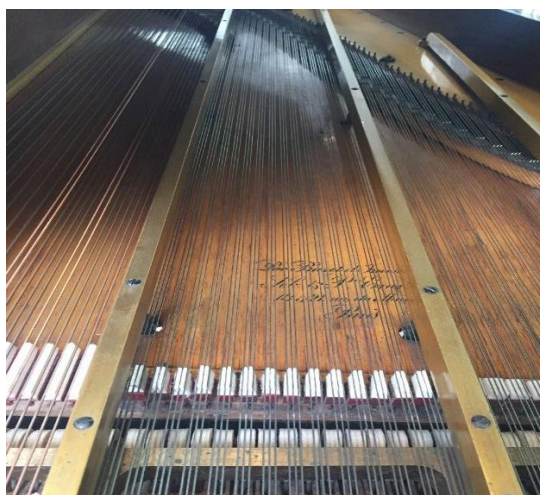


Figura 5. Piano *Érard* de 1880, n.º 62858 – Arquivo pessoal de Gabriella Affonso.



Figura 6. Piano *Érard* de 1880, n.º 62858 – Arquivo pessoal de Gabriella Affonso.



Figura 7. Piano *Érard* de 1880, cordas paralelas, n.º 62858, 88 teclas, 2 pedais. Pertence à coleção particular do Sr. Guzzoni (São Paulo) (Arquivo pessoal de Gabriella Affonso).

2.1 Prelúdio N.º 1 - AGITATO, DÓ MAIOR

2.1.1 Tonalidade, caráter, estrutura formal, andamento, agógica e ritmo

Uma das principais características do *Op. 28* é que cada *Prelúdio* se apresenta em uma tonalidade diferente, expressando um determinado *affekt* e atmosfera em particular (o que evoca a prática barroca) (SAMSON, 1998, p. 158). Assim, Chopin inicia o ciclo com o *n.º 1*, em estilo de *Prelúdio* propriamente dito (improvisatório), na tonalidade de Dó Maior¹⁶⁹ (EIGELDINGER, 1988, p. 185). Pode-se notar que Chopin utiliza esta tonalidade em afinidade com o caráter presente na peça: alegria, otimismo e simplicidade. Tal simplicidade também se reflete na sua harmonia e no plano tonal.

O acorde de Dó Maior é bem presente na obra, funcionando como base tanto para melodia quanto para a harmonia; assim, promove certa estabilidade harmônica. Por outro lado, há um movimento de ondulação onipresente na escrita atuando como força motriz, cujos gestos sinuosos contribuem para a sensação de agitação e fluutuabilidade contínua no *Prelúdio*, bem como para o espírito de entusiasmo e otimismo (KRESKY, 1994, p. 1- 7). Kresky aponta que tal movimento de ondulação encontra-se presente em cada compasso (micro) e que, à medida que os compassos se agrupam, o contorno melódico vai também gerando arcadas ou gestos ondulatórios mais longos (3 no total) no transcorrer da peça (ex. 55 – macro). Dentro desse contexto, a obra se divide em três partes: parte 1, que compreende a primeira frase do c. 1 ao 8 (I-V), contendo o primeiro gesto ondulatório; parte 2, que corresponde à seção central, constituída de uma longa ascensão dotada de mais cromatismos do c. 9 ao 21, em que ocorre o clímax da peça, seguida de um movimento descendente do c. 21 ao 24, formando o segundo grande gesto ondulatório; parte 3, do c. 25 ao c. 34 (final, I), que se caracteriza pelo serenamento dos movimentos melódico, harmônico e ondulatório (KRESKY, 1994, p. 1-7).¹⁷⁰

Notas da melodia na 1ª arcada c.1-8

Notas da melodia na 3ª arcada c. 25-34.

Notas da melodia na 2ª arcada c. 9-24

Ex. 55. Gráfico nosso ilustrando as notas da melodia que formam as 3 arcadas do *Prelúdio n.º 1*.

Uma das questões com a qual o intérprete se depara no *Prelúdio n.º 1* é em relação à escolha do andamento a ser adotado. O compositor não especifica um determinado tempo com o

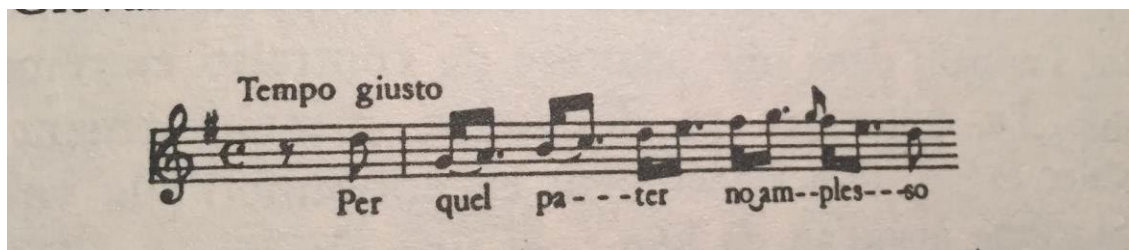
169 Chopin escreveu poucas obras nesta tonalidade (KRESKY, 1994, p. 7). Do final do século XVIII até o início do século XIX, esta tonalidade está relacionada principalmente ao ato de evocar sentimentos de pureza, simplicidade, alegria e otimismo. Por outro lado, também era associada às emoções de grandiosidade, majestade, seriedade, militar e batalhas (STEBLIN, 2002, p. 17, 74, 128, 152, 154, 157, 160, 161, 165, 166, 168).

170 Já Schachter aponta a estrutura do *Prelúdio n.º 1* como sendo um período constituído de duas frases assimétricas (antecedente e consequente), pois possuem dimensões bem distintas: a primeira frase é formada por oito compassos enquanto a segunda frase é bem mais longa (e mais dramática), com 26 compassos (SCHACHTER, 2006, p. 165).

termo *agitato*,¹⁷¹ deixando esse aspecto relativamente aberto a cada intérprete (HIGGINS, 1973a, p. 61). Assim, a indicação *Agitato* para o n.º 1 nos convida a formular algumas reflexões quanto ao tempo de execução a ser adotado e principalmente quanto ao caráter inerente a esta peça.¹⁷²

Primeiramente, o termo *agitato* apresenta uma forte conotação de caráter, sobretudo no século XVIII, quando era utilizado como qualificador de andamento, ou seja, como indicação expressiva com a finalidade de modificar (qualificar) os andamentos básicos (RATNER, 1980, p. 187). Além disso, no que se refere ao estilo *agitato* no canto, Celletti aponta que ele marcou o ápice da expressividade entre 1730-1740. Elucida que o estilo *agitato* trata-se de ritmos pontuados associados a um canto semisilábico, no qual a presença da nota ornamental *acciaccatura* (acicatura, ou apojatura breve) é abundante. Neste caso, as *acciaccaturi* vêm escritas por extenso, e não com a nota de tamanho pequeno com um traço

diagonal (♯). Celletti explica ainda que tal escrita torna-se um procedimento comum entre os compositores de ópera da primeira metade do século XVIII,¹⁷³ conferindo ao fraseado primordialmente um caráter sincopado e ansioso. Além disso, o estilo *agitato* pode ser notado em Árias de diferentes tipos de andamentos, rápidos ou mais lentos, como em um *Allegro*, *Presto* e *Andante*, que é o caso da Ária de Arbace da ópera *L'Artaserse* de Leonardo Vinci (CELLETTI, 1987, p. 105-106).



Ex. 56. VINCI. Trecho da Ária de Arbace “Per quel paterno amplesso” da ópera *L'Artaserse*. Reproduzido em CELLETTI (1987, p.106). Ritmos pontuados com notas *acciaccaturi* escritas por extenso

Já no século XIX, seu emprego e significado sofrem certas alterações. O termo *agitato* passa a ser uma “designação de andamento bem como de caráter encontrada particularmente como qualificadora de *Allegro* ou *Presto*” (FALLOWS, 2014). Desse modo, no romantismo o termo *agitato* passa a ser utilizado também como indicador de um andamento rápido. Em se tratando de uma obra escrita no período romântico, a indicação do compositor sugere que a obra deve ser executada em tempo rápido.

É interessante notar a proximidade de Chopin em relação ao caráter sincopado do estilo *agitato* do século XVIII (no canto) descrito acima. Conforme aponta Higgins, na música de Chopin há uma relação intrínseca entre a figura rítmica da síncope e o *Agitato*, pois frequentemente associa este termo com ritmo sincopado e polirritmia. Em suas obras, a indicação de *Agitato* é quase sempre encontrada em passagens contendo ritmo sincopado ou

171 Como “*Allegro agitato*”.

172 Chopin aconselhava seus alunos a analisar a estrutura formal das obras estudadas, bem como os sentimentos e caráter que elas podiam evocar (Mikuli em KOCZALSKI, 1936 apud EIGELDINGER, 1991).

173 Como Pergolèse, Hasse e Vinci, este último sendo um dos maiores divulgadores desse estilo. Tal estilo também foi definido como estilo “sensível” (CELLETTI, 1987, p. 105-106).

polirritmia de maneira sistemática (*cross-rhythm*¹⁷⁴), como é o caso do n.º 1¹⁷⁵ (HIGGINS, 1973b, p. 113). Podemos notar que o ritmo sincopado e a polirritmia¹⁷⁶ são características marcantes nesse *Prelúdio*, encontrando-se presente em quase toda a obra (exceto nos dois últimos compassos). Conforme ilustrado abaixo, pode-se observar a coexistência de quatro tipos de ritmo diferentes que se entrelaçam, elevando assim a sensação de animação e agitação ao *Prelúdio* (TOMASZEWSKI).

Ex. 57. *Prelúdio Op. 28 n.º 1*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1-5. Ilustração dos 4 tipos de ritmos diferentes que se entrelaçam. Notar que os tipos 2, 3 e 4 (nos c. 2-4) são sincopados. Pausas de semicolcheia antes da figura sincopada nos c. 1-5.

Outro aspecto que se deve considerar é que a expressão *Agitato* sugere, naturalmente, um estado de agitação. Compreende-se que a noção de agitação poderia aludir a coexistência de momentos de maior e menor inquietação, provocando alguma oscilação no tempo de execução. Assim, o estado de agitação pode ser revelado na performance por meio de certa flexibilidade de tempo e não propriamente pelo uso de imensa velocidade.

Na verdade, é justamente o caso do n.º 1. Acreditamos que é trazendo esta flexibilidade agógica para a execução e enfatizando o ritmo sincopado ao longo do *Prelúdio* que o intérprete realizará o andamento e caráter *Agitato* solicitado pelo compositor. Assim, o excesso de velocidade nesta obra pode ser prejudicial, pois ofuscaria o destaque que a figura sincopada deve receber. Aliás, conforme sugere Cortot, o aspecto enérgico da peça é justamente gerado pela figura sincopada encarregada da melodia. Enfatiza que, quando executada precisamente, gera o fervor necessário à atmosfera da obra. Para isso, ressalta a importância de articular o valor exato de todas as pausas de semicolcheia que antecedem as figuras sincopadas no início de cada compasso, observando a retirada do pedal antes do final do compasso anterior para que o silêncio das pausas seja efetivamente realizado (ex. 57 – CORTOT, 1926, p. 2). Nota-se que um estado de agitação ocasiona ao indivíduo uma respiração ofegante ou sensação de falta de ar. Chopin reproduz exatamente essa sensação de ofegância por meio da escrita ao anotar as pausas de semicolcheia na figuração sincopada, fazendo alusão à agitação.

174 Diz-se *cross-rhythm* quando a polirritmia é usada de maneira sistemática, ou como base para toda uma determinada peça. De acordo com Larson, o *cross-rhythm* (também chamado de polirritmia) acontece quando há um deslocamento rítmico, ou seja, quando o ouvinte experimenta um determinado agrupamento implícito que conflita com a estrutura métrica principal. Tal deslocamento rítmico pode emergir por meio da polimetria ou por meio de deslocamento de acento dentro de uma mesma métrica, ou ainda por meio de ambos (HOOD, 2014).

175 Também nos *Prelúdios Op. 28 n.º 8 e n.º 22*, *Noturnos Op. 27 n.º 1* (início do compasso 53) e *Op. 62 n.º 2* (início do compasso 40) (HIGGINS, 1973b, p. 113). Acrescentamos também o *Estudo Op. 25 n.º 4*.

176 Especialmente nos c. 18-20, 23, 25-26 onde há o grupo de quíntulas de cinco semicolcheias na mão direita.

Dentre as gravações estudadas, apontamos as interpretações de Cortot (1957), Koczalski, Arrau (1960), Ashkenazy, Avdeeva, Pollini, Sokolov e Switala como exemplos que refletem a aceção do andamento *Agitato* exposto acima, com certa maleabilidade agógica e sem excessos de velocidade, mantendo o caráter otimista e simples.¹⁷⁷ Desse modo, pode-se notar que, para determinar o tempo de execução a ser eleito em um andamento *Agitato* em Chopin, o caráter da obra em questão torna-se um fator determinante. A exemplo, o *Prelúdio n.º 1* pode ser executado em um andamento não muito rápido, correspondente a um *Allegro* mais moderado, com atmosfera otimista e simples (ainda que agitada), diferentemente do n.º 8 e do n.º 22 (ambos *Molto agitato*), cujo caráter é bem mais passional e dramático.

2.1.2 Textura

Conforme aponta Samson (1994, p. 160), a figura rítmica e melódica (figuração) padrão do n.º 1 é bastante complexa, sendo constituída de vários fragmentos que formam um contraponto. Assim, a textura e a sonoridade ganham grande importância como elemento composicional.¹⁷⁸ No exemplo abaixo pode-se notar a textura polimelódica do n.º 1¹⁷⁹ obtida por meio da sobreposição de linhas melódicas que emanam da própria harmonia (EIGELDINGER, 1988, p. 175).¹⁸⁰

Ex. 58. *Prelúdio Op. 28 n.º 1*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1-6. Melodia na linha de tenor e de soprano.

177 Há bastante variação quanto à concepção do *Agitato* (velocidade e caráter) entre os diversos intérpretes. As interpretações de Switala (pianista polonês que gravou os *24 Prelúdios Op. 28* em um *Pleyel* de 1848 pelo selo Fryderyk Chopin Institute, 2007) e Sokolov ilustram a flexibilidade de tempo ao longo do *Prelúdio* realizada de modo bem mais acentuado, porém com bastante refinamento. Especialmente no início, realizam os primeiros compassos mais lentamente, de modo mais “explicado”, ganhando gradativamente mais animação no tempo ao longo dos compassos seguintes. Em geral, executam o *Prelúdio* com um andamento mais calmo (em relação aos demais intérpretes), mas constroem muito bem a tensão e a energia no percurso da parte central (c. 9-24 – ex. 61 e 62) que contém a progressão cromática ascendente, movendo o tempo a partir do c. 9 em direção ao ponto climático (c. 21). Tal combinação permite enfatizar ainda mais o efeito do *stretto* nos c. 17-21, tornando-o mais intenso (ver seção *stretto*).

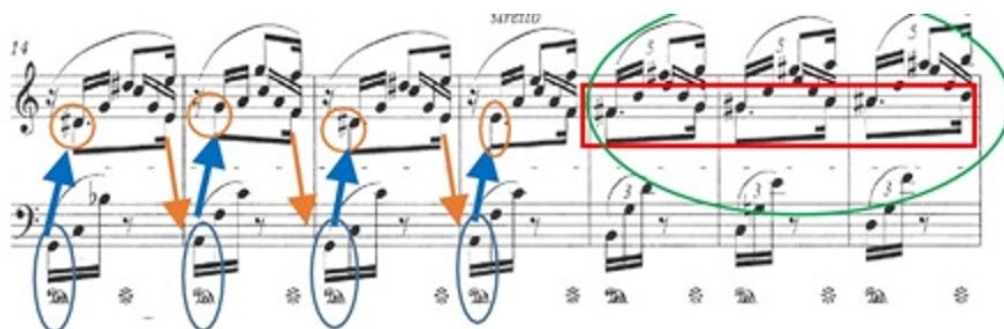
178 O mesmo acontece para os *Prelúdios n.ºs 5 e 8* (SAMSON, 1994, p. 160).

179 Também presente em outros *Prelúdios*, ver o n.º 13.

180 Autores como Samson, Eigeldinger, Rink, Rosen, Hood, Schachter, entre outros, apontam que o contraponto pianístico (herança de Bach) tem papel fundamental na música de Chopin.

Dentro dessa figuração entrelaçada, a melodia surge¹⁸¹ primeiramente na linha de tenor (polegar da mão direita), ecoando logo em seguida na voz de soprano (ex. 58). Chopin anota essas vozes de maneira diferenciada para ressaltá-las, com colcheia pontuada e semicolcheia com haste inferior para a voz do tenor e hastes superiores para voz de soprano. Assim, sua escrita sugere cantar ambas as partes.¹⁸² Cortot (1926, p. 2) lembra que a melodia deve manter seu caráter expressivo, assim, sugere ao intérprete executá-la em *legato* (em ambos registros). No entanto, aconselha dar ligeira predominância à voz do polegar, a qual ressalta notadamente em suas gravações.¹⁸³ Acreditamos ser mais coerente com o texto fazer a melodia sobressair nos dois registros (médio e agudo), conforme Chopin solicitou, especialmente no tenor, pois é onde se encontra a figura sincopada mais forte, ingrediente imprescindível para realização do *Agitato*. Além disso, é importante manter essa linha em destaque para poder mostrar mais notadamente a mudança métrica que acontece nos c. 18 ao 20 (ex. 59), c. 23, 25 e 26 (ex. 61).¹⁸⁴

Em relação à linha do registro grave, quando as notas do baixo também são enfatizadas na execução, ainda que de modo sutil, elas contribuem para que o ritmo da síncope seja mantido de maneira mais precisa (COLLET, 1973, p. 139). Assim, para a execução de cada compasso¹⁸⁵ dotado de síncope na linha do tenor, pode-se pensar em criar sempre uma conexão entre o primeiro tempo da mão esquerda (notas do baixo) e a melodia da mão direita (em ambos os registros) e vice-versa (ex. 59).



Ex. 59. *Prelúdio Op. 28 n.º 1*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 14-20. No c. 14 ao 17: linha do tenor cai sobre a figura da síncope; no c. 18 ao 20: mudança métrica (quíaltera de 5), melodia do tenor agora sobre o primeiro tempo do compasso. Ilustração de conexão entre as notas do baixo e da melodia.

181 Samson menciona a influência de Bach na construção desta figuração do *n.º 1*, que permite elementos lineares (melodia cujo motivo é em forma de “trilo”) emergirem da figura padrão (SAMSON, 1998, p. 158). O mesmo acontece no *n.º 5*.

182 Por outro lado, vários intérpretes optam por realçar a melodia somente no registro superior.

183 Como nas de 1926 e de 1957.

184 Compostos de um grupo irregular, estes compassos passam a conter uma quátera de cinco semicolcheias, cuja linha do tenor cai agora sobre o primeiro tempo do compasso, contrastando assim com os demais compassos (binário composto contendo seis semicolcheias, “3 + 3,” nos quais a linha do tenor gera uma síncope). Ver seção “*stretto*”.

185 Dotado de síncope na linha do tenor.

2.1.3 Pedal

No manuscrito, Chopin anota em geral um pedal que engloba todo o compasso,¹⁸⁶ à exceção de alguns trechos em que parece desejar uma variação de pedalização com um pedal mais curto (c. 13 a 15, 23, e 29 a 32) (VOGAS, 2014, p. 101-104).¹⁸⁷ Acreditamos que o pedal longo (quando indicado) revele o desejo do compositor em prolongar os baixos ao longo de cada compasso, promovendo certa reverberação para auxiliar na execução do *legato* da melodia, tanto no registro médio quanto no agudo. Para garantir uma execução mais nítida das pausas de semicolcheias no início de cada compasso, aspecto importante na execução desta obra, deve-se observar para que o pedal seja retirado no momento da execução da nota do baixo¹⁸⁸ (e não logo após sua execução), pressionando-o logo em seguida.

Já para os c. 18-20, 22-23 e 25-26, elegemos o pedal sincopado¹⁸⁹ para prolongar mais o som visto que não há pausas no início de compasso. Por último, nos c. 29-32, optamos pelo pedal original, mais curto, uma vez que a escrita confirma a intenção do pedal de Chopin. Neste trecho a melodia (e harmonia) serena completamente, permanecendo estacionária na nota Dó, repetindo-se por estes quatro compassos. Ao indicar um pedal mais curto, Chopin revela seu desejo por menor reverberação e maior leveza para este trecho que contém repetições, sinalizando que o movimento (de agitação) da música está se acalmando, para então finalmente acabar no arpejo que engloba os dois últimos compassos (c. 33-34).¹⁹⁰ Vale notar que aí já não aspira por silêncio nas pausas de semicolcheia uma vez que anota o Dó agudo com ligadura até este local. Assim, percebe-se que o efeito de acalmar a agitação é também ocasionado pela ausência da síncope.



Ex. 60. *Prelúdio Op. 28 n.º 1*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 28-34. No c. 29-32, indicação de pedal mais curto tal como no original.

2.1.4 Dinâmica

186 A edição de Cortot indica sistematicamente um pedal mais curto. No entanto, em suas gravações, o n.º 1 soa bastante *legato* (especialmente na de 1957), com os baixos se prolongando pelo compasso inteiro, dando a impressão que não retira o pedal tão cedo como indica em sua edição.

187 Em alguns compassos, o sinal de retirada é ambíguo, não deixando muito claro se deve ser retirado mais cedo ou se seria um pedal para o compasso inteiro, por exemplo no c. 15, 21 entre outros. Por isso as edições acabam padronizando e anotando sistematicamente o pedal para o compasso inteiro.

188 Em acústicas com mais reverberação, pode-se considerar retirar o pedal um pouco mais cedo, junto com a última semicolcheia de cada compasso. Pode-se imaginar que talvez esta fosse a pedalização executada nos pianos *Pleyel*, cujos abafadores menos eficientes ainda deixavam um resto de sonoridade reverberando após a troca do pedal. Assim, a retirada do pedal mais antecipada era necessária (Ver capítulo 1, item Pedal).

189 Com a troca feita imediatamente após a execução da primeira nota do compasso.

190 Acreditamos que este serenamento deve ser realizado de maneira simples, sem interromper o fluxo natural de sua marcha. Desse modo, não seria recomendável fazer um *ritardando* exacerbado no trecho do c. 29 ao 32, mas apenas aquietar o movimento ao final do c. 32 e realizar o arpejo dos compassos finais (c. 33-34) de maneira tranquila, deixando a sonoridade – *piano* – se prolongar um pouco mais, conforme solicitado pelo compositor por meio das indicações de pedal e fermata.

Em relação à dinâmica, um aspecto que merece ser discutido nesse *Prelúdio* é o grau que se deve atingir no clímax do c. 21, bem como o grau de recuo nos c. 22-24, tendo em vista que Chopin não os especifica. Em seu manuscrito, anota *mf* para abertura da obra (c. 1)¹⁹¹ (ex. 58), *cresc* no c. 13 (ex. 59) com linha tracejada até o final do c. 21 (clímax) e *p* no c. 25¹⁹² (ex. 61). Desse modo, o compositor solicita iniciar esta obra com uma dinâmica relativamente moderada, aumentando gradativamente sua intensidade na parte central até chegar ao clímax, finalizando o *Prelúdio* com uma dinâmica suave.¹⁹³

Notamos que alguns intérpretes optam por iniciar o *Prelúdio* com uma dinâmica demasiadamente intensa e enérgica (o que poderia ser um reflexo da indicação *f* da edição alemã ou de alguma outra edição posterior baseada nela).¹⁹⁴ No entanto, refletindo sobre a escolha de dinâmica para a execução do n.º 1, acreditamos que uma sonoridade mais comedida para o início não só é a própria indicação do compositor (manuscrito), mas também é mais apropriada para exprimir o caráter simples e otimista do *Prelúdio*, que está apenas começando (e iniciando o ciclo todo). Além disso, proporciona mais espaço sonoro para realizar o *cresc*, permitindo também gerar maior contraste com a seção central, na qual a intensidade aumenta. Desse modo, o parâmetro da dinâmica também atua como ferramenta para auxiliar no caráter agitado da obra e clarificar sua estrutura.

Em relação ao clímax (c. 21), Chopin não especifica o grau de dinâmica a ser atingido ao final do *crescendo*, deixando-o à livre escolha do intérprete (ex. 61). Apesar de ser o ponto culminante do *Prelúdio*, acreditamos que não deva ser excessivamente sonoro (algumas edições sugerem *ff*).¹⁹⁵ O caráter de fervor¹⁹⁶ chega aí a seu ápice. Porém, uma sonoridade exageradamente *forte* poderia até mesmo alterar a atmosfera para um caráter indesejável (como o de fúria, por exemplo). Os compassos seguintes ao clímax (22-24) que levam à última seção (*p* no c. 25) também não contêm indicação de dinâmica. Após a subida intensa, seria musicalmente mais orgânico que esses compassos contendo contorno melódico descendente fossem fraseados com um *decrescendo* natural (não exagerado), apenas refletindo o movimento ondulatório descendente, cedendo a energia para chegar ao *p* efetivamente no c. 25.¹⁹⁷

191 Única notação de *mf* registrada no ciclo *Op. 28*.

192 Em relação a estas indicações, as primeiras eds. francesa e inglesa, assim como Henle, Peters e Nacional Polonesa encontram-se tal como o manuscrito.

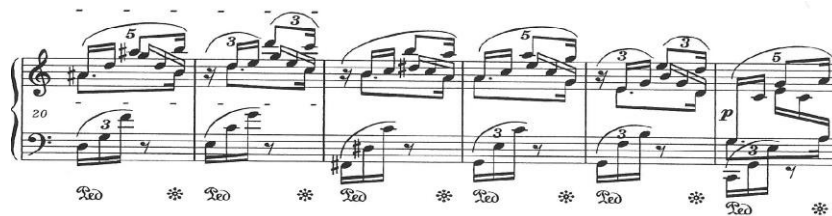
193 Assim, o gesto da dinâmica também é ondulatório, acompanhando a arcada da melodia na estrutura da obra. No entanto, entre as diversas edições, encontramos algumas diferenças quanto às indicações originais. Na cópia de Fontana, por exemplo, a linha tracejada do *cresc* é mais longa, estendendo-se até o c. 23. Surpreendentemente, a primeira ed. alemã anota *f* no c.1, e a linha tracejada do *cresc* também é mais longa, estendendo-se até o c. 24. Desse modo, nessa edição, o *p* do c. 25 torna-se claramente um *piano* súbito. Wiener e Paderewski adicionam *ff*, *dim* e *pp* entre parênteses respectivamente nos c. 21, 22 e 33. Na edição de Mikuli, acrescenta-se *pp* no c. 33 (também acrescenta-se *rit* no c. 32). Do mesmo modo, em sua edição, Cortot adiciona sugestões próprias, como chaves de *decrescendo* nos c. 7-8, c. 23-24, 28, 31-32, *ff* no c. 21, chaves de *crescendo* nos c. 25-26, 29-30, *mp* entre parênteses no c. 25, *p* no c. 29, *rit* no c. 31, *pp* no c. 33.

194 Além da 1ª ed. alemã, foi encontrado o *f* no c. 1 nas seguintes edições: Breitkopf (Series editors, 1878), Bote & Boch (ed. Klindworth, 1880), Schirmer (ed. Kullak, 1882) e Curci (ed. Casella, 1947).

195 Apesar de indicar *ff* em sua edição, na gravação de Cortot o c. 21 não soa *ff*, apenas chega em uma dinâmica mais sonora que o início.

196 Conforme sugere Cortot (1926, p. 2), caráter agitado, com fervor e forte entusiasmo.

197 Não faríamos, portanto, um *p* súbito no c. 25, conforme indicado na primeira edição alemã.



Ex. 61. *Prelúdio Op. 28 n.º 1*, ed. Nacional Polonesa (Ekier), c. 20-25. Indicações de dinâmica tal como no manuscrito. Linha tracejada do *cresc* (e *stretto*) até o c. 21, clímax no c. 21 sem dinâmica especificada, *p* no c. 25.

2.1.5 *Stretto*

No que concerne ao *stretto* (do italiano “estrito”, “próximo”, “restrito”, “apertado”, “cerrado”),¹⁹⁸ o termo possui duas acepções principais. Primeiramente, pode indicar uma execução mais rápida em um determinado trecho, especialmente ao final de árias ou movimentos de Sinfonia¹⁹⁹ (BULLIVAN, 2001). O outro significado é relativo à técnica composicional da fuga (século XVII), em que, na seção final, a entrada sucessiva das vozes (tema) ocorre de maneira mais aproximada (cerrada, unida), em um intervalo de tempo mais curto que anteriormente. Desse modo aumenta a sensação de animação e intensidade (WALKER, 1973). Por outro lado, Bullivan (2001) aponta que, em certas circunstâncias, o termo também pode simplesmente significar um efeito climático a uma determinada passagem (e não um *accelerando*), como no final do *Quarteto de cordas n.º 5* de Bartok, no qual o tempo *stretto* do c. 781 (*Stretto*, mínima = 150) é, na verdade, mais lento que o tempo da seção precedente (*Prestissimo*, mínima = 168) (BULLIVAN, 2001).

Curiosamente, alguns autores apontam que, na música de Chopin, há ocasiões em que *stretto* não significa necessariamente acelerar o tempo na execução. Esclarecem que, dependendo do contexto no qual está inserido, o termo pode conter diferentes funções. A exemplo, Rink (1997, p. 49) menciona que o *stretto* anotado no c. 89 do concerto *Op. 21* (1º mov) significa, nesta passagem, “constrito”, “apertado”, “estrito”, ou “intensificado”,²⁰⁰ e não propriamente “*accelerando*”. Sendo assim, acreditamos ser válido analisar as circunstâncias em que o termo se encontra inserido no *n.º 1* para compreender melhor sua acepção.

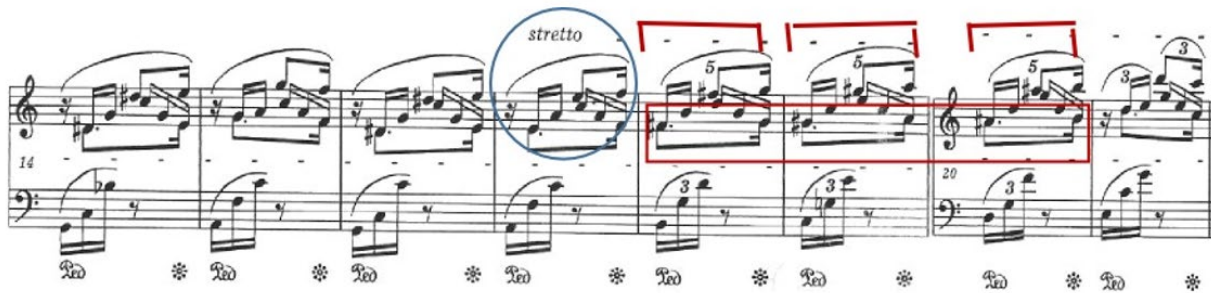
Primeiramente, o *stretto* localiza-se (c. 17-21 – ex. 62)²⁰¹ na metade do percurso do grande *crescendo* da parte central, que contém a progressão cromática ascendente, levando ao momento climático da peça (c. 21).

198 No dicionário Michaelis italiano (MICHAELIS).

199 Também em Oxford Dictionary of Music.

200 “‘Tightened’ or ‘intensified’, not ‘*accelerando*’”. (RINK, 1997, p. 49).

201 O termo encontra-se ausente na cópia de Fontana e primeira ed. alemã.



Ex. 62. *Prelúdio Op. 28 n.º 1*, ed. Nacional Polonesa (Ekier), c. 14-21. *Stretto* no c. 17 com linha tracejada ao c. 21, na parte superior. Ao centro, linha tracejada do *cresc* (que inicia no c. 13) no c. 14 ao 21.²⁰²

Em relação à escrita, ressaltamos que neste trecho especificamente ocorre uma mudança métrica. Agora, cada compasso (do c. 18 a 20) compreende um grupo irregular de quíaltas de cinco semicolcheias (especificada com o número “5”) para a mão direita.²⁰³ Outra alteração a ser notada é que dessa vez a melodia contida na voz do tenor cai, pela primeira vez na obra, sobre os primeiros tempos de compasso. Notamos que, ao antecipar a melodia (no polegar) para o tempo principal, Chopin cria maior proximidade entre esses compassos (*stretto*), provocando, de maneira natural, uma sensação de aceleração e de maior urgência à chegada do clímax. Assim, compreendemos que esta mudança métrica é um importante elemento de sua escrita na construção dessa frase e, portanto, deve ser enfatizada na execução.

Poli (2010) aponta que o *stretto* em Chopin é utilizado, muitas vezes, para sinalizar determinadas situações, tais como mudanças harmônicas que ocorrem mais rapidamente, cromatismos, alteração métrica, modificação súbita na escrita utilizando um padrão diferente de figura rítmica; bem como para enfatizar a chegada de um momento climático. Nestas instâncias, Poli sugere que o termo *stretto* não significaria realizar um acelerando propriamente dito (POLI, 2010, p. 190; 192; 196; 198; 204). Como se pode notar, é exatamente o contexto no qual está inserido o *stretto* do n.º 1 o que acabamos de descrever. Assim, também consideramos que aqui o termo significa um reforço ao intérprete para executar o trecho com maior intensidade e energia em direção ao clímax, sinalizando todas essas mudanças que ocorrem na passagem. Portanto, não indica propriamente aumentar a velocidade na performance. Nesse caso, a própria escrita (por meio da métrica e da harmonia) já se encarrega de promover maior animação à passagem.




202 No c. 21 do exemplar de Dubois, sobre a pausa de semicolcheia há uma linha vertical, anotada a lápis, típica de Chopin utilizada para indicar uma separação. Essa indicação do compositor sugere uma respiração tal como no *bel canto*, inferindo também um movimento do punho (para cima) (EIGELDINGER, 1991, p. 112-113). Tal sinal acaba por enfatizar ainda mais o retorno da presença da síncope no primeiro tempo deste determinado compasso, principalmente por se localizar logo após os três compassos seguidos (c. 18- 20) cujo ritmo é desprovido da síncope inicial (com quíaltas de cinco). Assim estaria reforçando a ideia de executar a pausa, realçando esta diferença entre estes compassos. A propósito, nas gravações de Cortot (1957) e Avdeeva, pode-se ouvir bem a execução desta pausa.

203 Eigeldinger aponta que esta modificação para uma quíaltera de cinco pode ser considerada como uma forma de *rubato* escrito (EIGELDINGER, 2012, p. vii).

2.2 Prelúdio N.º 2 - LENTO, LÁ MENOR


2.2.1 Andamento

Uma das questões interessantes na construção da interpretação do n.º 2 é quanto à escolha do tempo de performance para o *Lento* indicado pelo compositor. Há um fato relevante em relação à concepção de Chopin para este andamento: baseando-se em indicações de metrônomo deixadas pelo próprio compositor em manuscritos de outras peças cuja indicação de andamento é o *Lento*, Higgins (1973b, p. 114-115) aponta que o tempo desse andamento para Chopin seria mais rápido quando comparado ao *Lento* concebido atualmente.²⁰⁴ No caso do n.º 2, aproximar-se-ia mais a um *Andante* que a um *Adágio* (HIGGINS, 1973a, p. 62).

Paralelamente, Eigeldinger também sugere o mesmo a este *Prelúdio* e ressalta que a própria notação original da fórmula de compasso  (*alla breve*)²⁰⁵ é valiosa, pois já oferece ao intérprete um *insight* em relação ao tempo na performance (ex. 63 – EIGELDINGER, 2012, p. vii).²⁰⁶ Da mesma forma, acreditamos que a adoção de um tempo excessivamente lento seria muito desfavorável ao n.º 2. Além da própria notação da fórmula de compasso sugerindo que a pulsação lenta deve ser oriunda dos tempos da mínima  (e não da semínima ) , o movimento melódico sinuoso da figura padrão da mão esquerda (ex. 64) requer certa movimentação para refletir efetivamente seu caráter, do contrário, soaria um tanto estagnado. É interessante que, reforçando essa ideia, Chopin anota ligaduras especificamente para a mão esquerda, que são bem extensas (uma do c. 1-7, outra do c. 8-16),²⁰⁷ enfatizando os aspectos de *legato*, continuidade e fluência para esta linha. Além disso, a melodia é composta de muitas notas longas (ex. 64, 66, 67 e 68), assim, aplicar um andamento extremamente vagaroso acarretaria a perda de continuidade na linha melódica. As interpretações de Schiff, Alexeev, Barenboim ilustram exatamente um andamento *Lento* de maneira *alla breve*, com fluência no tempo.

2.2.2 Caráter e tonalidade

O caráter do n.º 2 é nitidamente mórbido e sombrio. A ambiguidade tonal, a presença de cromatismos, o ritmo constante e uniforme da figura do acompanhamento e o desenho

melódico de caráter fúnebre ()²⁰⁸ são fatores que contribuem para a atmosfera

204 O *Lento* de Chopin se aproximaria a uma velocidade mais moderada. Ver *Prelúdio n.º 3*, subitem 2.3.1 “Andamento e caráter”, no qual comentamos o fato de que o *Lento ma non troppo* não era tão distante do *Vivace ma non troppo*.

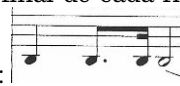
205 Paderewski explica que opta por anotar “C” em sua edição (seguindo a primeira ed. inglesa, ver ex. 64 abaixo) por achar mais apropriado ao andamento, o qual acredita ser bastante lento (p. 64). Todas as demais fontes primárias e edições modernas reproduzem tal como no manuscrito.

206 Interessantemente, a interpretação de Koczalski parece revelar esta mesma concepção, pois adota para o n.º 2 um tempo mais movimentado, podendo até ser considerado muito rápido para nossa concepção atual de andamento *Lento*.

207 Alguns desses trechos podem ser vistos nos exs. 63, 64 e 66.

208 O movimento do desenho melódico é sempre descendente e, ao final de cada frase, há a presença das

notas repetidas cujo ritmo pontuado é associado ao da marcha fúnebre:



soturna. Aliás, Samson (1998, p. 158) associa o caráter do *n.º 2* evocando o gênero musical de marcha fúnebre.

A ambiguidade tonal é uma forte característica deste *Prelúdio*.²⁰⁹ Esta técnica é bastante utilizada na obra de Chopin a serviço da dramaticidade na narrativa (HOOD, 2014, p. 13; 31). Iniciando fora da tônica, o *n.º 2* irá revelar sua tonalidade quase ao final da obra, adian- do ao máximo a resolução na tônica que ocorre apenas nos últimos compassos. Assim, seu esquema tonal é “emergente”, ou “direcional”, começando numa tonalidade e terminando em outra (SAMSON, 1998, p. 181; 182; 184). O movimento harmônico ao longo do *n.º 2* é de caráter irregular, promovendo uma sensação de ambiguidade e incertezas. Além disso, o uso constante de cromatismos e notas estranhas à harmonia intensifica ainda mais a sen- sação de ambiguidade, gerando maior tensão ao seu caráter sombrio (MEYER, 1973, p. 78).

2.2.3 Primeiros compassos (c. 1-4)

Em seu manuscrito, no c. 1 Chopin, já revela, por meio de sua escrita, uma concepção linear, horizontal (polifônica) para a performance (EIGELDINGER, 2012, p. vii; 1988, p. 175). Assim, anota claramente duas linhas distintas (com hastes em direções opostas) na figura do acompanhamento (m.e.) dos dois primeiros compassos (haja vista que há o sinal de repetição no c. 2 _ ex. 63).²¹⁰ Apesar de mudar a notação a partir do c. 3,²¹¹ presume-se que sua intenção inicial de continuidade melódica à voz da parte interna da figuração (as- sinalada no ex. 64) deve prosseguir ao longo de todo o *Prelúdio*. É recomendável executar as vozes sempre *legato*. Considerando que há momentos em que os intervalos são bem mais extensos, nem sempre será possível conectar fisicamente a voz da parte externa.²¹² Assim, o *legato* será mais efetivo quando aplicado especialmente à voz interna, a qual pode ser levemente ressaltada (HIGGINS, 1973a, p. 61-62). Além do toque *legato*, Cortot ressalta a importância de manter a regularidade e leveza no toque e a flexibilidade de mo- vimento para a execução dos intervalos. Recomenda ainda uma sonoridade contida para a mão esquerda²¹³ (CORTOT, 1926, p. 5-6).

209 Para mais detalhes, ver L. Meyer (1956) e os artigos de R. J. Hoyt (1985), M. R. Rogers (1981) e L. Kramer (1985).

210 Edições que reproduzem os c. 1-2 com as vozes distintas como no manuscrito: cópia de Fontana, pri- meiras eds. francesa e alemã, Henle, Nacional Polonesa, Wiener, Peters. No entanto, Paderewski não anota os 2 compassos iniciais do texto musical tal como o original, já inicia com a mesma notação do c. 3 em diante (seguindo a 1ª ed. inglesa, ver ex. 64). Em contrapartida, demonstra a notação original em seus comentários de sua edição (PADEREWSKI, 1949, p. 64).

211 Simplificando a escrita, apenas por conveniência.

212 Higgins lembra que as teclas do *Pleyel* eram mais estreitas; assim, a extensão do intervalo de uma décima neste piano era menor, não correspondendo a extensão desse mesmo intervalo em um piano moderno (HIG- GINS, 1973a, p. 62). Ver capítulo 1, item 1.2 “Piano *Pleyel*.”

213 Cortot faz alusão ao som de um anúncio distante ouvido entre um nevoeiro, ou de um murmúrio esvaído do oceano. Baseando-se na imagem poética que este *Prelúdio* evoca, Cortot oferece o seguinte subtítulo ao *n.º 2*: “*Meditação dolorosa: o mar deserto, ao longe...*” (CORTOT, 1926, n.p.).



Ex. 63. *Prelúdio Op. 28 n.º 2*, manuscrito autógrafo, c. 1-3. Fórmula de compasso C. Notação da figura de acompanhamento no c. 1 com hastes inferiores e superiores. O c. 3 já contém notação padrão que segue ao longo do n.º 2, com hastes em uma única direção para ambas as vozes.



Ex. 64. *Prelúdio Op. 28 n.º 2*, primeira ed. inglesa, c. 1-4. Fórmula de compasso alterada para C. Notação da figura de acompanhamento nos c. 1-2 sem distinção das diferentes vozes, com hastes em uma única direção.

Há uma cópia manuscrita desse *Prelúdio* preparada por George Sand²¹⁴ que revela uma preocupação com a execução dos intervalos mais extensos da mão esquerda, oferecendo uma outra possibilidade para realizá-los. Nos c. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18 e 19, a nota superior da mão esquerda (nos contratempos) é escrita com a haste para cima, indicando sua execução com a mão direita, provavelmente para facilitar tocar os intervalos muito extensos (EIGELDINGER, 2012, p. 61). Similarmente, esta pesquisadora utiliza o mesmo artifício na performance, especialmente em determinados compassos, como o 5 e o 10 (e similares).

C^{Sand}: LH notated



Ex. 65. Ilustração de notação para a figura do acompanhamento contida na cópia manuscrita do *Prelúdio n.º 2* preparada por G. Sand (EIGELDINGER, 2012, p. 61). Nota superior da mão esquerda (nos contratempos) escrita com a haste para cima.

214 George Sand preparou cópias dos *Prelúdios n.º 2, 4, 6, 7, 9 e 20*, que se encontram no seu álbum em uma coleção particular (EIGELDINGER, 2012, p. 61). Alguns encontram-se disponíveis no site OCVE.

2.2.4 Pedal

A indicação de pedal é quase ausente no *n.º 2*. Chopin indica apenas uma única notação localizada quase ao final da obra, do c. 18.3 ao c. 19.3 (ex. 70). Este é um dos exemplos em que a ausência de notação de pedal na obra não significa necessariamente a não utilização desse elemento. Ao longo de todo o *Prelúdio*, a pedalização se faz necessária para auxiliar a fabricação do toque *legato*, especialmente nos lugares em que os intervalos da mão esquerda são muito extensos. Ademais, o pedal também é importante ferramenta para auxiliar na sustentação das notas longas da melodia por mais tempo (por meio da ressonância das notas do baixo), principalmente nos c. 14-15 (ex. 68), em que a nota Lá perdura os dois compassos (CORTOT, 1926, p. 6). No entanto, seu emprego irá variar conforme o piano utilizado, a acústica do local e as escolhas interpretativas de cada pianista.

Cortot (1926, p. 6), por exemplo, sugere uma pedalização mais moderada, sem sobrecarregar a mistura de harmônicos. Paralelamente, Ekier (2000, p. 2) sugere um pedal ainda mais “limpo”, em geral com mudanças a cada colcheia, podendo ocasionalmente trocar a cada semínima (como no c. 13-16).²¹⁵

Por outro lado, Demus (1973, p. XII) sugere o meio pedal, buscando um efeito impressionista ao longo do *n.º 2*. É interessante notar esse tipo de sonoridade presente na gravação de Switala no piano *Pleyel*, produzindo naturalmente um efeito colorido singular, típico do instrumento.²¹⁶ De modo análogo, acreditamos ser válido buscar um efeito semelhante em um piano moderno,²¹⁷ pois realçaria ainda mais o caráter soturno desta peça, como nas interpretações de Alexeev, Argerich, Gilels e Lugansky. Nos c. 18-19, Chopin certamente desejou uma atmosfera que remete à imagem de um nevoeiro ou bruma por meio de sua notação de pedal, sugerindo uma sonoridade mesclada e distante ao final do *dim* e *slentando* (ver ex. 70).



QR Code 10.²¹⁸ Switala interpreta o *Prelúdio Op. 28 n.º 2* no piano Pleyel de 1848. Ilustração de *pedal* com leve mescla de sons.

215 Schiff, por exemplo, utiliza este pedal. No vídeo, é possível notar que, nos c. 1-2, troca a cada colcheia, e quando a melodia entra (a partir do c. 3) troca a cada semínima.

216 Apesar de adotar um tempo excessivamente lento.

217 Possivelmente usando o meio pedal ao longo do *Prelúdio*, com eventuais trocas (a depender do piano e acústica), buscando não limpar completamente a sonoridade. A interpretação de Alexeev soa deste modo.


218 Link para o QR Code 10: <https://www.youtube.com/watch?v=jvia2qcengw>.




QR Code 11.²¹⁹ Gravação de Argerich do *Prelúdio Op. 28 n.º 2*. Ilustração de pedal com leve mescla de sons no piano moderno.

2.2.5 Apojaturas

Em seu manuscrito, Chopin anota todas as apojaturas presentes na melodia do *n.º 2* (c. 5 no ex. 66, c. 10, 17 e 20) com a figura de uma colcheia não tracejada, cuja acepção é de uma apojatura longa, ou seja, sua execução é realizada lentamente. Típica de sua escrita em cantilenas de andamento lento, tal notação está em total concordância com o caráter pausado da melodia do *n.º 2*.²²⁰ Seguindo a tradição Chopiniana, Ekier (2000, p. 2) sugere

o ritmo  para a execução da apojatura e sugere também que ela seja executada simultaneamente à quarta colcheia da mão esquerda²²¹ (c. 5 e 10). Dentre as edições que seguem o manuscrito estão: primeiras eds. francesa e inglesa, Henle, Wiener, Nacional Polonesa e Peters. Por outro lado, as demais anotam com figura de apojatura curta (colcheia tracejada, o que sugere uma execução mais rápida):²²² Paderewski (segundo Fontana e primeira ed. alemã),²²³ Mikuli e Cortot. No entanto, apesar de reproduzi-la como tal, Cortot faz uma observação em relação à sua execução, sugerindo que ela seja realizada de ma-

neira bem expressiva e mais lentamente, indicando:  (CORTOT, 1926, p. 7).

2.2.6 Dinâmica e agógica

Na primeira parte do *n.º 2*, Chopin indica apenas *p* no c. 1 (ex. 63), estabelecendo assim o plano de dinâmica para o início. Acreditamos que seja interessante realizar a primeira frase (c. 3-7, ex. 64 e 66) com um timbre mais escuro, dentro da atmosfera sombria inicial. Aliás, Cortot enfatiza a importância da escolha de cores e timbres retratando emoções de desânimo para a interpretação do *n.º 2* (CORTOT, 1926, p. 5). Já na segunda frase²²⁴ (ex. 66), cujo registro é o mais agudo de toda a melodia do *Prelúdio*, pode-se alterar o timbre buscando uma sonoridade mais luminosa, especialmente com um pouco mais de intensidade ao seu início (nota Si, c. 8).²²⁵ Para isso, sugerimos obter ajuda da figura de acompa-

219 Link para o QR Code 11: <https://www.youtube.com/watch?v=RJiHOzSIMNg>.

220 Ver capítulo 1, subitem 1.5.2 “Grupetti e apojaturas”.

221 A exemplo, Switala, Koczalski, Schiff, Arrau, Avdeeva e Pollini.

222 Como Ashkenazy, Gilels, Pletnev o fazem.

223 Paderewski, em geral, segue as apojaturas curtas presentes na cópia de Fontana e 1ª ed. alemã. Porém, elucida que, quando em melodias de cantilenas, essas notas devem ser executadas lentamente. Ver *Prelúdio n.º 15*.

224 Há uma sensação de continuidade entre as duas primeiras frases (paralelas) promovida pela nota Si utilizada em comum tanto para o término da primeira frase (c. 6) quanto para o início da segunda frase (c. 8) (ver ex. 67). Em contrapartida, há uma sensação de descontinuidade entre a segunda e a terceira frases. A segunda frase termina na nota Fá (c. 12). Por meio de uma nota diferente – Lá, usada ao início da terceira frase (c. 14) – quebra-se o padrão da melodia (ex. 68 – MEYER, 1973, p. 76).

225 É interessante que, em sua edição, Cortot anota, para o início dessa segunda frase, a expressão “*poco piu vibrato*”.

nhamento, realizando um leve e discreto *crescendo* na mão esquerda, especialmente na mudança de harmonia do final do c. 7 ao início do c. 8.



Ex. 66. *Prelúdio Op. 28 n.º 2*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 5-8. Final da primeira frase no c. 5-7. Reprodução da apojetura longa original (não tracejada) no c. 5. No c. 8, o início da segunda frase (nota Si, registro mais agudo). Mudança de harmonia assinalada no final do c. 7 ao início c. 8.

Na segunda parte do *Prelúdio* (a partir do c. 11), o compositor indica mais notações de dinâmica e agógica. Veremos a seguir alguns de seus aspectos.

2.2.6.1 Chaves \sphericalangle (c. 11 e c. 16) e *diminuendo*

As edições anotam as chaves \sphericalangle do c. 11 e c. 16, bem como o *dim* do c. 13, de maneiras diversas, podendo levar a diferentes concepções. Com base na notação original do compositor, fazemos algumas reflexões relacionadas ao seu significado para a interpretação do trecho. No manuscrito (ex. 67), Chopin anota o sinal \sphericalangle primeiramente no centro do c. 11, entre as duas pautas, rasurando-o, para então posicioná-lo acima das notas da pauta superior. Do mesmo modo, indica *dim* com linha tracejada (c. 13 ao 18) com posicionamento semelhante, também acima da pauta superior.²²⁶




Ex. 67. *Prelúdio Op. 28 n.º 2*, manuscrito autógrafo, c. 11-14. No c. 11: chave de *crescendo* rasurada ao centro do compasso e posicionada acima da pauta superior. No c. 13: indicação *dim* acima da pauta superior. Nota Lá no c. 14 iniciando a terceira frase.

Devido a esta mudança em sua localização na pauta, acreditamos que a chave do c. 11 se refira à dinâmica propriamente dita (e não agógica), sinalizando efetivamente um *crescendo* neste local (ambas as partes). Desse modo, seria recomendável ao intérprete aumentar a

226 No entanto, a maioria das edições posiciona a linha do *diminuendo* no centro do compasso, entre as duas pautas. Assim, no c. 16 há o *dim* juntamente com o símbolo \sphericalangle (ver ex. 69). A exemplo, primeiras eds. francesa e inglesa, Henle (Zimmermann), Wiener, Paderewski, Mikuli, Nacional Polonesa e Peters (sendo que, nessas duas últimas, a chave \sphericalangle é menor).


sonoridade,²²⁷ possibilitando assim realizar o *diminuendo* indicado a seguir, cuja execução convém ser efetuada de maneira bem gradativa,²²⁸ tendo em vista que ele é relativamente longo (perdurando 6 compassos).

Já no c. 16, o sinal  encontra-se no manuscrito com localização e contexto distintos. Chopin o posiciona bem ao centro do compasso, entre as 2 pautas, logo abaixo da nota Fá da melodia (semibreve). Utilizamos aqui a cópia de Fontana para ilustrar este trecho porque se encontra exatamente igual ao manuscrito, sendo que sua imagem está mais nítida, permitindo melhor visualização.



Ex. 68. *Prelúdio Op. 28 n.º 2*, cópia de Fontana, c. 13-17. Indicação *dim* na parte superior do c. 13 com linha tracejada. Chave de *crescendo* no c. 16 ao centro, entre as duas pautas.

Haja vista que há o *diminuendo* ao longo do trecho todo,²²⁹ o significado da chave (de *crescendo*) se torna um tanto enigmático²³⁰ ao intérprete. Não seria possível afirmar qual a acepção exata para ela. No entanto, pode-se formular algumas hipóteses: Mullemann, por exemplo, aponta para a possibilidade de esse sinal se referir especificamente à mão esquerda, indicando um *crescendo* (MULLEMANN, 2007, p. 67).

Por outro lado, devido à sua localização e contexto, o sinal  poderia estar se referindo à nota Fá na melodia. Nesse caso, pode sugerir dar um pouco mais de ênfase à nota longa (Fá), a fim de sustentar sua sonoridade,²³¹ na tentativa de gerar maior continuidade ao fraseado²³² (direcionando a nota Fá do c. 16 ao Fá do c. 17²³³ (ex. 68). Além disso, a chave poderia ser de caráter agógico,²³⁴ indicando um pequeno alargamento no tempo do movimento das colcheias da mão esquerda neste compasso.²³⁵

Ilustrando a diversidade de notação entre as edições, o exemplo abaixo contém o c. 16 anotado de maneiras distintas entre quatro edições.

227 Como Alexeev, Larrocha, Argerich, Avdeeva, Lugansky.

228 Diminuindo a sonoridade pouco a pouco na mão esquerda, mas deixando a direita ainda sonora especialmente nos c. 14-16, cujas notas da melodia possuem a duração bem longa (ex. 68).

229 Linha tracejada do *dim* acima da pauta superior.

230 Higgins (1973a, p. 67) aponta este sinal como contraditório neste local. Poli (2010) demonstra outros casos contraditórios na música de Chopin devido à coexistência de uma chave de *crescendo* e a indicação *diminuendo* em um mesmo compasso (que é o caso do c. 16), bem como ocasiões em que há redundância devido à presença simultânea das indicações *dim* e chave de *diminuendo* (POLI, 2010, p. 26-27).

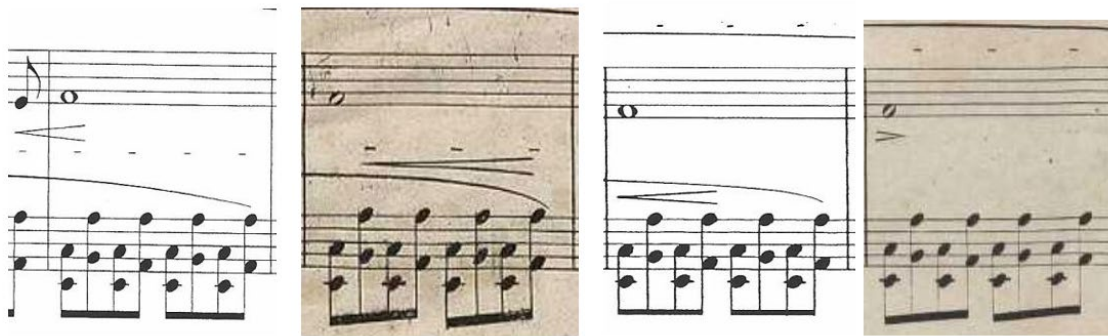
231 À maneira do *bel canto*.

232 Já que, diferentemente das anteriores, esta frase possui a ligadura longa, não havendo interrupção de ligadura após a semibreve (c. 16-17), conforme acontece nas frases antecedentes.

233 As interpretações de Argerich, Arrau, Ashkenazy, Avdeeva, Barenboim revelam esta concepção. Do mesmo modo, optamos por esta versão.

234 Poli (2010, p. 8-11) explica que, em determinadas instâncias, dependendo do contexto as chaves de *crescendo* ou *decrecendo* contêm significado agógico na música de Chopin. Assim, reduz-se o andamento das notas que se encontram alinhadas com a parte que possui a abertura da chave.

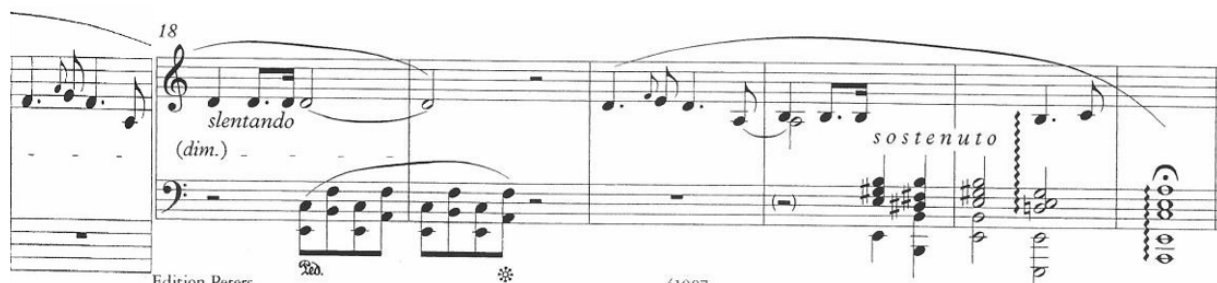
235 Alexeev e Larrocha cedem o tempo na execução das colcheias. Argerich, Arrau e Ashkenazy também.



Ex. 69. *Prelúdio Op. 28 n.º 2*, c. 16 nas edições Peters (Eigeldinger), primeira ed. francesa,²³⁶ Henle (Mullermann)²³⁷ e primeira ed. alemã²³⁸ respectivamente. Ilustração das diferentes notações para o sinal < entre as edições.

2.2.6.1 Compassos finais

No encerramento da obra, Chopin enfatiza o clima poético e de suspense. A melodia se apresenta, pela primeira vez, em estilo recitativo (sem a figura do acompanhamento da esquerda) no c. 17, depois no c. 20. Ademais, o compositor solicita uma desaceleração no tempo com as indicações *slentando*²³⁹ (c. 18) e *sostenuto*²⁴⁰ (c. 21- 22):



Ex. 70. *Prelúdio Op. 28 n.º 2.º* ed. Peters, c. 17-23. Reprodução da apojatura (não tracejada) nos c. 17 e 20, *slentando* no c. 18, trecho em *sostenuto* no c. 21-22.

Desse modo, no c. 18-19, reduz-se o tempo (*slentando*) e a dinâmica (*dim*) gradualmente, observando o efeito solicitado do pedal colorido (longo), permitindo que o som se distancie cada vez mais até o silêncio efetivo solicitado pela pausa de mínima, na segunda metade do c. 19. Vale lembrar que é extremamente eficaz o efeito de suspense produzido pela exe-

²³⁶ Tal como também na primeira edição inglesa e Mikuli.

²³⁷ Pode-se notar que a edição Henle (Mullermann) anota o *dim* tal como no manuscrito, na parte superior, diferentemente das outras.

²³⁸ Pode-se notar que na primeira ed. alemã inclusive a chave é invertida e pequena, como um acento curto: ">" (não é uma chave de *cresc.*). Também anota o *dim* tal como no manuscrito.

²³⁹ Do it. *slentare* "afrouxar, alargar" (INFOPEDIA, c2003-2017b). *Slentando* significa redução do tempo de maneira gradual (como *rallentando*) (GROVE, 2001).

²⁴⁰ Do it. *sostenuto* "sustentado", significa segurar o tempo, não apressar, bem como pode denotar uma execução mais lenta de um trecho. Ver *Prelúdio n.º 15*, Andamento *Sostenuto*.

cução do valor exato dessa pausa sem pedal. Valorizando a questão das cores sonoras, o segundo trecho em recitativo (c. 20) poderia receber um timbre diferente, talvez mais escuro e mais contido, contrastando com a sonoridade do trecho similar anterior (c. 17-18). Por fim, o n.º 2 encerra com a execução dos acordes nos últimos compassos de maneira bem sustentada e mais lenta.

2.3 Prelúdio N.º 3 – VIVACE, SOL MAIOR

2.3.1 Andamento e caráter

Assim como os *Prelúdios* anteriores (n.ºs 1 e 2), o n.º 3 também apresenta questões relacionadas à definição de andamento. A acepção atual de *Vivace* é de andamento rápido e vivo,²⁴¹ sendo frequentemente posicionado entre o *Allegro* e o *Presto*. Por essa razão, em um primeiro momento, a indicação de Chopin poderia sugerir ao intérprete um tempo bastante rápido de execução. No entanto, vale considerar alguns aspectos do termo *vivace* quanto à sua acepção de andamento e de caráter. No século XVIII, *Vivace* não era visto como um andamento rápido tal como nos dias de hoje. L. Mozart (1756), por exemplo, define-o como um andamento *intermediário* entre o lento e o rápido (ROSENBLUM, 1991). Ademais, Alexandre Malcolm, em seu tratado de Música de 1721, também define *Vivace* como um andamento moderado ao catalogar os andamentos em ordem crescente de velocidade: *Grave*, *Adagio*, *Largo*, *Vivace*, *Allegro* e *Presto*. Desse modo, para Malcolm o *Vivace* era uma indicação de tempo moderado equivalente a um *Andante* (MALCOLM, 1721 apud ROSENBLUM, 1991, p. 468, 306).

Considerando a grande influência de compositores do século XVIII sobre Chopin, acreditamos que seja possível que sua percepção do andamento *Vivace* fosse de acordo com a concepção supracitada, isto é, variando de uma velocidade moderada até um tempo um pouco mais rápido, equivalente ao de um *Allegro*. A título de ilustração, Chopin deixa indicações de metrônomo para o andamento *Vivace* em alguns manuscritos autógrafos, como para o *Estudo Op. 10 n.º 2 Vivace*, mínima = 69²⁴² (depois muda para *Allegro*); *Op. 10 n.º 7 Vivace*, semínima pontuada = 88; *Op. 25 n.º 5 Vivace*, semínima = 184 (CHOPIN, 1973c, [vol. 1] p. 11, 32; [vol. 2] p. 20). Nestas instâncias é possível associá-lo com um *Allegro* não tão rápido.

Em outras ocasiões, é possível associar o *Vivace*, nas obras de Chopin, com um tempo mais moderado. Higgins aponta que, em determinados casos, para o compositor, *Vivace ma non troppo* não era muito distante do andamento *Lento*²⁴³ *ma non troppo*, pois Chopin indica *Vivace ma non troppo* originalmente no manuscrito autógrafo do *Estudo Op. 10 n.º 3*, depois mudando para *Lento ma non troppo*. Tal troca de andamentos também acontece para algumas Mazurkas, sugerindo-nos, assim, que *Vivo ma non troppo* era próximo de *Lento ma non troppo* (HIGGINS, 1973b, p. 113). O *concerto Op. 11* ilustra um *Vivace* de tempo

241 Definição de *Vivace* no Harvard Dictionary Of Music (APEL, 1969, p. 917), no The New Oxford Companion To Music (ARNOLD, 1984, p. 936) e no The New Grove Dictionary Of Music And Musicians (SADIE, 2001, p. 816). Nessa última fonte, Fallows (2001c, p. 816-817) ressalta que o termo no século XVIII (como para L. Mozart) significava algo mais lento que nos dias atuais e que o termo *vivo* também carrega a mesma ambiguidade do termo *vivace*.

242 A versão anterior deste manuscrito encontra-se na edição Urtext (Badura-Skoda) dos *Estudos Op. 10*.

243 O *Lento*, por sua vez, era um andamento um pouco mais rápido para Chopin (quando comparado à acepção atual do andamento *Lento* – ver *Prelúdio n.º 2*).

relativamente moderado. Chopin marca para o terceiro movimento (Rondo): *Vivace*, com a indicação de metrônomo semínima = 104²⁴⁴ (RINK, 1997, p.79).



Ex. 71. *Concerto Op. 11*, terceiro movimento (Rondo): *Vivace*, 1ª ed. francesa (Schlesinger). Indicação de metrônomo semínima = 104

Acrescentamos ainda que o tempo de execução do *Vivace* em Chopin está intimamente relacionado ao caráter da obra. Isso se vê nas Mazurkas de andamento *Vivace*, que denotam um andamento relativamente moderado, indo de acordo com seu caráter mais calmo. Já nas Valsas, que possuem um caráter mais alegre, o *Vivace* torna-se mais movimentado.

Curiosamente, o *Prelúdio n.º 3* foi primeiramente concebido com outro andamento. Há uma versão anterior²⁴⁵ cuja indicação é “*Moderato*.” Deste modo, também houve uma alteração de andamento *Moderato* para *Vivace* no n.º 3, o que poderia enfatizar ainda mais a aproximação do tempo de execução deste *Vivace* a uma velocidade mais moderada.



Ex. 72. *Prelúdio Op. 28 n.º 3*. Reprodução da sua versão anterior com indicação de andamento *Moderato* na ed. Peters (Eigeldinger).

Além dos fatores expostos acima, o caráter dessa peça também determina um tempo relativamente mais moderado para sua execução.²⁴⁶ Cortot enfatiza que o caráter espontâneo e gracioso do n.º 3 deve ser preservado.²⁴⁷ Em função disso, Cortot ressalta que uma execução com excesso de virtuosismo ou velocidade “deturparia” a figura padrão da mão esquerda (CORTOT, 1926, p. 8).²⁴⁸ Higgins também afirma que o *Vivace* em Chopin não é excessivamente rápido e, por isso, desaconselha fortemente a performance do n.º 3 à ma-


244 Chopin deixou indicações de metrônomo em seus manuscritos até 1836 (HIGGINS, 1973b, p. 106). O *Op. 11* tem sua publicação em 1833 (1ª ed. francesa). Assim, ainda apresenta indicação de metrônomo deixada pelo compositor.

245 A versão anterior do n.º 3 é de uma cópia manuscrita elaborada por Fontana. Encontra-se na Sociedade Chopin em Varsóvia, prateleira M/340 (MÜLLEMANN, 2007, p. 3), reproduzida no apêndice das edições Peters (Eigeldinger) e Henle (Müllemann) do *Op. 28*.

246 A exemplo, as interpretações de Alexeev, Arrau, Ashkenazy, Eschenbach e Perahia.

247 Huneker também aponta para o caráter alegre e gracioso (HUNEKER, 1943, p. iv).

248 É interessante que, em sua gravação de 1926, Cortot executa o n.º 3 em um andamento bem rápido; já na gravação de 1957, realiza o *Vivace* na concepção de andamento moderado.

neira de um “*Presto vivace*”²⁴⁹ (HIGGINS, 1973a, p. 62).²⁵⁰ Ademais, a fórmula de compasso ²⁵¹ (*alla breve*) do n.º 3 (ex. 73) também sugere que a pulsação do *Vivace* seja proveniente dos tempos da figura da mínima.

2.3.2 Toque, articulação, dinâmica e agógica

Logo no c. 1, Chopin indica *leggieramente* e *p* para a figura padrão da mão esquerda (ex. 73). Oriundo da palavra italiana *leggero*,²⁵² o termo se refere ao toque solicitando uma execução de maneira leve e suave. Tendo em vista a preferência de Chopin pela sonoridade *legato*, somado às notações de ligadura na mão esquerda,²⁵³ acreditamos que o toque *legato-leggero* (leve, porém sem descontinuidade no som) seria apropriado aqui.²⁵⁴ Cortot sugere que esta figura padrão do acompanhamento contém valor poético²⁵⁵ (CORTOT, 1926, p. 8). Assim, pode ser executada de maneira expressiva, buscando fraseá-la, ainda que discretamente, de acordo com seu contorno melódico. Um fator que reforça este aspecto está relacionado à própria estrutura do n.º 3: logo no início da peça, pode-se perceber a evidente relação motivica entre a melodia e a linha do acompanhamento, tendo em vista que as notas da figuração nos c. 1-2 preparam a abertura do tema (c. 3-4 – ex. 73²⁵⁶ – SAMSON, 1998, p. 172-173). Cortot recomenda ainda uma execução bastante discreta para o acompanhamento (como um murmúrio), o que favorece ainda mais a realização do discurso da mão direita de modo mais livre. Para isso, ressalta que é imprescindível que a performance da mão esquerda²⁵⁷ seja perfeitamente precisa, regular, harmoniosa e fluente (CORTOT, 1926, p. 8).

249 Samson também reforça essa concepção ao apontar o estilo improvisatório para o n.º 3 (SAMSON, 1998, p. 226).

250 A tonalidade eleita para esse *Prelúdio* também auxilia no caráter da obra. Ao final do século XVIII e em meados do XIX, Sol Maior era relacionada ao bucólico e agradável (conforme a prática barroca) (STEBLIN, 2002, p. 128).

251 Paderewski também muda a fórmula de compasso em sua edição para “C” (No entanto, na cópia de Fontana e nas três primeiras edições francesa, inglesa e alemã, consta a indicação *alla breve*, como no manuscrito).

252 *Leggero* [*leggiero*] (adjetivo) em italiano significa leve, ligeiro e suave (INFOPEIDIA, c2003-2017a). Indicação de performance típica do século XIX, cuja forma adverbial correta é *leggermente* ou *leggieramente*, sendo que ocasionalmente pode ser encontrada no texto musical com as ortografias (incorretas) *leggieramente* [que é o caso deste *Prelúdio*] e *leggeramente* (ambas em Beethoven, por exemplo). Geralmente utilizada para indicar um estilo de execução leve e *non legato* em passagens rápidas (FALLOWS, 2001d). Em trechos desprovidos de ligadura, Beethoven marca *leggieramente* para indicar especificamente o toque leve e *non legato*, especialmente em passagens contendo escalas e arpejos (como na *Sonata Op. 31 n.º 1, 2º mov*), uma vez que o toque *legato* vai se tornando predominante (ROSENBLUM, 1991, p. 149). No entanto, a expressão é também encontrada em trechos em *legato* (em Beethoven, Mendelssohn, Verdi). Nessas instâncias, o termo se refere mais à leveza do toque (FALLOWS, 2001d).

253 Demus reforça que as ligaduras presentes na mão esquerda a cada compasso (ex. 73) significam um toque “*legato-leggiero*” (DEMUS, 1973).

254 A maioria dos intérpretes busca este tipo de sonoridade, com auxílio do pedal (ver item pedal mais adiante). Em contrapartida, Higgins sugere o *non legato* (sem pedal – HIGGINS, 1973a, p. 62).

255 Em alusão à imagem poética da mão esquerda, Cortot (1926, n.p.) oferece o subtítulo “*A canção do riacho*” para o n.º 3.

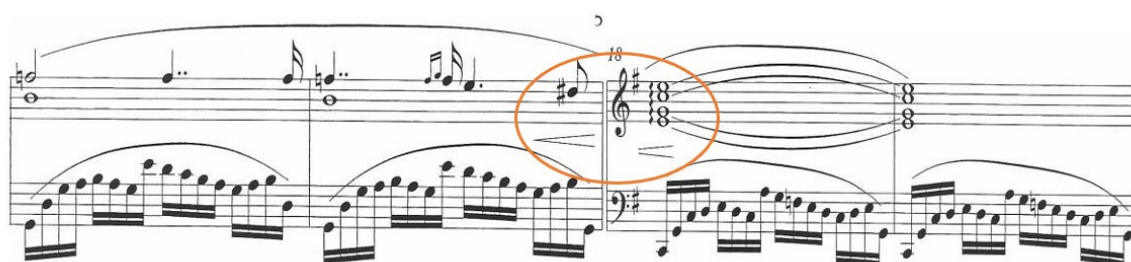
256 Assim, o n.º 3 torna-se um exemplo de integração de material temático dentro do processo estrutural. Esse mesmo processo ocorre também no *Prelúdio n.º 24* (SAMSON, 1998, p. 172-173).

257 No c. 1, a edição Peters reproduz o dedilhado que consta anotado a lápis para a mão esquerda nos exemplares das alunas Stirling e Dubois. Ver ex. 73.



Ex. 73. *Prelúdio Op. 28 n.º 3*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1-4. Ligaduras da mão esquerda. Dedilhado no c. 1 reproduzido dos exemplares de Stirling e Dubois. Relação motívica entre notas do acompanhamento e abertura do tema.

Em geral, é interessante manter uma sonoridade mais branda e comedida ao longo de todo o *Prelúdio*,²⁵⁸ mantendo seu caráter leve. No entanto, pode-se realizar algumas variações discretas no nível de dinâmica, as quais ficam a critério de cada intérprete. A exemplo, nos c. 16-19 (ex. 74),²⁵⁹ pode-se buscar um timbre diferente para essa harmonia (V⁷-I), produzindo uma sonoridade ainda mais delicada, menos luminosa, de caráter mais triste, contrastando com a sonoridade mais brilhante da frase anterior.²⁶⁰ A chave ◀ presente nesse trecho (c. 17-18, em direção ao acorde do c. 18), se compreendida no sentido agógico,²⁶¹ indicaria maior expressividade e leve redução no andamento para realizar o acorde arpejado de maneira mais tranquila; não seria, portanto, propriamente uma indicação para elevar a dinâmica neste local.²⁶²



Ex. 74. *Prelúdio Op. 28 n.º 3*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 16-19. No c. 17-18: chave de *crescendo*.

No trecho seguinte, cuja ligadura é ainda mais extensa na melodia, pode-se adicionar um pouco mais de intensidade ao fraseado, no intuito de sustentar e dar continuidade ao som das notas superiores (mão direita) ao longo dessa frase mais longa, atenuando o som na resolução da cadência do c. 25-26.

258 Chopin não indica outro nível de dinâmica ao n.º 3, apenas *p*.

259 Nesse trecho a melodia aparece pela primeira vez com a ligadura mais extensa. Até então as ligaduras são bem mais curtas na melodia.

260 A exemplo, as interpretações de Eschenbach e De Larrocha. O inverso também seria possível.

261 Chave reproduzida aqui na edição Peters conforme o manuscrito. No entanto, este sinal encontra-se ausente tanto na cópia de Fontana como nas três primeiras edições (francesa, alemã e inglesa) e Mikuli.

262 As interpretações de Eschenbach e Larrocha ilustram exatamente esta concepção que descrevemos para o trecho do c. 16-19, com mudança de timbre e tranquilidade na realização do acorde no c. 18.



Ex. 75. *Prelúdio Op. 28 n.º 3*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 20-26.1. Trecho com ligadura mais longa (c. 20- 24.1).

No c. 28, Chopin torna a solicitar *p e leggero* para as duas mãos, que agora seguem em uníssono com a figura padrão do acompanhamento²⁶³ até o c. 32 (ex. 76), finalizando a peça atenuando ainda mais a sonoridade (*dim* nos c. 31-32), no entanto, sem reduzir o andamento. Acreditamos que não seria recomendável ralentar nestes compassos finais (c. 30-33), bastando apenas realizar os acordes arpejados que encerram o *Prelúdio* de maneira tranquila (sobretudo o último). Vale notar que no c. 31 o movimento da figuração é ascendente, cuja tendência natural seria fazer justamente o oposto do solicitado, ou seja, um *crescendo*.²⁶⁴ Um recurso útil para alcançar o efeito do *diminuendo* seria iniciar o c. 31 ainda sonoro para poder decrescer em seguida, sem utilizar nenhum pedal ao final do trecho (c. 31.2 ao c. 32.1). As interpretações de Ashkenazy, Barenboim e Cortot (1926) ilustram bem este efeito.



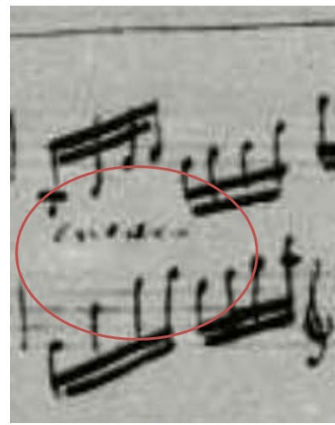
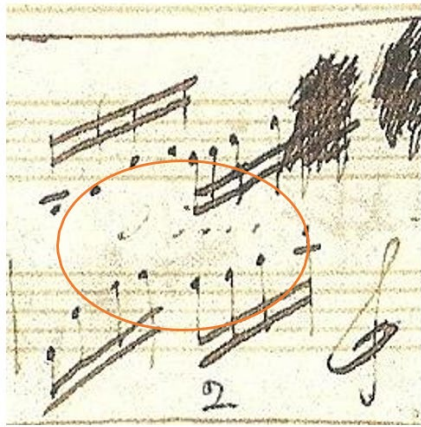
Ex. 76. *Prelúdio Op. 28 n.º 3*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 30-33. Duas mãos em uníssono com indicação *dim* no c. 31-32. Dedilhado no c. 30, 31 e 32 reproduzido dos exemplares de Stirling e Dubois.

Em relação ao c. 31, é curioso notar que Fontana interpretou o *dim* do manuscrito justamente como um *cresc*, reproduzindo-o assim em sua cópia. Consequentemente, a primeira edição alemã (baseada em Fontana) também reproduz o *cresc* nesse compasso.²⁶⁵ Abaixo, o c. 31 no manuscrito e na cópia de Fontana.

263 No c. 30, 31 e 32, a edição Peters reproduz o dedilhado que consta anotado a lápis para a mão direita nos exemplares das alunas Stirling e Dubois. Ver ex. 76.

264 Muitos intérpretes realizam desta maneira.

265 As demais edições mantêm o *dim* original.



Ex. 77. *Prelúdio Op. 28 n.º 3*, à esquerda, manuscrito autógrafa, c. 31: *dim*; à direita, cópia de Fontana, c. 31: *cresc.*

2.3.3 Pedal

Este é um dos exemplos de obra apresentando total ausência de indicação de pedal no manuscrito. No entanto, consideramos que, em uma acústica normal, sua performance em um piano moderno sem o recurso do pedal deixaria a sonoridade demasiadamente seca. Para conservar a clareza, pode-se utilizar leves toques de pedal, evitando pressioná-lo ao longo dos movimentos descendentes da figura padrão.²⁶⁶ Outra opção seria utilizar o meio pedal (ou $\frac{1}{4}$) com eventuais trocas, desde que mantendo a transparência da sonoridade da figura padrão (DEMUS, 1973, p. XII).²⁶⁷ Outra alternativa ainda (em uma acústica normal) seria realizar leves apoios de pedal nos primeiros e terceiros tempos de compasso,²⁶⁸ ocasionalmente pressionando o pedal por mais tempo,²⁶⁹ como nos compassos em que a melodia requer mais *legato* (c. 16-19). Conforme pode-se notar, há várias possibilidades de pedalização ao n.º 3, variando especialmente em função do piano utilizado, acústica do local e toque desejado. O importante, nesse caso, é conservar a clareza sonora e a leveza da figura padrão da mão esquerda.

2.4 *Prelúdio N.º 4 – Largo, MI MENOR*

2.4.1 Andamento, caráter e tonalidade

Chopin pouco indicou o andamento *Largo* em suas obras para piano solo, mas curiosamente, para o *Op. 28*, o indica em três *Prelúdios*: os n.ºs 4, 9 e 20. Além do *Op. 28*, indica *Largo* no terceiro movimento da Sonata *Op. 58* e na abertura da Ballada *Op. 23*,²⁷⁰ sendo que, em nenhuma dessas instâncias, deixa sugestões metronômicas. No entanto, em algumas obras orquestrais e de câmara, anota o *Largo*, deixando-lhe a indicação de metrônomo. Dentre essas obras, encontram-se as *Variações sobre “Là ci darem la mano” Op. 2* para pia-

266 Cortot sugere esta pedalização (CORTOT, 1926, p. 8).

267 Esta possibilidade talvez favoreça mais a sonoridade *legato-leggero*, sendo recomendável sobretudo em uma acústica mais seca.

268 Ou ainda leves toques mais curtos nas primeiras notas de cada tempo de compasso (a cada semínima).

269 Pressionando o pedal (completamente ou parcialmente) e trocando a cada metade de compasso.

270 Também nos c. 41 e 42 da *Fantasia Improviso Op. 66*.

no e orquestra, cuja introdução é *Largo* (semínima=63); *Grand Duo Concertant* em Mi Maior para piano e violoncelo, cuja introdução é *Largo* (colcheia=112); *Fantasia brilhante sobre temas poloneses Op. 13* para piano e orquestra, cuja introdução é *Largo non troppo* (semínima=84).²⁷¹

Em geral, o *Largo* sugere um tempo de execução bastante lento. Entretanto, no século XVIII, há uma particularidade em relação a ele. Nota-se que não há unanimidade entre os compositores para determinar o quão vagaroso será, visto que há certas diferenças na classificação desse andamento. Como exemplo disso, alguns o definem como o andamento mais lento de todos²⁷² (ROSENBLUM, 1991, p. 312). Na França, na Alemanha e em parte da Itália, o andamento *Largo* precede o *Adagio*; assim, em uma escala de ordem crescente de velocidade, tem-se “*Largo-Adagio*”.²⁷³ Já para os compositores britânicos e alguns alemães (seguindo a tradição italiana do século XVII) ocorre o inverso, ou seja, o *Adagio* seria mais lento que o *Largo*, sendo a ordem na escala “*Adagio-Largo*”²⁷⁴ (ROSENBLUM, 1991, p. 313-314). Paralelamente, no século XIX, o *Largo* é tradicionalmente posicionado entre o *Adagio* e o *Andante*, assim, tem-se “*Adagio-Largo-Andante*” (FALLOWS, 2001d).

Na obra de Chopin, o andamento *Largo* parece estar mais próximo dessa última concepção (de Malcolm, Clementi e do séc XIX), já que não denota ser excessivamente lento. Se observarmos as obras mencionadas acima, podemos constatar esse fato, especialmente aquelas contendo suas indicações de metrônomo, pois sugerem um tempo de execução mais movimentado. A seguir, os exemplos das *Variações Op. 2* e do *Grand Duo Concertant* com as respectivas indicações de metrônomo do compositor.



Ex. 78. *Variações “Là ci darem la mano” Op. 2*, para piano e orquestra, Introdução: *Largo*, primeira ed. francesa (Schlesinger). Indicação de metrônomo semínima = 63. Fórmula de compasso C. No c. 2 -3: linha do baixo em movimento cromático descendente (lamento).

271 O terceiro movimento (*Largo*) da *Sonata Op. 65* para violoncelo e piano não contém indicação de metrônomo.

272 Como Rousseau (1768), Sulzer e Koch, o qual o associa com caráter de solenidade (ROSENBLUM, 1991, p. 312).

273 Este seria o caso para compositores como L. Mozart, Rousseau, Türk, Galeazzi, Pleyel, Koch, Hummel, Czerny, Haydn, W.A. Mozart, Beethoven, entre outros (ROSENBLUM, 1991, p. 313-314).

274 Dentre eles, Purcell, Malcolm (conforme vimos no *Prelúdio n.º 3*. Alexandre Malcolm, em seu tratado de Música de 1721, cataloga os andamentos em ordem crescente de velocidade: *Grave, Adagio, Largo, Vivace, Allegro e Presto*), Quantz, Clementi, Cramer, entre outros (ROSENBLUM, 1991, p. 313-314).



Ex. 79. *Grand Duo Concertant* em Mi Maior para violoncelo e piano, Introdução: *Largo*, primeira ed. francesa (Schlesinger). Indicação de metrônomo colcheia = 112. Fórmula de compasso 3/4.

Sendo assim, acreditamos que o *Largo* para o n.º 4 não deva ser excessivamente vagaroso.

É preciso lembrar ainda que a fórmula de compasso aqui também é *Alta breve* (2/2),²⁷⁵ assim, a pulsação do tempo *Largo* torna-se mais fluente pois deve ser baseada nos tempos da mínima ♩ (e não da semínima ♪). Rink (2001, p. 438) também aponta que a pulsação *alla breve* aqui requer um tempo mais fluído, o qual permitirá executar o *cantabile* da melodia de modo mais contínuo, mantendo a frase como se fosse cantada em uma única respiração. As interpretações de Barenboim, Avdeeva, Pollini e Schiff ilustram essa concepção para o n.º 4. A interpretação de Koczalski revela um andamento ainda mais movimentado, podendo até ser considerada demasiadamente rápida para nossa concepção atual de andamento *Largo*. No entanto, poderia ainda estar dentro do conceito de andamento *Largo* aparentemente concebido por Chopin²⁷⁶ (considerando suas indicações metronômicas – RINK, 2001, p. 442).

Em relação ao caráter, o n.º 4 faz alusão ao desânimo, mantendo, porém, seu espírito nobre e amplo (HUNEKER, 1943, p. iv).²⁷⁷ Evoca o gênero elegia²⁷⁸ (funeral ou lamento de morte), cuja tonalidade de Mi menor é tradicionalmente associada à lamentação ou lamento, de acordo com o catálogo dos *affekts* no período barroco (EIGELDINGER, 1988, p. 176).²⁷⁹ Reforçando esse aspecto, Chopin anota uma melodia cuja característica principal é a presença de uma figura motivica constituída de notas vizinhas (Si-Dó-Si), formando intervalos de segunda, seguindo em movimento descendente, como um lamento insistente (SCHACHTER, 2006, p. 169-179). Paralelamente, os acordes repetidos da mão esquerda, cujo ritmo é invariável, apresentam um contraponto complexo (três linhas independentes em movimento cromático descendente),²⁸⁰ cheios de cromatismos e suspensões (EIGELDINGER, 1988, p. 176). Essa série de acordes sucessivos com função de V⁷, interpretados, muitas vezes, como acordes de sexta aumentada, geram uma qualidade de expressão afetiva muito grande em peças de tempo lento (SAMSON, 1998, p. 178).

275 A edição Wiener anota, erroneamente, C (4/4) para o n.º 4.

276 Da mesma forma como os andamentos *Lento* e *Andante* também representavam tempos mais rápidos e fluentes para Chopin quando comparados com o que representam atualmente (HIGGINS, 1973b, p. 114; SAMSON, 1998, p. 99).

277 Também em CORTOT, 1926, p. 11.

278 Também em SAMSON, 1998, pp. 158 e 178.

279 A tonalidade de Mi menor ainda permanece associada no início do século XIX às emoções de lamento, bem como de ternura, inocência (STEBLIN, 2002, p. 154-156; 168).

280 Notar que este mesmo padrão de movimento descendente cromático no baixo (aludindo ao lamento, à melancolia) é também utilizado no *Largo* das *Variações Op. 2* (ver ex. 78), bem como no *Prelúdio n.º 20 (Largo)* e em outras obras (EIGELDINGER, 2006, p. 112-113).

Ex. 80. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, c. 1-7. Melodia e linhas do baixo em movimento descendente cromático. Anacruse: intervalo de oitava. Reprodução do dedilhado 3-3 no c. 4-5.²⁸¹

2.4.2 Primeira frase (c. 1-12)

A primeira frase²⁸² caracteriza-se por uma movimentação harmônica mais calma e por atividade rítmica menos intensa na melodia. Chopin solicita *espressivo* e *p* logo no início do *Prelúdio* (ex. 80 e 81). Assim, pode-se buscar uma atmosfera mais calma em sua interpretação. O trecho em anacruse do início da melodia pode ser executado em caráter mais livre, com um gesto expressivo denotando uma respiração calma. Assim, pode-se tomar um pouco mais de tempo para alcançar o intervalo da oitava, assemelhando-se à maneira como um cantor o faria. Desse modo, enfatiza-se o caráter vocal da melodia (SCHACHTER, 2006, p. 162).²⁸³

Chopin anota ligaduras distintas e bem longas²⁸⁴ (ex. 80) para a mão direita e a esquerda ao longo do *Prelúdio*, sugerindo bastante *legato* e continuidade na execução de ambas as partes. Rink aponta que o manuscrito do n.º 4 revela idiossincrasias na notação do compositor. A exemplo, Chopin escreve a melodia (mão direita) de modo que ela predomina visualmente, registrando suas notas com tamanho maior quando comparada ao acompanhamento da mão esquerda. Além disso, anota as hastes das notas da melodia quase sempre em uma mesma direção, para baixo, com objetivo de promover continuidade visual da linha melódica longa e expressiva em *legato* (RINK, 2001, p. 435, 443).

281 No c. 4-5, vê-se reproduzido o dedilhado 3-3 para as notas “Sib-Lá”, encontrado no exemplar de Stirling. Eigeldinger reforça que este é mais um exemplo de Chopin utilizando o 3º dedo repetidamente para duas notas adjacentes consecutivas em melodias em *cantabile* e *legato* (EIGELDINGER, 1991, p. 46, 116).

282 A forma estrutural do n.º 4 consiste em um único período constituído de duas frases longas, apresentando uma relação antecedente (c. 1-12) e conseqüente (c. 13-25) (SCHACHTER, 2006, p. 165). O mesmo em Kresky (1994, p. 19). No entanto, Samson (1996, p. 183) aponta outras divisões estruturais.

283 De fato, muitos intérpretes executam este início da melodia com esta liberdade de tempo na execução. Similarmente, a melodia do c. 12 desprovida de acompanhamento (que corresponderia a anacruse da segunda frase) também pode ser executada com maior liberdade agógica.

284 Ver *Prelúdio n.º 15*, estilo *spianato* e ligaduras extensas.



Ex. 81. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, manuscrito autógrafo, c. 1-3.1. Fórmula de compasso C. Haste das notas da melodia para baixo. Notas da melodia escritas em tamanho maior, de maneira predominante.

Há abordagens distintas em relação aos acordes da mão esquerda na interpretação do n.º 4,²⁸⁵ como um tratamento mais homofônico que se pode dar a ele, no qual a sonoridade do acompanhamento permanece mais neutra e subjugada (*background*) em relação à melodia. Outra possibilidade seria uma abordagem mais linear, de caráter vocal e contrapontístico para o acompanhamento em si, com refinamento no *voicing*, realçando o movimento das diferentes vozes²⁸⁶ (RINK, 2001, p. 440). Ainda que mantendo a sonoridade da linha melódica em destaque, acreditamos que uma abordagem mais contrapontística ao acompanhamento seria mais interessante, promovendo mais cores a sonoridade geral da peça.

2.4.3 Apojaturas - c. 11 e 19

Em seu manuscrito, Chopin anota as apojaturas dos c. 11 e 19 como uma pequena colcheia não tracejada, denotando uma execução lenta (apojatura longa), conforme costuma anotar as notas ornamentais em cantilenas de andamento lento.²⁸⁷



Ex. 82. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, manuscrito autógrafo, c. 11 à esquerda e c. 19 à direita. Apojaturas longas com figura de colcheia não tracejada.

As primeiras edições francesa e inglesa reproduzem tal como no manuscrito²⁸⁸ (assim como também nos *Prelúdios n.ºs 2 e 15*). Porém, a cópia de Fontana e a primeira edição alemã, Paderewski, Mikuli e Cortot, anotam essas apojaturas como uma colcheia tracejada (apojatura curta). No entanto, Cortot ilustra sua execução não só como de apojatura lenta,

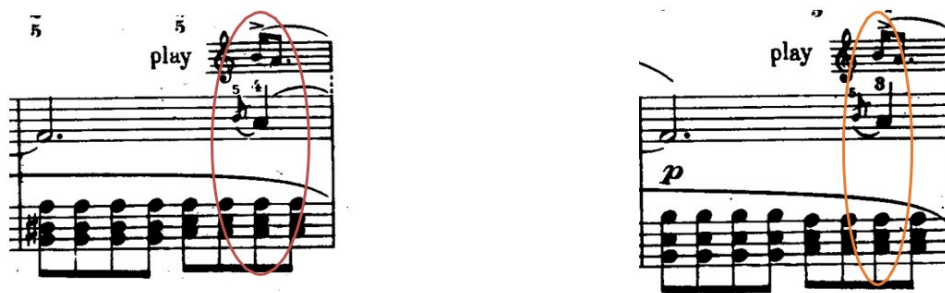
285 Para a execução dos acordes em *legato*, Cortot sugere que a ação do movimento dos dedos seja reduzida ao mínimo, mantendo contato permanente com as teclas depois de pressioná-las (CORTOT, 1926, p. 11).

286 Especialmente em determinados pontos com movimentos cromáticos, como c. 4-5 (Ré-Dó#-Dó^h), c. 6-7 (Mi-Ré#-Ré^h).

287 Ver capítulo 1, subitem 1.5.2 “Apojaturas”; ver também *Prelúdio n.º 15*.

288 Bem como as edições Henle, Wiener, Peters, Nacional Polonesa.

mas também demonstra sua realização simultânea com o acorde do baixo, conforme a tradição Chopiniana.



Ex. 83. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, ed. Salabert (Cortot), c. 11 à esquerda e c. 19 à direita. Apojaturas com figura de colcheia tracejada, com sugestão de execução lenta e simultânea com o baixo conforme a tradição Chopiniana.

É muito interessante que Schachter (2006, p. 180) e Rink (2001, p. 435) reforçam que a maneira como Chopin anota estas apojaturas em seu *sketch* autógrafo²⁸⁹ do n.º 4 confirma sua intenção de oferecer uma execução lenta e expressiva para elas, de acordo com a prática do *bel canto*. Conforme ilustrado abaixo, no *sketch*, Chopin escreve as notas ornamentais como duas colcheias de tamanho normal (não tracejadas).²⁹⁰



Ex. 84. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, *sketch* autógrafo, c. 8.4-10. Notas ornamentais escritas como colcheia de tamanho normal no c. 10.

2.4.4 Segunda frase (c. 13-25)

Apesar de possuir quase a mesma extensão da primeira, a segunda frase caracteriza-se por conter maior dramaticidade e tensão emocional (SCHACHTER, 2006, p. 165). Pode-se notar a presença de maior intensidade com a presença do *stretto* no c. 16-18 e o momento climáctico nos c. 16-18, variações e maior amplitude de dinâmica (*f* no c. 17, *dim* no c. 18 e *p* no c. 19, *smorz* no c. 21-23, *pp* no c. 24), maior atividade rítmica na melodia e movimentação harmônica mais rápida (c. 16-18), bem como a desaceleração natural na movimentação

289 O *sketch* autógrafo do n.º 4 e o da *Mazurka Op. 41 n.º 1* encontram-se na mesma folha, com a inscrição no topo da página: “Palma 28 9bre” (Palma 28 novembro). Portanto, datado de novembro de 1838, quando Chopin esteve em Maiorca. Este *sketch* encontra-se na coleção de Daniel Drachman, em Maryland (USA). Está reproduzido nos artigos de Schachter (2006, p. 163), Rink (2001, p. 436) e Eigeldinger (1988, p. 169) e também se encontra no site OCVE, disponível em: <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/73116/>.

290 Esclarecemos que, nesta versão inicial, estas notas encontram-se em compassos diferentes (c. 10 e 18) da versão definitiva atual (c. 11 e 19) (SCHACHTER, 2006, p. 180).

agógica ao final do *Prelúdio* (*smorz*²⁹¹ no c. 21-23, pausa com fermata no c. 23 e acordes de ritmo mais lento no c. 24-25).

2.4.4.1 *Stretto*

Em seu manuscrito, Chopin anota o *stretto* no topo do c. 16 com linha tracejada até o c. 18. Assim como no *Prelúdio n.º 1*, o *stretto* do n.º 4 também significa “intensificar” ou “tornar mais tenso, comprimido”, não possuindo, portanto, acepção de acelerando (RINK, 2001, p. 438). Apresentamos aqui algumas considerações quanto ao seu contexto. Pode-se notar que o termo sinaliza a chegada do ponto climático nos c. 16-18, em que Chopin inclusive reforça o c. 17 com presença da oitava no baixo (nota Si) e sonoridade *forte*, tornando-o o ponto culminante em termos de dinâmica e de registro (maior extensão²⁹² – ex. 86 – RINK, 2001, p. 438). Outra questão interessante é em relação ao acento longo do c. 16, que pode causar certa ambiguidade (ex. 85, 86, e 87) por estar localizado justo antes do *f*. Rink aponta que ele não significa *decrescendo*. Pelo contrário, se refere às duas últimas notas da mão direita (Fá# e Mi), indicando realçá-las (segurando discretamente o tempo). Assim, significa reforçar essas dissonâncias em direção ao enfático c. 17 (clímax). Desse modo, intensifica também o *stretto* (RINK, 2001, p. 438).

Além disso, ocorre um estreitamento (*stretto*) na própria composição no local onde o termo encontra-se inserido. Enquanto na primeira frase a linha do baixo percorre 12 compassos para chegar a nota Si (V),²⁹³ na segunda frase o percurso torna-se mais curto, e a chegada na nota Si acontece bem mais rapidamente, percorrendo apenas 5 compassos²⁹⁴ (SCHACHTER, 2006, p. 165). Tal encurtamento (*stretto*) no texto musical adiciona bastante intensidade a essa passagem. Ademais, pode-se notar ainda que, no local onde termo é indicado, ocorrem mais mudanças estruturais que intensificam a passagem. A primeira é a movimentação harmônica que acontece mais rapidamente neste trecho, sobretudo no c. 16, com um acorde distinto para cada tempo no compasso (ex. 86). Além disso, pela primeira vez, o baixo se desloca percorrendo maiores distâncias (c. 17 e 18, ver ex. 86). A outra modificação ocorre na direção e no esquema da linha da melodia, em que, após o Lá#, há uma quebra no padrão da descida melódica realizada em intervalos menores (de segunda) por meio da presença de um intervalo extenso ascendente (Lá#-Sol, sétima), aumentando ainda mais a dramaticidade desse trecho (ex. 86 – SCHACHTER, 2006, p. 178).²⁹⁵ Outro aspecto importante é que, além da presença de intervalos mais extensos, esse trecho contendo o clímax da peça (c. 16-18) apresenta o ponto de maior atividade rítmica na melodia, pois a linha melódica mostra aqui uma movimentação mais intensa quando comparada à primeira frase (cujo ritmo é mais lento, na maior parte do tempo apresentando notas longas – RINK, 2001, p. 438).

291 *Smorzando* indica diminuir o som até fazê-lo desaparecer completamente, bem como pode indicar também redução na velocidade. Ver *Prelúdio n.º 15*. Eigeldinger (1991, p. 120) aponta o *smorzando* como modificação agógica também (redução de tempo).

292 Vale notar que a linha tracejada indica que o *stretto* segue até o c. 18.3, onde então o movimento volta a se acalmar, reforçado pelas indicações *dim* (c. 18.3) e *p* (c. 19). Por isso, em concordância com o percurso do *stretto*, Schachter aponta que o objetivo direcional da passagem seria o acorde de dominante V (estrutural) no c. 19, e não o do início do c. 17. Assim, recomenda ao intérprete evitar se prolongar na nota Si do c. 17 para não interromper a fluência ao longo da passagem (SCHACHTER, 2006, p. 178).

293 Iniciando na nota Sol (c. 1) e seguindo com Fá# (c. 2), Fá# (c. 3), Mi (c. 4-6.2), Ré# (c. 6.3), Ré# (c. 7-8), Dó# (c. 9), Si-Dó (c. 10-11), Si (c. 12).

294 Sendo Sol (c. 13), Fá# (c. 14.1), Fá# (c. 14.3), Mi (c. 15.3), Dó# (c. 16.3), Dó# (c. 16.4), Si em oitavas (c. 17).

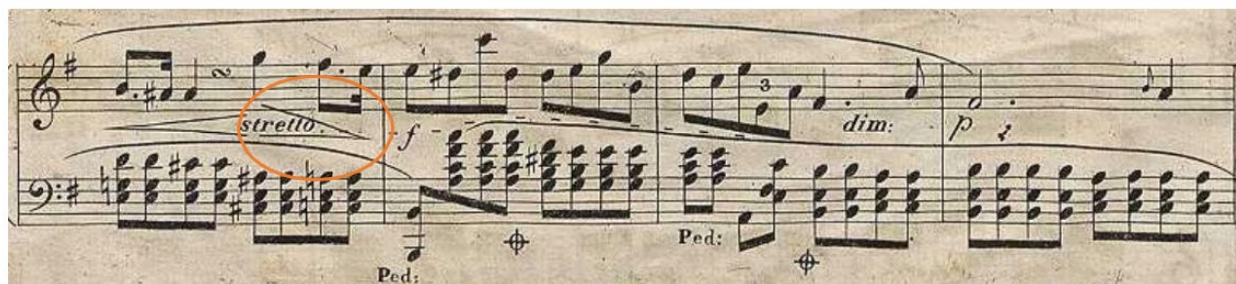
295 Outros intervalos extensos ainda ocorrem na melodia ao longo do *stretto*: no c. 17, Ré#-Dó (sétima) e Sol-Si (sexta) e no c. 18, Mi-Mi (oitava).



Ex. 85. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, manuscrito autógrafo, c. 16 ao 19.1. *Stretto* indicado na parte superior do c. 16 ao 18. Acento longo do c. 16. Notação do *grupetto* com o símbolo (c. 16).²⁹⁶ Possibilidade de presença de chave de *decrecendo* no c. 18²⁹⁷ (linha do *legato* da mão esquerda destacada no c. 17-19).



Ex. 86. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 16 ao 19. *Stretto* na parte superior do c. 16 ao 18. No c. 16: acento longo; movimentação harmônica mais rápida (um acorde em cada tempo); mudança na direção da melodia. Sinal interpretado e reproduzido como chave de *decrecendo* no c. 18. Maior deslocamento do baixo (c. 17 e 18).



Ex. 87. *Prelúdio Op. 28 n.º 4*, primeira ed. francesa, c. 16-19. *Stretto* na parte central do c. 16 ao 18. Acento longo do c. 1 reproduzido com forma semelhante a uma chave de *decrecendo*. Ausência de chave de *decrecendo* no c. 18.

296 Apesar de a maior parte das anotações de *grupetti* em Chopin, especialmente nas obras com caráter vocal, ser com as notas todas escritas – seja em tamanho pequeno ou normal alguns poucos *grupetti* são anotados com o símbolo ∞, como é o caso no n.º 4 no c. 16. Ainda que anotado com o símbolo, sua execução pode ser realizada de maneira expressiva e calma, de acordo com seu caráter vocal (EIGELDINGER, 1991, p. 133).

297 Apesar de reproduzir a chave em sua edição, Demus (1973, p. XII) comenta que não se pode afirmar com certeza que há uma chave de *decrecendo* no c. 18. Pode-se notar na figura do manuscrito que não está muito bem definido onde estaria a outra linha da chave, pois uma delas é a linha que pertence ao *legato* da mão esquerda. Algumas edições interpretam como sendo uma chave (como Peters, Paderewski, Wiener, Henle, ex. 86) enquanto outras não a reproduzem (primeira ed. francesa, ex. 87).

Desse modo, o termo *stretto* também significa aqui uma intensificação ao longo do trecho, indicando executar a frase com energia, porém, sem necessariamente acelerar.²⁹⁸ As interpretações de Ashkenazy, Avdeeva, Barenboim, Pollini e Schiff, por exemplo, revelam esta concepção.

2.4.5 Pedal

Chopin só anotou indicação de pedal no c. 17 e 18, para reforçar o prolongamento da duração das notas do baixo (ex. 85 e 86). Não obstante, a pedalização faz-se necessária ao longo de toda a obra para reforçar o toque *legato* em ambas as partes (melodia e acompanhamento). Conforme Hinson,²⁹⁹ Hansen³⁰⁰ e Vogas³⁰¹ apontam, a utilização do pedal pode ser feita ao longo do *Prelúdio* com as trocas realizadas de acordo com as mudanças de harmonia. Cortot também sugere mudança conforme a harmonia, mas ressalta que uma pedalização com trocas mais frequentes, praticamente ininterrupta (a cada colcheia), evidenciará ainda mais a sonoridade da linha melódica³⁰² (CORTOT, 1926, p. 12).

2.5 *Prelúdio N.º 5 - ALLEGRO MOLTO, RÉ MAIOR*

2.5.1 Andamento, caráter, dinâmica e tonalidade

A indicação *Allegro molto* denota um tempo de execução mais rápido para uma obra, uma vez que o *molto* exacerba a velocidade movimentada solicitada pelo *Allegro* (ROSENBLUM, 1991, p. 313). Entretanto, a textura dotada de elementos contrapontísticos e o caráter deste *Prelúdio* são fatores determinantes na escolha do tempo de execução. Deve-se cuidar para que o andamento não seja demasiadamente rápido. Conforme aponta Schachter (1994 apud HOOD, 2014), devido à textura complexa e à figuração intrincada do *n.º 5*, um tempo de execução excessivamente veloz impediria o ouvinte de notar, de maneira mais clara, determinadas nuances importantes que ocorrem tanto na melodia quanto na harmonia, como o contraponto (auditivo) e motivos melódicos.³⁰³ As interpretações de Cortot,³⁰⁴ Koczalski, Alexeev, Arrau, Avdeeva, Barenboim, Pollini e Schiff revelam a concepção de um *Allegro* não tão rápido para o andamento do *n.º 5*.

Outro aspecto a se considerar é o caráter da obra.³⁰⁵ Apesar da figuração complexa das semicolcheias em *moto perpetuo*, a atmosfera atribuída ao *n.º 5* é de delicadeza e júbilo.³⁰⁶ Chopin não especifica propriamente o nível de dinâmica ao longo do *Prelúdio*, apenas

298 Acreditamos que a aceleração aqui provoca a perda da intensidade do ponto climático e descaracteriza o caráter vocal dos intervalos extensos na melodia.

299 Hinson (1992, p. 187).

300 Demus (1973, p. XII).

301 Vogas (2014, p. 112).

302 Cortot recomenda a mesma pedalização ao *Prelúdio n.º 2*. Pode-se notar que Schiff e Pletnev executam o *n.º 2* dessa maneira em suas gravações de vídeo. Já para o *n.º 4*, as trocas são feitas de acordo com as mudanças de harmonia.

303 Ver sobre textura no próximo subitem 2.5.2.

304 1942, 1934 e 1957. Na gravação de 1926, o tempo de execução é bem mais rápido.

305 A exemplo, os andamentos *Allegro* indicados nos *Estudos (Opp. 10 e 25)* possuem indicações metronômicas denotando um tempo de execução bastante veloz. Em contrapartida, nas Mazurkas denotam um tempo não tão rápido.

306 Huneker (1943, p. iv). Paralelamente, Ré Maior era associada às emoções de alegria, júbilo, como também de serenidade e inocência, refletindo a prática barroca (no século XIX, Ré Maior também se associa a outras emoções como triunfo, marcha e pompa) (STEBLIN, 2002, p. 128, 153, 155, 170).

anota indicações de *cresc* e *dim* com linha tracejada (bem como chaves de *crescendo* e *diminuendo*) no decorrer da peça, anotando *f* somente ao final da obra (c. 38, ex. 97). Cortot (1926, p. 13) sugere leveza e suavidade,³⁰⁷ inclusive executa o final da obra ainda com sonoridade delicada,³⁰⁸ apesar da indicação *f* do compositor.³⁰⁹ Ao mesmo tempo, aponta que o caráter “itinerante” da linha melódica juntamente com seus arabescos complexos é desafiador à execução, pois, de certo modo, dificultam a realização desse ideal de atmosfera delicada³¹⁰ (CORTOT, 1926, p. 13).

2.5.2 Ritmo, textura, estrutura formal e articulação

Os parâmetros de ritmo e textura revelam-se como aspectos relevantes à performance do n.º 5. Uma forte característica desse *Prelúdio* é sua complexidade rítmica. Conforme Rink (2006, p. 234) aponta, o n.º 5 é quase um estudo de ritmo sincopado. Pode-se notar diversas combinações de padrões (fórmulas) rítmicos que vão variando ao longo da obra (c. 1-4, c. 5-12, c. 13-16, ver ex. 88, 90 e 91), causando um curioso efeito de caleidoscópio (SAMSON, 1998, p. 167). Outra particularidade importante é que, assim como o n.º 1, o n.º 5 é constituído de uma única figuração padrão bastante complexa constituída de vários fragmentos que formam um contraponto pianístico, o qual deve ser observado e ressaltado na performance³¹¹ (ver ex. 89) (SAMSON, 1998, p. 160). Samson (1998, p. 234) menciona a influência de Bach na construção dessa figuração uma vez que elementos lineares (contraponto) emergem dela. A exemplo, a melodia do c. 1 ao 4 cujo motivo é em forma de “trilo”: Si-Lá, Sib-Lá (ex. 88). Paralelamente, o ritmo harmônico ao longo do n.º 5 é bastante regular, promovendo estabilidade na estrutura do *Prelúdio*, contrabalanceando assim a tensão rítmica (métrica) de determinados trechos (A, A' e A'', ver ex. 88) (RINK, 2006, p. 228). Este é um aspecto característico do estilo musical de Chopin, ou seja, a combinação de uma figura padrão intrincada e variada com o apoio de uma sólida estrutura harmônica (SAMSON, 1998, p. 168).

O n.º 5 pode ser dividido em três partes principais: A (c. 1-4) (ex. 88), B₁ (c. 5- 8) + B₂ (c. 9-12) (ex. 90) e C (c. 13-16) (ex. 91) e suas respectivas repetições A' (c. 17- 20) (ex. 94), B₁ ' + B₂ ' + C' (c. 21-32) (ex. 96); A'' (c. 33-36) (ex. 97); sendo D uma pequena coda (c. 37-39 – ex. 97) (RINK, 2006, p. 229-232).

Há um fato que chama atenção nesse *Prelúdio*: a presença de uma única ligadura anotada para quase a obra inteira, abrangendo 37 compassos (a exceção dos 2 últimos compassos). Essa ligadura tão extensa indica promover continuidade à peça. Assim, uma maneira de transpor esse aspecto na execução seria tocar o n.º 5 pensando em uma única e longa respiração, sem fragmentar a ideia musical em segmentos menores (apesar da divisão rítmica estrutural). Ademais, Rink (2006, p. 227) aponta que a ligadura definiria um único gesto

307 Apontando que as linhas melódicas deste *Prelúdio* são como um murmúrio, fazendo alusão ao delicado ruído de folhas (sussurro) ao vento (CORTOT, 1926, p. 13).

308 Em sua edição, Cortot indica *p* em parênteses nos 3 compassos finais.

309 Alexeev, Koczalski e Perahia também realizam o final do *Prelúdio* com semelhante concepção. Assim, nota-se o entendimento de *f* por parte dos intérpretes como sendo uma dinâmica relativa, mantendo-se dentro do caráter de leveza da obra. Tal concepção se torna ainda mais coerente quando se adota um tempo de execução não tão rápido para o *Prelúdio* conforme exposto no início, que é caso de suas interpretações.

310 Ver o próximo subitem 2.5.2 “Ritmo e textura” e exs. 89 e 90.

311 A textura e sonoridade ganham grande importância como elemento composicional (SAMSON, 1998, p. 160).

(estrutural) para todo o *Prelúdio*,³¹² promovendo a sensação uma longa *upbeat* que percorre toda a obra em direção ao *downbeat* principal, a qual só acontecerá efetivamente no c. 37 ao final da obra (ex. 97) (onde há um certo reforço de sonoridade *f*, bem como maior extensão de registro). Desse modo, enfatiza-se a sensação de instabilidade ao longo de toda a obra, reforçando um traço forte do *Prelúdio* que é a ambiguidade rítmica e harmônica (ver item abaixo).

2.5.3 Seção A (c. 1-4)

Allegro molto

Ex. 88. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1-4 (A). Figuras com hastes de colcheia ressaltando a linha melódica.

O n.º 5 já se inicia revelando um aspecto rítmico relevante que é a ambiguidade métrica presente em A (A' e A''). Pode-se notar, no ex. 88, que Chopin anota figuras com hastes de colcheia para ressaltar a linha melódica (célula motívica com intervalo de segunda: Si-Lá, Sib-Lá) na voz intermediária da mão direita formando uma hemíola. Consequentemente, passa-se a sentir uma métrica interna de 2/8 (3 grupos de 4 semicolcheias – RINK, 2006, p. 228). Além disso, Chopin utiliza uma refinada pedalização para enfatizar a nova métrica da linha melódica, reforçando o movimento binário do trecho (hemíola – VOGAS, 2014, p. 112). Do mesmo modo, também há uma certa ambiguidade na harmonia (V⁷) criada pela combinação dos modos maior (Si) e menor (Sib) nesta melodia³¹³ (KRESKY, 1994, p. 27).

Assim, apesar da aparente sensação binária, a escrita promove instabilidade rítmica e harmônica, bem como uma ausência de tempo forte (*downbeat*) perceptível (SCHACHTER, 1994 apud HOOD, 2014). Para Rink (2006, p. 223, 229) seria interessante justamente fazer transparecer esta característica na performance tratando as notas de apojetura (melodia) Si-Lá, Sib-Lá como sendo um ritmo de caráter sincopado, ou seja, sem efetivamente acentuar ou marcar nenhum tempo forte neste trecho. Assim, obtém-se a sensação de maior fluência à passagem, que é vista como contendo caráter e função de anacruse³¹⁴ (V). Paralelamente, é possível realizar ainda leves nuances agógicas (segurando o tempo de modo quase imperceptível) e de dinâmica (pronunciando com mais sonoridade) para

312 Similarmente, Schachter identifica esta ligadura única como um elemento idiossincrático que talvez sinalize a ideia de continuidade na obra (SCHACHTER, 1994 apud HOOD, 2014, p. 62).

313 Assim, alterna levemente entre a atmosfera de franqueza e alegria do modo maior e o lado mais sombrio e sério do modo menor (KRESKY, 1994, p. 27).

314 Rink (2006, p. 229-230) aponta A (bem como A' e A'') com função de anacruse (dominante, V) que resolverá na tônica no c. 5 do trecho B₁ (e nas repetições). Paralelamente, Schachter (1994 apud HOOD, 2014, p. 62) também aponta que a instabilidade rítmica e harmônica e a ausência de *downbeat* perceptível, confere ao trecho um caráter introdutório, de anacruse.

articular esta voz intermediária (SCHACHTER, 1994 apud HOOD, 2014, p. 64). A exemplo, Kissin utiliza-se da agógica como recurso para realçar esta linha, pronunciando a melodia “Si-Lá, Sib-Lá” de modo a alongar o tempo na execução especificamente das notas Si e Sib³¹⁵ (ver ex. 88). Já Cortot, utiliza a articulação como ferramenta para ressaltar a melodia, executando-a de maneira mais *legato* em oposição ao restante do trecho cuja sonoridade é mais *non legato*.³¹⁶

2.5.4 Seções B₁ (c. 5-8) + B₂ (c. 9-12) e C (c. 13-16)

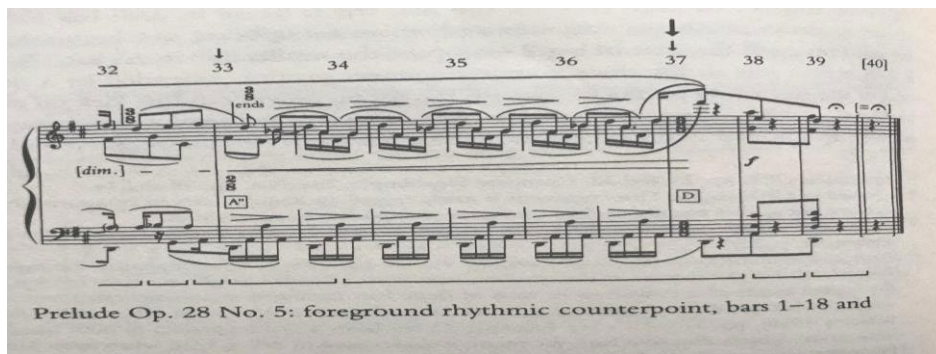
Em B₁³¹⁷ e B₂ (ex. 90), assim como em suas repetições, cuja atividade é mais discursiva, retorna-se à pulsação 3/8. Diferentemente, em C (ex. 91) e C', ocorre um deslocamento métrico para a linha melódica que agora acontece nos contratempos (RINK, 2006, p. 234). É interessante que, apesar de a escrita em B e C apresentar duas partes com figuras de semicolcheias, pode-se conduzir o trecho linearmente na execução, concebendo uma textura de 4 vozes, as quais emergem auditivamente (RINK, 2006, p. 231-232). Abaixo a ilustração elaborada por Rink do complexo contraponto rítmico que emerge em A, B e C (e repetições), a qual permite visualizar e compreender melhor o movimento das diferentes vozes ao longo da obra.

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 18. At the top, it indicates 'structural downbeats' with a downward arrow pointing to measure 5, and 'four-bar hypermeasures' numbered 1 through 9. The tempo is marked 'Allegro molto'. The score is divided into sections A, B₁, B₂, and C. Section A covers measures 1-4, B₁ covers measures 5-8, B₂ covers measures 9-12, and C covers measures 13-16. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'cresc.' and 'dim.'. Pedalling instructions are provided at the bottom, indicating 'pedalling: (based on MS)'. The score ends with 'ends' and a double bar line at measure 18.

315 Não obstante, Kissin utiliza o recurso agógico de maneira um pouco acentuada, resultando em certa agitação para o trecho.

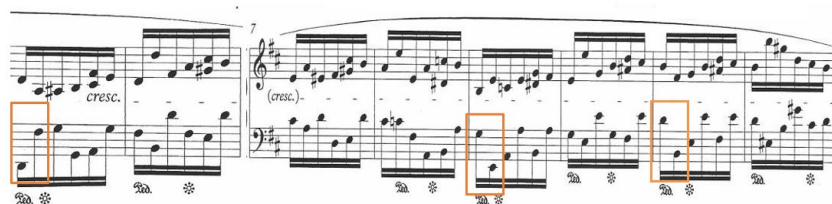
316 Esta diferença na articulação pode ser percebida mais claramente nas gravações de 1942 e 1957. Argerich também utiliza este recurso.

317 O c. 5 caracteriza-se por conter a primeira sensação de *downbeat* estrutural da peça, a *downbeat* principal sendo apenas no c. 37 (RINK, 2006, p. 229).



Ex. 89. Ilustração de John Rink (2006, p. 232) para o contraponto rítmico e estrutura formal no n.º 5.

Um dos desafios na performance é executar essas passagens (B e C e suas respectivas repetições) com regularidade, uma vez que é necessário tocar intervalos muito extensos em um andamento movimentado (CORTOT, 1926, p. 13). Um aspecto que auxilia na execução é manter os gestos laterais (braço) com movimentos (deslocamento na horizontal) bastante suaves e arredondados, evitando gestos angulares e bruscos. Abaixo os trechos B₁ (c. 5-8) + B₂ (c. 9-12) e C (c. 13-16):



Ex. 90. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 5-12 (B₁+ B₂). Intervalos mais extensos na mão esquerda.



Ex. 91. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 13-16 (C). Linha melódica que agora acontece nos contratempos (deslocamento métrico). Indicação de pedal criando novos apoios rítmicos.

Considerando justamente a dificuldade que os intervalos mais extensos apresentam, Ekier oferece uma versão para facilitar a execução da mão esquerda no c. 10- 11 (ex. 90),³¹⁸ indicando tocar a nota Ré (originalmente na esquerda) com a mão direita (EKIER, 2000, p.



2):

318 E c. 26-27.

Em relação à C, há um aspecto interessante no manuscrito que revela a maneira como Chopin executava o trecho. O compositor anota haste de semínima para a nota Si na mão direita nos c. 13 a 16.³¹⁹



Ex. 92. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, manuscrito autógrafo, c. 13-16 (C). Haste de semínima para a nota Si na mão direita. Indicação de pedal: c. 13 no 1º tempo; c. 14, 15 e 16 nos 1º e 2º tempos. No c. 16: nota Lá na mão direita.

Ekier (2000, p. 2) aponta que essas notas teriam a função de nota pivô. Chopin indica mantê-las pressionadas por mais tempo com o objetivo de facilitar a execução da passagem.³²⁰

A refinada pedalização em C (c. 13-16) (ex. 91 e 92)³²¹ também enfatiza o aspecto rítmico. Pode-se notar aí um pedal como ferramenta para criar variação na métrica, provocando diferentes apoios rítmicos neste trecho. No c. 13 indica pedal no 2º tempo e nos demais compassos anota nos 1ºs e 3ºs tempos (VOGAS, 2014, p. 117).

2.5.5 Seções A' (c. 17-20), C' (c. 29-32) e A'' (c. 33-36)

Por fim, na seção A' (c. 17-20), há um aspecto editorial em relação à notação de pedal resultante do problema de espaçamento que cria certas imprecisões na escrita original. Algumas edições³²² anotam uma pedalização em A' diferente daquela existente em A, na tentativa de alinhar a indicação “*ped*” do manuscrito com a linha do baixo (mão esquerda – ex. 95). Não obstante, conforme aponta Rink (2006, p. 223), no manuscrito a pedalização de A' seria exatamente a mesma de A, uma vez que a indicação “*ped*” deve ser alinhada precisamente com a linha melódica da mão direita³²³ (ex. 93).

319 O mesmo acontece para a nota Sol da mão direita nos c. 29 a 32 (ex. 96). Algumas edições reproduzem essa notação original, como Peters (ver ex. 91) e Nacional Polonesa, Henle (Mullemann). Já as edições Henle (Zimmermann) e Wiener não reproduzem as hastes de semínima para a nota Si (e Sol).

320 Ekier lembra que o piano *Pleyel* de Chopin possuía teclas mais estreitas. Desse modo, a distância percorrida para a execução dos intervalos extensos seria menor quando comparada aos instrumentos atuais (EKIER, 2000, p. 2).

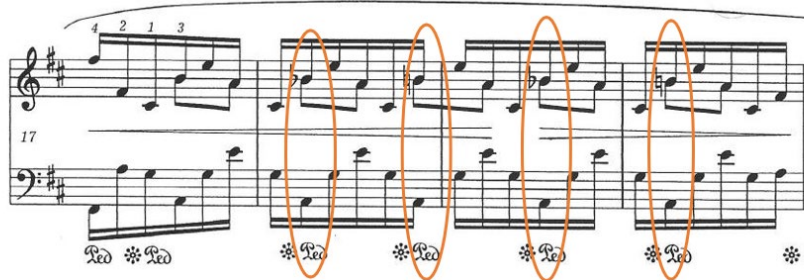
321 É preciso observar que no manuscrito a pedalização se alinha com a mão direita.

322 Como cópia de Fontana, 1ªs eds. alemã e inglesa, Henle (Zimmermann), Wiener e Mikuli (ex. 95).

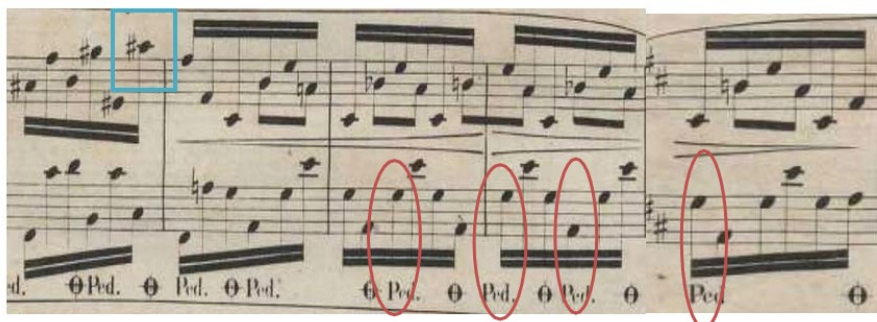
323 A primeira edição francesa corrige este detalhe, reproduzindo o pedal alinhado à melodia da mão direita. As edições Peters, Nacional Polonesa, Henle (Mullemann) e Paderewski também (ex. 94).



Ex. 93. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, manuscrito autógrafo, c. 17-20 (A'). Indicação de pedal ambígua, porém, como em A, o *ped* deve ser alinhado com a melodia da mão direita (não com a linha do baixo da mão esquerda).

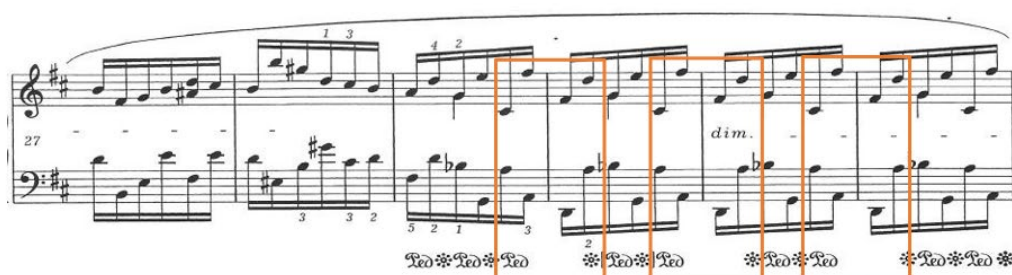


Ex. 94. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, ed. Nacional Polonesa (Ekier), c. 17-20 (A'). Reprodução da indicação de pedal com o *ped* alinhado com a melodia da mão direita.



Ex. 95. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, primeira ed. alemã, c. 16 + 17-20 (A'). No c. 16: Lá# na mão direita (nota não corrigida.³²⁴ Ver c. 16 no ex. 92). No c. 17-20: alteração da indicação de pedal com o *ped* alinhado com a linha do baixo da mão esquerda.

Por outro lado, em C' e A", ocorre uma variação de pedal proposital. Em C', Chopin mantém o pedal prolongado do 3º ao 1º tempo de compasso nos c. 29-30, 30-31, 31-32, unindo, assim, intencionalmente as harmonias do grau V (Lá no baixo) às do grau I (Ré no baixo) (VOGAS, 2014, p. 121).



324 A gravação de Koczalski ilustra essa versão da 1ª ed. alemã (e ed. Mikuli) com a nota Lá# no c. 16.

Ex. 96. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, ed. Nacional Polonesa (Ekier), c. 27-32. No c. 29-32 (C’): Indicação de pedal variada, intencionalmente unindo as harmonias de V e I (do 3º ao 1º tempo de compasso).

Finalmente, ao término do *Prelúdio*, Chopin anota um pedal longo que proporciona um leve colorido na sonoridade em A” (mantendo o Sol e Sib da mão direita dentro da harmonia de Ré Maior), diferindo, portanto, da pedalização dos trechos similares anteriores (A e A’). Em pianos modernos pode-se fazer leves trocas parciais, mantendo a sonoridade ainda sutilmente mesclada. A apojetura originalmente escrita com a figura de colcheia não tracejada no acorde final sugere uma execução mais lenta, reforçando o caráter delicado e gracioso da obra.³²⁵

The image shows a musical score for Ex. 97, consisting of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score covers measures 33 to 39. In the treble staff, measures 33-36 are marked with fingerings 1, 3, 3, and 5 respectively. A long horizontal line with a wavy pattern (pedal) spans from measure 34 to 37. In the bass staff, there are several chords marked with a wavy pedal symbol. A red oval highlights the pedal markings in measures 34, 35, and 36. Another red oval highlights the final chord in measure 39, which is marked with a wavy pedal symbol.

Ex. 97. *Prelúdio Op. 28 n.º 5*, ed. Nacional Polonesa (Ekier), c. 33-39 (A”: c. 33-36; D: c. 37-39). Reprodução da indicação de pedal variada, com pedal longo no c. 34 ao 37. Reprodução da apojetura original (colcheia não tracejada) no c. 39.

2.6 *Prelúdio N.º 6 - LENTO ASSAI*,³²⁶ SI MENOR

2.6.1 Caráter, dinâmica e tonalidade

Em caráter de elegia,³²⁷ o *n.º 6* apresenta uma atmosfera lúgubre e dolorosa³²⁸ (EIGELDINGER, 1988, p. 185). Cortot (1926, p. 16) também confere o caráter meditativo³²⁹ e elegiaco para o *n.º 6*. No entanto, ressalta que não deve ser executado com sentimento exagerado que distorça seu verdadeiro caráter melancólico.³³⁰ Em geral a sonoridade para o *n.º 6* é bastante suave,³³¹ contemplando seu caráter triste. O *sotto voce* indicado logo no início da peça

325 De modo distinto, Mikuli e Paderewski anotam uma apojetura curta (colcheia tracejada) no c. 39.

326 No manuscrito autógrafo, Chopin anota originalmente *Largo*. Pode-se constatar que essa indicação foi rasurada e substituída pelo andamento *Lento assai* (ex. 98 – EIGELDINGER, 2012, p. 62). Vale lembrar que o *Lento* em Chopin denota um tempo mais movimentado. Ver *Prelúdio n.º 2*.

327 Pode-se notar que a melodia também apresenta, nas primeiras frases, um trecho cujo ritmo é associado à marcha fúnebre, como no *Prelúdio n.º 2*. Além disso, a célula motivica (nos c. 1, 3 e 5) da melodia apresenta um movimento descendente (em alusão ao lamento).

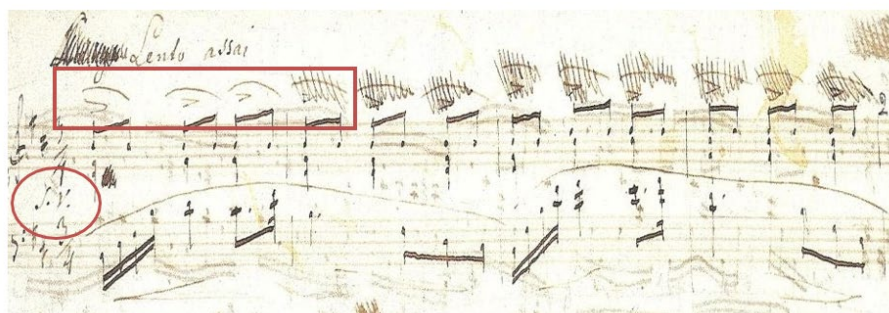
328 Huneker (1943, p. iv) comenta que, para George Sand, o *n.º 6* tinha uma atmosfera depressiva.

329 Também em Kresky (1994, p. 31).

330 Aponta que o *Prelúdio* deve transparecer melancolia, mas não desespero ou aflição (CORTOT, 1926, p. 16).

331 Em seu manuscrito, Chopin indica apenas *sotto voce* no c. 1, algumas chaves expressivas de *crescendo* e *decrescendo* ao longo do *Prelúdio* para a melodia na mão esquerda e *pp* ao final da peça no c. 25. Ver sugestões adicionais de dinâmica do compositor no subitem 2.6.3.2 “Dinâmica.”

por meio da notação “s.v.”,³³² no c. 1 (ex. 98), reforça o caráter introspectivo e meditativo, sugerindo uma sonoridade contida, sem ênfase, como que distante.³³³



Ex. 98. *Prelúdio Op. 28 n.º 6*, manuscrito autógrafo, c. 1-4. Indicação *Lento assai* ao lado da notação *Largo*, rasurada. No c. 1: *sotto voce* “s.v.” abaixo da fórmula de compasso; notação expressiva sobre as notas da mão direita.

Paralelamente, Chopin vincula a tonalidade de Si menor³³⁴ ao caráter da obra, uma vez que é tipicamente associada às emoções de melancolia e tristeza, refletindo a prática barroca (STEBLIN, 2002, p. 156, 158).

2.6.2 Textura

O n.º 6 apresenta uma característica rara no repertório pianístico, que é a presença da melodia localizada na mão esquerda (quase integralmente) e o acompanhamento na direita (BURKHART, 1973, p. 80). Samson menciona a influência do contraponto de Bach na textura dessa peça, cujo baixo apresenta uma função dupla, agindo tanto como linha melódica quanto como suporte harmônico (ex. 99) (SAMSON, 1996, p. 158). Desse modo, tem-se uma expressiva linha na mão esquerda no registro do violoncelo,³³⁵ de caráter lúgubre e melancólico, que ocasionalmente forma um diálogo com a melodia na mão direita (c. 6.3 ao 8 – ex. 100) (SAMSON, 1996, p. 160).

2.6.3 Primeira frase³³⁶

A melodia inicial na mão esquerda deve ser executada em *legato*, com bastante expressividade, em uma atmosfera bem intimista, tendo em vista que o *sotto voce* denota um *cantabile* mais contido, isto é, sem projetar muito a sonoridade. O uso do pedal *una corda*

332 Outros casos semelhantes ocorrem, como no *Noturno Op. 27 n.º 1*, apresentando *sotto voce* no início da melodia (c. 3); também ocorre na *Ballada em Lá b M* e no *Noturno Op. 48 n.º 1*, os quais contêm *mezza voce* no início da peça (c. 1).

333 Ver capítulo 1, subitem 1.4.2 “Expressões *sotto voce* e *mezza voce*”. Ver também *Prelúdio n.º 15*.

334 Tonalidade raramente utilizada em sua obra (WALKER, 1966, p. 251). Entre as peças nessa tonalidade, estão o *Estudo Op. 25 n.º 10*, duas *Mazurkas*, *Op. 30 n.º 2* e *Op. 33 n.º 4*, o *Scherzo n.º 1 (Op. 20)*, a terceira *Sonata Op. 58* e uma *Valsa*, a *Op. 69 n.º 2*.

335 Assim como no *Estudo Op. 25 n.º 7* (SAMSON, 1996, p. 160).

336 O n.º 6 pode ser dividido em duas partes: a primeira do c. 1-14, caracterizando-se pelo gesto motivico do arpejo ascendente, e a segunda parte abrangendo os c. 15-26 + coda do c. 22-26, sendo que a segunda parte possui gesto melódico diferente, sempre descendente. Na coda, o gesto do arpejo ascendente retorna pela última vez (c. 23) (KRESKY, 1994, p. 31-34).

ajudaria a conceder um timbre mais velado e uma cor mais triste à melodia³³⁷ (intensificando também o contraste de timbre e atmosfera entre o final do n.º 5 e o início do n.º 6).

Ex. 99. *Prelúdio Op. 28 n.º 6*, ed. Peters (Eigeldinger),³³⁸ c. 1-4. Linha melódica na mão esquerda,³³⁹ nos c. 1-2 e 3-4: célula motívica descendente. Acompanhamento na direita, c. 1: notação de articulação e acentos expressivos.

O acompanhamento na mão direita, que deve soar mais neutro, contém uma notação expressiva, dotada de articulação juntamente com acentos na voz superior do c. 1. Cortot ressalta que o acento deve afetar somente a voz superior da mão direita, podendo ser expresso da seguinte maneira:

presso da seguinte maneira: $p \text{ } p p \text{ } p \text{ } p p \text{ } p \text{ } p p$. Em outras palavras, o acento denota precisamente diferenciar a segunda colcheia de cada grupo, fazendo-a soar como se fosse eco. Portanto, não significa trazer a primeira colcheia para um plano sonoro de maior destaque dentro da sonoridade geral, o que prejudicaria o caráter neutro do acompanhamento (CORTOT, 1926, p. 16). Ekier (2000, p. 2) e Cortot (1926, p. 16) sugerem que tal indicação deve ser mantida e aplicada nos compassos seguintes similares³⁴⁰ ao longo do *Prelúdio*.³⁴¹ A interpretação de Arrau ilustra claramente esta articulação solicitada por Chopin.³⁴²

O terceiro arpejo (c. 5) mais amplo dá então início a um segmento mais extenso (ver ligadura mais longa, até o c. 8) e intenso, o qual pode receber um pouco mais de veemência na performance (ex. 100). Paralelamente, surge um diálogo entre as mãos com a presença do trecho melódico na mão direita (c. 6.3), para o qual Chopin também adiciona uma ligadura enfatizando o diálogo (BURKHART, 1973, p. 81). Desse modo, na performance da passagem, convém ressaltar mais esta linha que surge na mão direita pela primeira vez (e única no *Prelúdio* todo), também em *legato*, concebendo-lhe um som mais luminoso.

337 Ver capítulo 1, subitem 1.7.3 “Pedal *una corda*”.

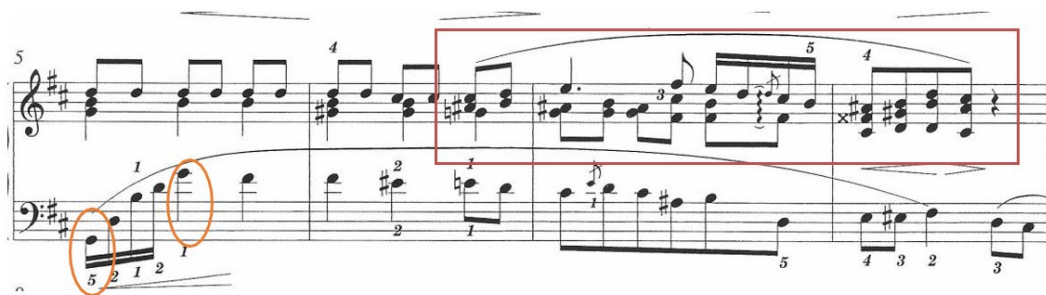
338 Dedilhado para mão direita reproduzido do exemplar de Jedrzejewicz.

339 Em sua edição, Eigeldinger reproduz dois dedilhados: na parte superior da mão esquerda o do exemplar de Stirling e na parte inferior da mão esquerda, o dedilhado encontrado no exemplar de Jedrzejewicz (EIGELDINGER, 2012, p. 62).

340 É justamente a presença deste acento nas primeiras colcheias de cada grupo, criando um ritmo regular ao longo do *Prelúdio*, que associa o n.º 6 (e o n.º 15) ao *Prelúdio da gota d’água*, descrito por George Sand, composto em uma noite de chuva em Valldemosa (CORTOT, 1926, p. 16).

341 Note-se que, no ex. 98 (manuscrito autógrafo), Chopin tem a intenção de manter os acentos, anotando-os nos compassos seguintes. Em seguida, rasura essas notações. Assim, Ekier e Cortot interpretam que Chopin deixou subentendido seu desejo pela continuação dessa articulação. Já Higgins (1973a, p. 63) acredita no oposto: ele pensa que o fato de o compositor tê-los anulado nos demais compassos significa que não desejou mais que continuassem. Nesse caso, concordamos com o posicionamento de Ekier e Cortot.

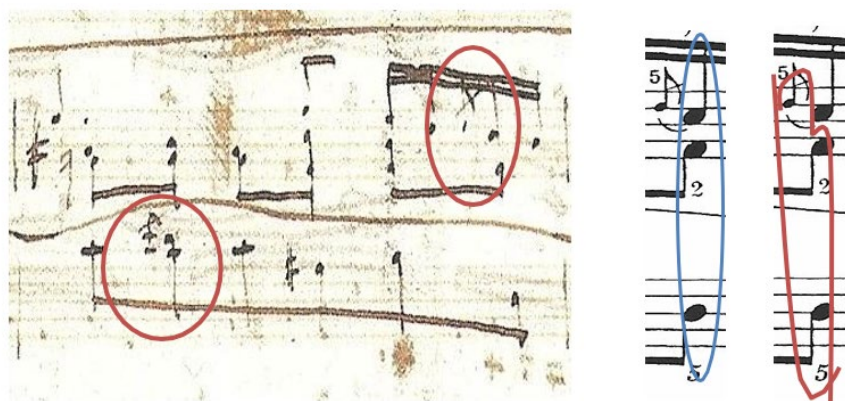
342 Chopin volta a indicar a mesma notação expressiva ao final do *Prelúdio* (no c. 22).



Ex. 100. *Prelúdio Op. 28 n.º 6*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 5-8. Linha melódica no baixo mais extensa. No c. 6.3: nova melodia na mão direita. Ligadura para ambas as partes. Expansão do arpejo no c. 5.

2.6.3.1 Apojaturas no c. 7

Chopin anota, em seu manuscrito, duas apojeturas curtas, com a figura de uma colcheia tracejada: Mi (c. 7.1) na esquerda e Ré na mão direita (c. 7.3).³⁴³ Assim, tenciona conceder uma execução levemente mais rápida para elas,³⁴⁴ diferentemente das apojeturas longas, que sugerem uma execução mais lenta, conforme vimos nos *Prelúdios n.ºs 2 e 4*.³⁴⁵ Em relação à execução especificamente da nota ornamental da mão direita (c. 7.3), notamos que a maior parte dos intérpretes toca a apojetura Ré antes do intervalo Fá#-Dó# (m.d.), o qual é executado simultaneamente com o Ré do baixo (m.e. – ex. 101a). Por outro lado, Arrau executa simultaneamente as notas Ré (apojetura), Fá# (m.d) e Ré (baixo), para realizar em seguida o Dó# (m.d.) sozinho (ex. 101b), enquanto Koczalski também apresenta outra maneira de performance (ex. 102).



Ex. 101. *Prelúdio Op. 28 n.º 6*, à esquerda: manuscrito autógrafa, c. 7. Notas de apojetura curta (colcheia tracejada): Ré na mão direita e Mi na mão esquerda. Ao centro: ilustração 101a. Execução simultânea das notas Ré (baixo), Fá# e Dó# após a apojetura Ré. À direita: ilustração 101b. Execução simultânea das notas Ré (baixo), Fá# e Ré (apojetura) antes do Dó#.

343 A maior parte das edições reproduz esta notação autêntica, como as primeiras eds. francesa e alemã, cópia de Fontana, bem como Henle, Cortot, Wiener, Paderewski e Mikuli.

344 A apojetura curta (colcheia com o traço diagonal) geralmente é usada por Chopin antes de notas de curta duração (como aqui) e em andamentos rápidos (como nos *n.º 11* [c. 3] e *n.º 12* [c. 21] – PADEREWSKI, 1949, p. 64).

345 No entanto, dentre as diferentes gravações, parte dos intérpretes realiza estas duas notas com execução mais rápida (curta), enquanto outros as realizam com execução mais lenta (como se fossem longas).

É curioso que o exemplar de Dubois (ex. 102) vem esclarecer uma forma distinta de execução para tal apojetura, oferecendo ao intérprete outra opção bastante interessante à performance. Nele, há o símbolo de arpejo adicionado por Chopin, a lápis, logo antes da nota,³⁴⁶ denotando um tipo de intervalo arpejado muito comum na música de Chopin³⁴⁷ (EIGELDINGER, 1991, p. 108-9). Tal notação de arpejo sugere que a nota ornamental deve



ser executada conforme a figura (EIGELDINGER, 2012, p. 62). Além do arpejo, Ekier sugere ainda tocar o F^á# junto com o Ré do baixo, o que estaria mais de acordo com estilo de Chopiniano³⁴⁸ (EKIER, 2000, P.C. p. 2). A gravação de Koczalski parece demonstrar esse tipo de execução arpejada. Acreditamos que tanto a maneira de execução conforme ilustra o ex. 101 b (nesse caso, com a apojetura Ré executada curta e leve, ressaltando mais a nota principal D^ó#) quanto também o ex. 102 são opções mais propícias para esse trecho dentro do estilo Chopiniano.



Ex. 102. *Prelúdio Op. 28 n.º 6*, exemplar de Dubois (primeira ed. francesa), c. 7. Símbolo de arpejo, a lápis, antes da apojetura. Ekier sugere tocar o F^á# simultaneamente com a nota Ré do baixo.

2.6.3.2 Dinâmica no c. 17

Eigeldinger³⁴⁹ aponta que Chopin oferece uma variante no c. 13 ao anotar *f e p* no exemplar de Stirling³⁵⁰ (EIGELDINGER, 2012, p. 62). Acreditamos que tais indicações (ausentes no manuscrito)³⁵¹ revelam o desejo do compositor pelo contraste de dinâmica entre os dois arpejos ascendentes. Chopin solicita uma sonoridade mais ampla ao primeiro arpejo assinalando *f* no 1º tempo,³⁵² enquanto, no 3º tempo, pede um efeito de eco ao segundo arpejo contendo o *p*.³⁵³

346 Este símbolo é reproduzido na edição Peters (ex. 100) e na Nacional Polonesa.

347 O mesmo tipo de arpejo (com o símbolo) se encontra anotado nos *Noturnos Op. 48 n.º 2* (c. 66, 68, 82 e 84), *Op. 62 n.º 2* (c. 38 e 76) bem como no *Estudo Op. 10 n.º 3* (nos c. 7 e 8). Ekier sugere o mesmo tipo de execução a estes arpejos (EKIER, 1980, p. XVI-XVII).

348 Ekier sugere a mesma execução para o intervalo arpejado com a nota de apojetura no c. 9 do *Noturno Op. 32 n.º 1* (EKIER, 1980, p. XV).

349 Assim como Ekier (2000, p. 7).

350 Indicações reproduzidas na edição Nacional Polonesa, na Peters e na Henle (Mullemann). No exemplar de Jedrzejewicz, há ainda outra variante (*ossia*) anotada pelo próprio Chopin que indica *pp* (a lápis) no 2º arpejo do c. 17 (EIGELDINGER, 2012, p. 62). Cortot indica *mf* e *p* em sua edição.

351 Também nas 3 primeiras edições, Wiener, Henle, Paderewski e Mikuli.

352 Acreditamos que o *forte* seja apenas uma indicação de maior intensidade sonora para contrastar com o arpejo seguinte; assim, deve ainda permanecer dentro do caráter melancólico (e estilo vocal) do *Prelúdio*. Desse modo, não precisa ser excessivamente sonoro ou exagerado.

353 Dentre as gravações selecionadas, as interpretações de Ashkenazy, Cortot (1957) e Koczalski revelam este contraste de dinâmica.



Ex. 103. *Prelúdio Op. 28 n.º 6*, exemplar de Stirling (primeira ed. francesa), c. 13-14. No c. 13: notação a lápis de dinâmica *f* no primeiro arpejo e *p* no segundo.³⁵⁴ Arpejo ganha mais extensão: Dó⁴ ao Mi. Indicação de pedal.

2.6.4 *Sostenuto*

Enfatizando o toque *legato* e a continuidade da linha melódica, Chopin anota *sostenuto*³⁵⁵ no c. 17, denotando a execução da melodia em caráter sustentado, sugerindo uma leve redução da velocidade.³⁵⁶ Koczalski e Harasiewicz, por exemplo, realizam este trecho (c. 17-18) mais lentamente e sustentado.

2.6.5 Compassos finais – dedilhado e pedal aberto

No c. 23, há um aspecto relacionado à execução da nota Si, primeira semicolcheia. No manuscrito autógrafo e demais edições, essa nota encontra-se ligada. Porém, o dedilhado presente no exemplar de Jedrzejewicz abaixo poderia sugerir um novo ataque para ela. Pode-se notar o dedilhado “5-5-5”³⁵⁷ anotado a lápis às notas Si no c. 22 e Si-Si no c. 23 (EKIER, 2000, p. 7). Ekier (2000, p. 7) é a favor da repetição do Si no c. 23 na performance, indicando que sua execução no tempo forte remete ao tema inicial.

354 Há ainda outras indicações de dinâmica anotadas (a lápis) no exemplar de Stirling: *cresc* (c. 15), *f* (c. 16), *pp* (c. 20) e *ppp* (c. 21).

355 Segundo Türk (1962 [1789] apud ROSENBLUM, 1988, p. 150), *sostenuto* indica caráter sério, solene, patético, e sugere execução no estilo *pesado* (geralmente em andamento lento), onde as notas são tocadas com ênfase e com sua total duração (em oposição ao estilo *leve*). Eigeldinger (2000, p. 68) aponta que *sostenuto* deve ser interpretado em Chopin conforme a definição de Quantz, como um canto bem sustentado, de caráter sério e harmonioso.

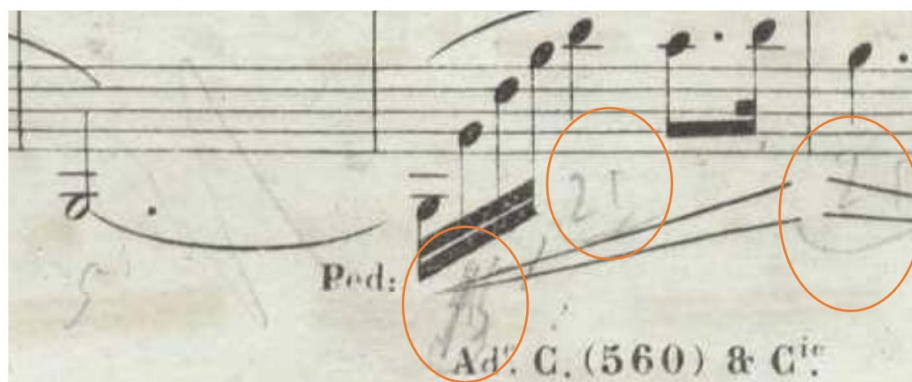
356 Ver discussão sobre *Sostenuto* (subitem 2.15.1) no *Prelúdio n.º 15*.

357 Dedilhado característico do compositor (EKIER, 2000, p. 7).



Ex. 104. *Prelúdio Op. 28 n.º 6*, exemplar de Jedrzejewicz (primeira ed. francesa), c. 22-26. No c. 22: notação expressiva para o Lá⁴ na mão direita. No c. 22-23: dedilhado “5-5-5” anotado a lápis na mão esquerda. Pedal aberto.

No entanto, o exemplar de Stirling sugere o oposto, visto que o dedilhado “1-5” (a lápis) na segunda semicolcheia confirmaria a execução da primeira semicolcheia como ligada:



Ex. 105. *Prelúdio Op. 28 n.º 6*, exemplar de Stirling (primeira ed. francesa). Linha da mão esquerda do c. 22-24.1. No c. 23: Dedilhado “1-5” a lápis para a nota Si (segunda semicolcheia) sugere a não repetição da primeira semicolcheia. Dedilhado “2-1” no c. 23 e 24.1.

Por essa razão, pode-se inferir que as duas possibilidades distintas de execução para o trecho eram igualmente concebidas e aceitas por Chopin. Dentre as gravações selecionadas para este estudo, notamos que os intérpretes realizam o primeiro Si do c. 23 como nota ligada. Optamos também por executá-lo da mesma forma. Além disso, acreditamos que tal execução reforce o caráter reflexivo do final da peça.³⁵⁸

Outro aspecto que reforça significativamente tal atmosfera de recordação é a notação original de pedal (HIGGINS, 1973a, p. 63). No c. 23 ao 26, Chopin indica um “pedal aberto” (*open pedal*),³⁵⁹ aquele cuja indicação do sinal de retirada ϕ encontra-se ausente para os 4 compassos finais (ex. 104). Encontrado tipicamente ao final de várias peças do compositor, o pedal aberto pode ser interpretado como *ad libitum*, ou seja, sua utilização (incluindo

358 A coda (c. 22-26) se caracteriza pela repetição da linha do início do *Prelúdio* (c. 1-2), mas com uma atmosfera de recordação da melodia O acompanhamento (m.d.) reforça esta ideia de recordação pois é diferente (terças) daquele presente no início do *Prelúdio*.

359 Kallberg (2004, p. 140) também aponta que este é um caso de pedal aberto. Ver capítulo 1, item 1.7 “Pedal, ” subitem 1.7.1.2 “Pedal aberto. ”

mudanças de pedal e o momento de retirada final) nessa passagem fica à discrição do performer (EIGELDINGER, 2012, p. vii).

Conforme vimos no capítulo 1, a sonoridade do *Pleyel* de Chopin era mais transparente, permitindo manter um pedal mais longo sem causar mistura de sons excessiva. Experimentamos executar este exato trecho do n.º 6 utilizando um único pedal (pressionando no c. 23 mantendo-o até o fim) no piano *Érard* de cordas paralelas,³⁶⁰ cuja sonoridade também é mais transparente quando comparada à dos pianos atuais. Constatamos que não houve mistura indesejada de sons. Pelo contrário, o pedal longo produziu um efeito colorido especial na sonoridade, com leve mescla de sons,³⁶¹ corroborando a atmosfera de lembrança e clima de suspensão.



QR Code 12:³⁶² Affonso, autora deste trabalho, executa o final do *Prelúdio* n.º 6 no piano *Érard* de 1880.

Por esse motivo, compreendemos que tal pedalização possui função colorística. Assim, seria interessante trazer semelhante concepção sonora à execução dessa passagem em um piano moderno (dotados de maior reverberação), como o fazem as interpretações de Argerich e Arrau. Tentamos reproduzir tal sonoridade em um piano atual, Steinway de cauda modelo A no. 507340. Verificamos que, para obter-se tal efeito, pode-se manter um mesmo pedal (longo) realizando leves trocas parciais (especialmente no c. 24.1 e 25.1), sem limpar completamente o pedal. Este recurso oferecerá a cor sonora que acreditamos ser ideal para o final da peça, com os sons levemente mesclados.

2.7 *Prelúdio* N.º 7 – **ANDANTINO, LÁ MAIOR**

2.7.1 Andamento, caráter e dinâmica

Uma das questões interpretativas importantes que o *Prelúdio* n.º 7 nos apresenta é a escolha do tempo de execução a ser adotado. Considerando que Chopin era muito meticuloso com suas indicações no texto musical, vale considerar algumas reflexões sobre a mudança na indicação de andamento por ele realizada. Nos comentários críticos de sua edição do *Prelúdios Op. 28*, Eigeldinger (2012, p. 62) aponta que, no manuscrito autógrafo, Chopin anota inicialmente o andamento *Lento*, o qual é anulado, por meio de uma rasura, sendo substituído por *Andantino*:

360 *Érard* de aproximadamente 1880, cujas informações encontram-se na introdução no capítulo 2.

361 Como uma sonoridade enevoadada, nebulosa.

362 Link para o QR Code 12: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0ZIkHBIUI>.



Ex. 106. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, manuscrito autógrafo, c. 1-4. Rasura da notação do andamento original e indicação *Andantino* ao lado.

Conforme assinala Hedley (1973, p. 19-20), a chave para interpretar a música de Chopin se encontra em uma leitura cuidadosa e criteriosa de sua notação, que é extremamente específica. As alterações de andamento que o compositor realiza em seus manuscritos podem nos ajudar a compreender melhor suas intenções quanto à execução do tempo desejado para uma determinada obra, sendo assim um importante guia para a performance. Consequentemente, no caso do n.º 7, saber que a intenção inicial de Chopin era o andamento *Lento* nos faz conjecturar que o *Andantino* posteriormente anotado é ligeiramente mais rápido que o *lento*, porém, não muito movido. Para continuar essa discussão é necessário ressaltar algumas questões quanto ao significado do termo *andantino*. Ao final do século XVIII, notam-se algumas divergências sobre ele. Isso se deve ao fato de o andamento *Andante* ter uma conotação de um tempo mais movimentado no século XVIII. Assim, *Andantino*, cujo sufixo diminutivo “ino” sugere minimizar as características do *Andante*, implica em um andamento menos rápido. Por isso, para alguns compositores, como Clementi, Türk e Mozart, *Andantino* era um tempo mais calmo que o *Andante*, e estaria, portanto, entre o *Lento* e o *Andante* (em ordem crescente de velocidade, seria *Lento-Andantino-Andante*). No entanto, a partir do final do século XVIII, e sobretudo no início do século XIX o *Andante* passa a adquirir a conotação de um tempo fortemente expressivo, e, portanto, mais lento. Consequentemente, no século XIX, o diminutivo “ino” de *Andantino* passa a minimizar sua lentidão, e esse andamento passa então a ser definido como um tempo mais rápido que *Andante*. Esta concepção se torna a predominante no século XIX (ROSENBLUM, 1991, p. 316-317).

Qual seria o entendimento de Chopin para esse andamento?³⁶³ Higgins (1973b, p. 114-115) ressalta que a percepção de Chopin para alguns andamentos reflete a concepção de uma geração anterior. Aponta, por exemplo, que, para o compositor, o andamento *Andante* tinha aceção de um tempo mais rápido que o atual,³⁶⁴ uma vez que as indicações de metrônomo deixadas por Chopin, em alguns de seus manuscritos, para os andamentos *Andante* (e *Lento*) revelam tal concepção. Isso se vê no manuscrito do *Noturno Op. 9 n.º 2*, cuja indicação colcheia = 132 denota um *Andante* mais movimentado, e no manuscrito do *Noturno Op. 15 n.º 1*, cuja indicação de semínima = 69 para o *Andante cantabile* também sugere um tempo mais movido. Desse modo, percebe-se que Chopin compreendia o *Andante* segundo a visão tradicional do século XVIII.

Sendo assim, acreditamos que *Andantino* neste caso indique um tempo de execução mais calmo, à maneira da tradição do século XVIII, no entanto, sem ser demasiadamente vaga-

363 A ambiguidade do andamento *Andantino* pode ser notada claramente em uma carta de Beethoven ao seu editor George Thomson: “No futuro, [...] eu imploro que você especifique se o *Andantino* é para ser mais rápido ou mais lento que o *Andante*, pois esta palavra, assim como muitas outras na música, tem um significado tão impreciso que, em algumas ocasiões, *Andantino* é próximo do *Allegro*, enquanto em outras é quase como um *Adagio*” (FALOWS, 2001a, p. 608-609, tradução nossa).

364 Assim como o andamento *Lento*.

roso (visto que o próprio *Andante* de Chopin é mais movimentado). Compreendemos que, ao alterar a indicação de *Lento* para *Andantino* em seu manuscrito, estaria sugerindo um andamento levemente mais fluente. As performances de Perahia, Barenboim, Koczalski e Schiff ilustram tal entendimento, ou seja, um tempo de execução mais tranquilo, porém ainda fluente (semínima aprox. = 88). Não obstante, pode-se notar diferentes concepções entre os intérpretes. Alguns optam por um tempo ainda mais movimentado, como Argerich, Kissin, Cortot, Avdeeva e Pletnev (semínima aprox. = 104), refletindo a concepção moderna de *Andantino*, enquanto outros decidem por um tempo bem mais vagaroso, como Novaes, Freire, Lugansky e Arrau (semínima aprox. = 75). Optamos pelo tempo de execução com semínima equivalente a aprox. 88, refletindo a maneira da tradição do século XVIII e a prática do *Andante* em Chopin (com um tempo mais tranquilo, porém ainda fluente).

Alguns autores³⁶⁵ descrevem o caráter evocado por esse *Prelúdio* como lamentoso, ou ainda, de inocência e simplicidade. Em relação à dinâmica, Chopin anota somente *p* e *dolce* no c. 1³⁶⁶ sugerindo uma sonoridade suave a toda a obra. Em concordância com tais indicações, Cortot (1926, p. 18) enfatiza o lado poético e nostálgico da obra, sugerindo ao intérprete uma execução mais intimista, fazendo alusão à imagem de uma recordação de um momento agradável. Ressalta ainda que a interpretação deste *Prelúdio*, cujos 16 compassos não apresentam maiores dificuldades quanto à técnica pianística, depende muito da qualidade do sentimento evocado pelo intérprete. Por fim, vários autores apontam para o fato de que o *Prelúdio n.º 7* encontra-se no estilo de mazurka, conforme discutiremos a seguir.

2.7.2 Estilo mazurka

Autores como Cortot, Hansen e Eigeldinger são unânimes quanto ao estilo de mazurka³⁶⁷ do n.º 7, haja vista o compasso ternário e o típico ritmo pontuado do gênero. Outra característica forte da Mazurka³⁶⁸ é a mobilidade de seus acentos, que podem ser deslocados, incidindo principalmente sobre os segundos ou terceiros tempos do compasso (EIGELDINGER, 1991, p. 145-146).³⁶⁹ A partir da escuta das gravações, foi possível notar que alguns intérpretes, como Sokolov e Pletnev, realizam tal ênfase sonora nos terceiros tempos do compasso, mas apenas nas anacruses dos compassos ímpares:

Ex. 107. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1-7. Ilustração dos terceiros tempos, assinalados em vermelho, que recebem ênfase sonora.

365 Huneker (1943, p. iv) e Kresky (1994, p. 37).

366 Bem como uma chave de *crescendo* no c. 11-12 que comentaremos no subitem 3.7.4.

367 Nos prefácios de suas respectivas edições dos *Prelúdios Op. 28*.

368 Mazurka é uma dança polonesa originária da Mazóvia no século XVII. Em compasso ternário, pode ser em andamento lento ou rápido. Dançava-se a mazurka com música improvisada, tendo as acentuações acompanhadas pela batida dos tacões (saltos) (GOSSET, 1980, p. 123).

369 Ver subitem 1.3.1.3 "Rubato nacional", do capítulo 1.

Ademais, essa mobilidade de acento das Mazurkas pode vir acompanhada também de uma flexibilidade agógica típica do “*rubato nacional*” Chopiniano (associado a peças contendo temas folclóricos poloneses, cuja discussão fizemos no capítulo 1). Podemos encontrar relatos de que Chopin executava as Mazurkas com grande flexibilidade rítmica. Em um artigo (de 1833), Berlioz (1833 apud EIGELDINGER, 1991, p. 145) descreve a performance de Chopin dotada de flutuações agógicas particulares na execução de suas Mazurkas. Hallé (1896 apud EIGELDINGER, 1991, p. 72-73) também relata que Chopin, ao tocar uma de suas Mazurkas, fazia sentir o compasso ternário 3/4 como sendo um 4/4 na sua execução, porque prolongava significativamente seu primeiro tempo. Campbell (2004, p. 194) acrescenta ainda que as gravações das Mazurkas executadas pelos pianistas que estudaram com os alunos de Chopin revelam a execução desse *rubato* em sua forma mais idiomática, não aderindo completamente aos valores exatos das notas.

No caso do *Prelúdio n.º 7*, foi possível perceber que as performances de Koczalski e Cortot apresentam uma flexibilidade agógica que nos remete ao “*rubato nacional*” Chopiniano. Koczalski,³⁷⁰ nos c. 4, 8, 10 e 12, reduz o tempo de espera na figura da mínima (encurtando seu valor) e como aproxima bastante, ritmicamente falando, o terceiro tempo³⁷¹ (anacruses) desses compassos citados ao primeiro tempo dos respectivos compassos seguintes, indicados em verde no exemplo abaixo:

Ex. 108. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1-16. Mínimas assinaladas nos c. 4, 8, 10 e 12, cujo tempo de espera é reduzido por Koczalski em sua execução, bem como as indicações em cor verde para os terceiros tempos desses compassos cujos valores rítmicos também são encurtados.



QR Code 13.³⁷² Performance de Koczalski para o *Prelúdio n.º 7*.

370 Koczalski também ressalta, em termos sonoros, a linha do contralto nos acordes dos c. 13-14 (Si-Lá-Sol#), além de realizar aí um pequeno *ritardando*. Vale ressaltar que a movimentação harmônica do trecho c. 13.2- c. 13.3 c. 14-1 é distinta. A presença de diferentes acordes para cada tempo de compasso faz com que o movimento harmônico seja mais movido, contrastando com o restante da peça que apresenta repetição de acordes (KRESKY, 1994, p. 38).

371 Koczalski também acentua levemente estes terceiros tempos.

372 Link para o QR Code 13: https://www.youtube.com/watch?v=v_1Dm3y3JNg.

Já Cortot (1926, p. 18), ao contrário, em sua edição, indica prolongar discretamente as mínimas que ocorrem a cada 2 compassos, cuidando, porém, para não distorcer o ritmo principal. Sua performance reflete de fato tal orientação agógica. Adicionamos ainda que esse intérprete também aproxima ritmicamente o terceiro tempo (anacruse) (encurtando-o) dos compassos cujas mínimas são prolongadas ao primeiro tempo dos respectivos compassos seguintes.

As evidências históricas (como os relatos de contemporâneos de Chopin acima) levam a crer que a performance de uma Mazurka no estilo idiomático do compositor implica realizar também determinada mobilidade agógica, conforme ilustram as interpretações de Cortot e Koczalski do n.º 7. Porém, foi possível perceber que essa tradição tende a ser minimizada pelos intérpretes atuais. Conforme mencionamos, alguns optam apenas pela mobilidade de acentos, como Pletnev e Sokolov. No n.º 7, optamos por realizar leves acentos nos terceiros tempos (anacruses dos compassos ímpares) e também encurtar discretamente seu valor (destas semínimas), refletindo a flexibilidade rítmica típica do *rubato* nacional.

2.7.3 Pedal

Chopin indica o seguinte padrão de pedalização ao n.º 7 utilizando o pedal longo, conforme ilustra o exemplo:



Ex. 109. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, manuscrito autógrafa, c. 1-4. Indicação de pedal longo.

Pode-se notar que esta indicação sugere uma leve mistura das notas ornamentais da melodia dentro de um mesmo pedal (Dó da mão direita no c. 1 e a terça Si#-Ré# no c. 3). Eigeldinger (2006, p. 131-133) aponta que este pedal colorístico é típico do compositor. Vale lembrar que, no piano *Pleyel* de Chopin, cuja sonoridade era muito transparente, este efeito de pedal longo com a sonoridade levemente mesclada é perfeitamente plausível. Um exemplo disso é a performance de Schiff em um *Pleyel* de 1860³⁷³ a seguir. Destacamos que, neste vídeo, é possível notar claramente as mudanças de pedalização do pianista (realizadas seguindo o manuscrito), pois a câmera focaliza os martelos e abafadores.

373 *Grand Pleyel* de 1860 fornecido pelo fabricante italiano Fabbrini.



QR Code 14.³⁷⁴ Performance de Schiff para o *Prelúdio* n.º 7.

Salientamos também que experimentamos a pedalização indicada por Chopin no piano *Érard* de cordas paralelas, obtendo resultado sonoro semelhante. Entretanto, se seguirmos a mesma pedalização em pianos atuais, cuja ressonância é bem maior quando comparada à do piano *Pleyel* de Chopin, teremos como resultado um excesso de mistura na sonoridade. Talvez com o intuito de evitar tal efeito, as edições de Paderewski e Mikuli sugerem mudança de pedal nos segundos tempos dos compassos pares. No entanto, uma consequência disso seria a perda do prolongamento dos baixos. Notamos que muitos intérpretes realizam tal pedalização.³⁷⁵ Por outro lado, é possível fazer certas adaptações no piano moderno em prol do pedal colorístico e original do compositor. Conforme sugere Vogas (2014, p. 132), dentro da indicação do pedal de Chopin, pode-se ainda fazer mudanças sutis, procurando manter o prolongamento do baixo. Desse modo, dentro do pedal longo indicado, sugerimos leves trocas parciais, especialmente nos segundos tempos de compassos pares, porém sem limpar completamente o som. Assim, mantém-se a sonoridade levemente mesclada e a permanência dos baixos.³⁷⁶

2.7.4 Compassos 11 e 12

Apresentamos algumas reflexões quanto à dinâmica dessa passagem e quanto à execução do acorde do c. 12 (ver ex. 108). Primeiramente, o trecho representa o ponto climático da peça. Ao provocar uma quebra no ritmo harmônico padrão³⁷⁷ no c. 12, a chegada do novo acorde de dominante (V^7/ii) surge como uma surpresa (KRESKY, 1994, p. 38). Ademais, em termos de sonoridade, tal acorde é mais denso (nove notas simultâneas). Vale notar que Chopin indica uma chave de *crescendo* nos c. 11-12. Sendo assim, para enfatizar tal momento climático, optamos por executar esse trecho com um pouco mais de intensidade sonora e também com certa flexibilidade agógica, cedendo sutilmente o tempo nos acordes em direção ao c. 12.³⁷⁸ Aliás, em suas reflexões quanto ao significado dessas chaves na música de Chopin, Poli (2010, p. 59-60) sugere que o sinal de *crescendo* do n.º 7 pode significar uma concessão agógica, no sentido de alargar um pouco o tempo, com o intuito de ressaltar a intensidade da mudança harmônica com o acorde de Fá# Maior.

374 Link para o QR Code 14: <https://www.youtube.com/watch?v=qQOaB8xAHo8>.

375 Curiosamente, o pianista Wojcicech Switala também opta pelo mesmo, ainda que executando este *Prelúdio* em um *Pleyel* de 1848.

376 As performances de Avdeeva, Arrau e Sokolov ilustram este efeito em pianos modernos.

377 O ritmo harmônico padrão do *Prelúdio* ao qual nos referimos é o uso da mesma harmonia para cada 2 compassos.

378 Vale notar que os intérpretes escolhem maneiras distintas para valorizar a expressividade desse trecho. Há os que optam apenas pelo aumento da sonoridade, sem ceder o tempo, como Pollini e Perahia; outros realizam os dois efeitos citados, como Lugansky e Ashkenazy; alguns apenas cedem um pouco o tempo, como Trifonov e Avdeeva; e ainda há Rubinstein, que, em contraste, realiza um *decrescendo*. Ver comentário no texto a seguir.

É interessante notar que Rubinstein opta justamente pelo efeito oposto, ou seja, por um *diminuendo* na chegada do acorde do compasso 12. Isto nos remete a um aspecto interpretativo da prática do *bel canto*,³⁷⁹ da qual Chopin sofreu grande influência. Manuel Garcia (filho), considerado um dos principais teóricos da escola do *bel canto*, esclarece que os *crescendo* e *diminuendo* devem ser aplicados pelo intérprete em função do sentimento que a frase expressa, independentemente de sua forma. Sendo assim, uma frase musical ascendente pode ser executada com *rinforzando* (*crescendo*) se o sentimento a ser expressado for mais vivo ou intenso, mas também pode ser realizada com *diminuendo* caso o objetivo seja evocar um sentimento mais tênue ou delicado. O mesmo pode ser aplicado ao movimento descendente da frase (CELLETTI, 1987). Assim, observamos que, apesar de esse trecho ser o ponto climático da peça e de possuir a notação da chave de *crescendo*, Rubinstein executa a passagem de movimento musical ascendente à maneira do *bel canto*, evocando para ela um sentimento mais suave e doce, até mesmo nostálgico.

Em relação ao acorde do c. 12, nota-se que sua execução demanda uma grande extensão para ambas as mãos:



Ex. 110. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, manuscrito autógrafo, c. 12. Indicação para tocar duas notas (Lá# e Dó#) simultaneamente com o polegar da mão direita.

Na mão direita, há o intervalo de uma décima (Lá# ao Dó#), enquanto, na esquerda, apesar de o intervalo ser de uma oitava (Fá# -Fá#), há a presença da nota Mi no acorde, que requer maior abertura de mão para sua execução. Conforme podemos notar (ex. 40), em seu manuscrito, Chopin sugere executar o Lá# e Dó# da mão direita simultaneamente com o polegar. Ainda assim, em alguns casos, como o desta pesquisadora particularmente, essa sugestão não soluciona o problema de grande extensão do acorde.

No exemplar de Stirling, encontramos uma sugestão do próprio compositor, indicada a lápis, para facilitar a execução do acorde:

379 Técnica vocal italiana que privilegia a beleza do som, denominação também aplicada ao estilo vocal do início do século XIX (Bellini, Rossini, por exemplo) (GOSSET, 1980, p. 127). Para maiores detalhes sobre o *bel canto* e suas características ver *Prelúdios n.º 15 e n.º 21*.



Ex. 111. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, exemplar de Stirling (primeira ed. francesa), c. 12. Indicação de Chopin a lápis para tirar duas notas do acorde, riscando o Mi e o Fá# da mão esquerda. Também adiciona um traço vertical a lápis entre a mão direita e esquerda.

Ekier e Eigeldinger reinterpretam essa versão simplificada anotada por Chopin na partitura de Stirling (ex. 41) ilustrando sua realização da seguinte maneira:



Ex. 112. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, c. 12, ed. Nacional Polonesa e Peters respectivamente. Ekier e Eigeldinger sugerem a execução do Lá# com a mão esquerda (originalmente na direita).

Os editores propõem a execução do Lá# com a mão esquerda baseando-se na hipótese de o traço vertical adicionado por Chopin indicar tal fato (ver ex. 41) (EIGELDINGER, 1991, p. 207). Assim, essa versão apresenta uma boa opção para a execução do acorde. No caso de pianistas cujas mãos alcançam apenas a extensão de uma oitava e que desejem executar o acorde evitando o arpejo na mão esquerda, seria possível executar Fá# (5º dedo) - Dó# (2º dedo) - Fá# (polegar), ou ainda Fá# (5º dedo) - Dó# (2º dedo) - Mi (polegar). Há intérpretes que optam pela execução desse acorde arpejando-o totalmente. Novaes, Freire e Pletnev apresentam tal versão em suas performances.

Por fim, há ainda a versão opcional apresentada por Cortot para tocar todas as notas e, ao mesmo tempo, evitar o arpejo desse acorde. Nos comentários de sua edição, sugere a execução do baixo como uma apojatura, conforme mostra o exemplo a seguir. Os pianistas De Larrocha e Barenboim executam à maneira sugerida por Cortot.³⁸⁰

380 Ressaltamos que Cortot apenas fornece essa versão opcional em sua edição, no entanto, executa o acorde por inteiro sem arpejá-lo.



Ex. 113. *Prelúdio Op. 28 n.º 7*, ed. Salabert, c. 12. Sugestão de Cortot para execução do acorde.

Visto que Chopin deixa claro, em várias instâncias (como esta do exemplar de Stirling acima), sua preferência em não arpejar aqueles acordes para os quais não tenha adicionado originalmente o símbolo de arpejo,³⁸¹ optamos por realizar a versão indicada por Cortot, uma vez que permite também manter a densidade do acorde, tocando todas as suas notas.

2.8 *Prelúdio N.º 8 – MOLTO AGITATO, FÁ# MENOR*

2.8.1 Andamento, caráter, ritmo e dinâmica

Apontado como uma peça do gênero de estudo,³⁸² o *n.º 8* contém a indicação *Molto agitato*, sugerindo uma execução em andamento rápido.³⁸³ Assim como no *n.º 1*, Chopin também associa aqui o andamento *Agitato* ao ritmo pontuado e à polirritmia. Utiliza uma figuração bastante complexa, em ambas as mãos, que se faz presente em todo o *Prelúdio*. A mão direita apresenta um grupo de oito notas, no qual a 1ª e a 7ª notas formam a melodia principal (polegar), anotada com ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia, enquanto as demais notas do grupo, escritas em tamanho menor,³⁸⁴ constituem o segundo plano. Na mão esquerda, um grupo de quatro notas divide cada tempo de compasso em duas partes, apresentando tercina na primeira parte de cada tempo. Assim, tal figuração produz polirritmia entre as duas mãos sistematicamente ao longo de todo o *Prelúdio* (*cross-rhythm*). Shaffer (2006, p. 190-191) aponta que é justamente a presença desse ritmo pontuado de forma obstinada na melodia, somado à polirritmia entre as mãos ao longo de todo o *Prelúdio* (como também rápidas mudanças harmônicas), que promovem o caráter intrínseco de agitação na obra.

Em relação à figuração da mão direita, é interessante que Chopin usa uma refinada técnica de ilusão auditiva, na qual as notas da melodia são repetidas no intervalo de uma 8ª acima, reforçando assim a linha melódica principal.³⁸⁵ Em resultado disso, a linha da melodia (polegar) emerge naturalmente da figuração, sobressaindo auditivamente de forma espontânea devido à maneira como é escrita. Conseqüentemente, ao contrário do que parece, não se torna necessário acentuar ou tocar excessivamente forte as notas da melodia no polegar (SHAFFER, 2006, p. 191). Vale ressaltar que, para que esse efeito tenha sucesso,

381 Ver também os comentários no *Prelúdio n.º 13* (subitem 2.13.5) e no *n.º 15* (2.15.2.2) a esse respeito.

382 Collet (1966, p. 128) e Eigeldinger (2012, p. vi). Huneker (1943, p. iv) o aponta como magistral.

383 Ver discussão sobre o andamento *Agitato* (velocidade e caráter) no *Prelúdio n.º 1*.

384 No manuscrito do *n.º 8*, Chopin escreve uma nota ao gravador (“graveur”) na parte inferior da página, solicitando que fique bem clara na impressão essa diferença de tamanho entre as notas pequenas e as grandes (melodia).

385 Chopin utiliza técnica semelhante na *Fantasia Improviso Op. 66* ao segundo tema, c. 13-24 e similares.

é necessário executar com clareza as demais notas do grupo, ainda que elas permaneçam em um segundo plano sonoro.

Molto agitato

Ex. 114. *Prelúdio Op. 28 n.º 8*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1-2. Ritmo pontuado na melodia (polegar m.d.). Cada nota da melodia é repetida no intervalo de 8^{va} acima. Tercinas na m.e.

Aqui também seria o caso de adotar um tempo de execução rápido ao *n.º 8*, porém não extremamente veloz, o termo *agitato* estando mais relacionado ao caráter de agitação³⁸⁶ do que propriamente ao excesso de velocidade. As interpretações de Avdeeva, Lugansky, Pollini e Alexeev ilustram exatamente essa concepção de andamento. O excesso de velocidade seria prejudicial, pois implicaria na perda da clareza das notas da figuração da mão direita. Vimos anteriormente que o caráter de agitação pode implicar o uso de flexibilidade no tempo de execução. Acreditamos que convém utilizar a agógica para enfatizar o caráter de agitação na performance do *n.º 8*, mas de forma sutil, para não perder o fluxo de continuidade da figuração, conforme as interpretações de Avdeeva, Lugansky e Schiff ilustram.³⁸⁷

O plano de dinâmica do *n.º 8* é claramente arquitetado pelo compositor. Chopin não determina nenhuma dinâmica ao início da peça (ex. 114), anota *cresc* apenas no c. 9, que conduz ao *f* (c. 13) e *ff* no c. 15 (primeiro clímax), reduzindo a sonoridade para *p* no c. 17, para tornar a crescer até o *ff* do clímax principal (c. 22-23) da peça, reduzindo novamente a sonoridade terminando em *pp*. Desse modo, convém iniciar o *n.º 8* com uma sonoridade mais suave, aumentando a intensidade na parte central (nos dois momentos climáticos) e voltando a diminuí-la ao final do *Prelúdio*, utilizando-se assim maior variação de dinâmica ao longo da obra em prol de seu caráter agitado e dramático. As interpretações de Lugansky e Pollini ilustram exatamente este plano de dinâmica geral indicado originalmente. Acreditamos que não seria proveitoso realizar os 8 primeiros compassos com sonoridade muito forte, pois isso significaria reduzir o efeito de maior intensidade sonora solicitado na parte central da obra (2 momentos climáticos). Assim, o primeiro *forte* na performance deve acontecer realmente apenas no c. 13,³⁸⁸ conforme indicado no manuscrito. Do mesmo modo, convém realizar os contrastes sonoros requisitados no trecho seguinte, *ff* no c. 15-16 (primeiro clímax) e *p* no c. 17-18 (repetição), enfatizando o efeito de eco solicitado por Chopin.³⁸⁹

386 Collet (1966, p. 140, tradução nossa) menciona que Baudelaire, parafrazeando Delacroix, se refere ao *n.º 8* como “uma música leve e apaixonal que se assemelha a um pássaro brilhante esvoaçante sobre um abismo”.

387 Já Argerich, Ashkenazy, Perahia e Trifonov, por exemplo, usam a flexibilidade de tempo de maneira bastante acentuada.

388 Mikuli adiciona *p* no c. 1 (provavelmente fazendo um paralelo com a notação *p* original de Chopin para a reprise). Por outro lado, Cortot anota *f* aos c. 3 e c. 7 (mas não são originais de Chopin).

389 É curioso que muitos intérpretes desconsideram essa estrutura de dinâmica geral para o *n.º 8* sugerida pelo compositor, sobretudo executando o início da peça já demasiadamente sonoro, ou ainda rejeitando as diferenças de plano sonoro nos c. 13-14: *f*; c. 15-16: *ff* e c. 17-18: *p*.

Ex. 115. *Prelúdio Op. 28 n.º 8*, ed. Peters, c. 15-18. Indicações conforme o manuscrito autógrafo. *ff* no c. 15. Repetição da frase em *p* (c. 17). *Poco ritenuto* no c. 18.

2.8.2 *Stretto*

No c. 19, logo após o *poco ritenuto*³⁹⁰ indicado ao final do c. 18 (ex. 115), Chopin indica novamente *Molto agitato* à reprise do tema (com sonoridade *p* indicada desde os c. 17-18), juntamente com *stretto* (sem linha pontilhada), na parte superior da pauta.

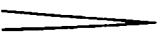
Ex. 116. *Prelúdio Op. 28 n.º 8*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 19-24. Indicações conforme o manuscrito autógrafo. No c. 19: *Molto agitato e stretto*; c. 20: *cresc.*; c. 22: *ff*; c. 23: chave de *decrecendo*; c. 24: *dim.*; c. 20-21: sequência harmônica; c. 23: ponto de registro mais agudo da peça.

Tal como vimos nos *Prelúdios n.ºs 1 e 4*, o *stretto* dessa obra também tem a função de sinalizar a chegada do clímax principal no c. 22-23 (*ff* no c. 22 e no c. 23 ambas as mãos atingem o ponto mais alto no registro agudo). Nota-se também que há um encurtamento (*stretto*) na estrutura da frase na reprise. Conforme Shaffer (2006, p. 192) aponta, há o retorno do tema inicial, porém sem a sua primeira frase (c. 1-4). Nesse caso, vai direto à segunda frase (c. 5-6) seguindo em movimento ascendente até o clímax principal. Além disso, nessa su-

390 O *ritenuto* (retido) aí deve ser literalmente pouco, denotando diminuir levemente a velocidade nesse local, de maneira súbita e mais radical conforme o termo sugere (ver *Prelúdio n.º 15*, ao final do 2.15.4.2).

bida em *crescendo*, encontram-se acordes sucessivos de dominante,³⁹¹ em sequência harmônica, causando maior movimentação harmônica. Assim, aumentam a tensão do trecho. Por esta razão, considerando o contexto no qual o *stretto* está inserido, acreditamos que o termo também não indica propriamente acelerar no n.º 8, mas promover mais intensidade a esta passagem (até o clímax).

2.8.3 Chaves, acentos longos e final

A linha seguinte ao momento climático vem em movimento descendente, apresentando uma chave  no c. 23 e *dim* no c. 24 (ex. 116), retornando ao Dó# no registro inicial da melodia (ex. 117). Conforme vimos, as chaves também podem ter conotação agógica em Chopin. No caso do c. 23, acreditamos que a chave de *decrecendo* aí anotada pode realmente significar alargar o tempo na primeira metade do compasso. Tal concepção faz bastante sentido aqui, por isso resolvemos adotá-la. O fato de a chave e o *dim* virem registrados em compassos seguidos (23 e 24) sugere que há maior probabilidade de terem significados distintos, caso contrário, seria uma redundância. Portanto, isso corrobora a idéia de que a chave tem sentido agógico. De fato, alguns intérpretes realizam o c. 23 justamente alargando um pouco o tempo na performance, especialmente Avdeeva, criando um belo efeito logo após o clímax, para só iniciar o *diminuendo* efetivamente no c. 24.

No trecho do c. 25-26, encontram-se os acentos longos³⁹² (ao centro) típicos da escrita de Chopin, cuja função aqui é ressaltar a linha melódica que surge na voz do tenor (contra-melodia), e não propriamente conferir um acento a essas notas (como os acentos curtos denotam). Assim, pode-se realçá-la na performance.³⁹³



Ex. 117. *Prelúdio Op. 28 n.º 8*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 25-26. Reprodução dos acentos longos tal como no manuscrito para ressaltar a linha presente na voz do tenor.

Assim o n.º 8 vai retornando a uma dinâmica suave (*p* no c. 27 e *pp* no c. 29) e vai gradualmente acalmando-se,³⁹⁴ finalizando com o movimento mais lento dos acordes finais, até a fermata no último compasso (ex. 118). Nele, encontra-se a típica apojetura longa de Chopin (semínima)³⁹⁵ anotada antes do acorde final (arpejado), denotando uma execução lenta e simultânea com a nota do baixo. Cortot (1926, p. 24) esclarece sua execução:

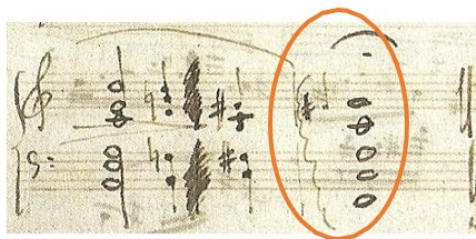
391 V⁷ e V⁰⁷.

392 Ver capítulo 1, subitem 1.4.1.2 “Acentos curtos e acentos longos”.

393 Em geral, os intérpretes ressaltam bem essa voz do tenor.

394 Enquanto as notas da melodia (polegar) encontram-se em torno do Dó# central (c. 25-32), apresentando um desenho melódico mais estático.

395 Ver também *Prelúdios n.º 13*, subitem 2.13.2 e n.º 15, subitem 2.15.3.2 sobre apojetura longa.



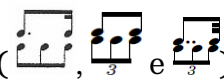
Ex. 118. *Prelúdio Op. 28 n.º 8*, à esquerda, manuscrito autógrafo, c. 33-34. Apojatura longa (pequena semínima) no c. 34. À direita, ed. Salabert, c. 34. Ilustração da execução da apojatura longa por Cortot.³⁹⁶

2.9 *Prelúdio N.º 9 - Largo, MI MAIOR*

2.9.1 Andamento, caráter, articulação, dinâmica e textura

O andamento conferido ao *n.º 9* denota uma execução mais compassada, em caráter solene e nobre, porém não excessivamente lenta.³⁹⁷ Essa execução compassada se vê nas interpretações de Alexeev, Koczalski e Rubinstein, entre outros.³⁹⁸ Ademais as ligaduras longas, especialmente a terceira, que é extremamente extensa, percorrendo a obra quase por inteira (do c. 5 ao último, c. 12), denotam regularidade, simplicidade e fluência na execução.³⁹⁹ Cortot (1926, p. 25-26) menciona o caráter majestoso do *n.º 9*, alertando o intérprete para que, quando na dinâmica *forte* (já no c. 1), busque uma sonoridade enérgica e contundente, mas não brutal; alerta para que busque também um som intenso, mas não excessivamente pesado. Convém ainda iniciar a obra (5 primeiros compassos) com uma sonoridade não excessivamente volumosa (e executar o *p* no c. 10), para que haja contraste com os trechos contendo a indicação *ff* (clímax no c. 8, e no último compasso, c. 12). Samson (1998, p. 158) menciona a influência do contraponto de Bach na textura do *n.º 9*, cujas linhas da melodia e do baixo são cantantes.

2.9.2 Ritmo pontuado



O *n.º 9* apresenta três tipos de ritmos distintos () que estimulam a discussão em relação à sua performance, especialmente a interessante questão quanto à execução do ritmo pontuado junto ao grupo de tercina. Ekier (1980, p. XIII-XIV) aponta que Chopin anota esse tipo de ritmo de forma sistemática em suas obras conforme a prática barroca (séc. XVIII), sempre alinhando verticalmente a semicolcheia com a última colcheia da ter-

396 Ekier também sugere o mesmo. Schiff, por exemplo, executa de maneira idêntica.

397 Conforme vimos no andamento *Largo* do *Prelúdio n.º 4*.

398 Como também Ashkenazy, Barenboim, Moiseiwitsch, Harasiewicz, Perahia e Pollini. Há variação de andamento entre as interpretações citadas, porém todas adotam o tempo *Largo* mais fluente, à maneira de Chopin. As demais interpretações apresentam um tempo bem mais lento (tradicionalmente adotado aos andamentos com indicação *Largo*).

399 Ver *Prelúdio n.º 15* (2.15.1).

cina , indicando a execução simultânea entre elas da seguinte maneira: . Assim, em todas as suas obras em que este ritmo particular está presente, observa-se, em sua escrita original, essa notação sempre alinhada, como nos *Noturnos Op. 15 n.º 1* (c. 3, 5 e similares, ex. 119), *Op. 27 n.º 1* (c. 5, 11 e similares), *Op. 32 n.º 2* (c. 4 e similares), *Op. Póstumo Mi menor* (c. 3), na *Ballada n.º 4*⁴⁰⁰ (c. 193, 223 e similares), a *Polonaise Fantaisie Op. 61*⁴⁰¹ (c. 254 a 281 e similares, ex. 119) e *Variação n.º 6*⁴⁰² do *Hexameron*.⁴⁰³ A exceção é o *Noturno Op. 48 n.º 1* (no c. 51, ex. 119), única obra para a qual o compositor registra a semicolcheia de modo deslocado (à direita), denotando especificamente que sua execução seja realizada após a última colcheia da tercina (EKIER, 1980, p. XVI).



Ex. 119. Parte superior: à esquerda, *Noturno Op. 15 n.º 1*, primeira ed. francesa, c. 5; à direita, *Polonaise-Fantaisie Op. 61*, manuscrito autógrafo, c. 264, ambos com notação de ritmo pontuado de forma alinhada. Parte inferior: à esquerda, *Noturno Op. 48 n.º 1*, primeira ed. Francesa, c. 51; à direita, *Noturno Op. 48 n.º 1*, cópia manuscrita de Fontana, c. 51,⁴⁰⁴ ambos com notação do ritmo pontuado com a semicolcheia deslocada.

Do mesmo modo, no manuscrito do *n.º 9*, Chopin anota esse ritmo sistematicamente de forma alinhada ao longo de todo o *Prelúdio*,⁴⁰⁵ e ainda com uma única haste para a semicolcheia e a 3ª colcheia da tercina, que é outro traço característico de sua escrita, reforçando o aspecto de alinhamento (EIGELDINGER, 2012, p. 62). Em sua cópia manuscrita,

400 Ekier (1980, p. XIII).

401 Badura-Skoda (1973, p. 22).

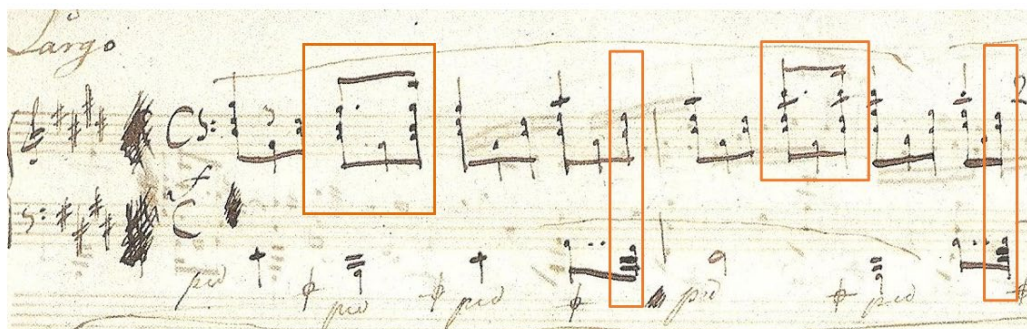
402 Poli (2010, p. 221-216).

403 Independentemente dos diferentes andamentos dessas obras (lentos ou rápidos), Chopin anota o ritmo de maneira alinhada, sugerindo a execução simultânea.

404 O manuscrito autógrafo do *Op. 15 n.º 1* não existe mais; assim, a 1ª ed. francesa é sua fonte primária. A cópia manuscrita de Fontana (e a 1ª ed. alemã) é considerada fonte primária do *Op. 48 n.º 1* (baseadas em um manuscrito autógrafo não mais existente) (EKIER, 1980, p. XXXIV, XXXIX-XL).

405 Exceto no c. 9-11. Ver ex. 124.

Fontana registra este ritmo alinhado tal como no manuscrito de Chopin.⁴⁰⁶ As edições mais modernas como Peters, Nacional Polonesa e Henle reproduzem esta notação original (alinhada) em seus textos.



Ex. 120. *Prelúdio Op. 28 n.º 9*, manuscrito autógrafo, c. 1-2. Notação do ritmo pontuado de forma alinhada, com haste única para a semicolcheia e 3ª colcheia da tercina (m.d.). Alinhamento de todos ritmos, inclusive das fusas (m.e.).⁴⁰⁷

Em contrapartida, todas as primeiras edições (francesa, alemã e inglesa) do n.º 9 reproduzem esse ritmo de maneira distinta do manuscrito, apresentando a semicolcheia deslocada (registrada após a última colcheia da tercina). Ademais, as edições Mikuli, Cortot, Paderewski e Wiener⁴⁰⁸ seguem esta mesma notação (semicolcheia desalinhada).



Ex. 121. *Prelúdio Op. 28 n.º 9*, primeira ed. francesa, c. 1-2. Notação do ritmo pontuado com semicolcheias (m.d.) e fusas (m.e.) deslocadas à direita da última colcheia da tercina (m.d.).

Eigeldinger comenta que a prática da primeira metade do século XIX⁴⁰⁹ era executar este ritmo de forma não simultânea (EIGELDINGER, 2012, p. vii). De fato, constata-se que as edições da primeira metade do século XX (Mikuli, Cortot, Paderewski)⁴¹⁰ ainda refletem

406 Notas alinhadas como no manuscrito de Chopin, porém, com hastes distintas para as vozes.

407 Rosenblum (1991, p. 300) aponta que o ritmo pontuado confere um caráter solene e sério às obras e, assim, pode ser executado de maneira mais enfática.

408 Hansen (1973, p. 12) reproduz o ritmo desalinhado conforme as primeiras edições, porém indica que a execução deve ser simultânea, conforme a prática barroca.

409 Eigeldinger (2012, p. vii) esclarece que, desde a segunda metade do século XVIII, há discordância entre os autores (Quantz e CPE Bach) na questão da simultaneidade para a execução deste ritmo. Türk (1962 [1789]) dá preferência ao ataque não simultâneo. No entanto, é principalmente Czerny (1839) que oferece o seguinte guia de performance para esse ritmo em particular: especifica que, para os casos de tercinas com notas pontuadas em movimentos lentos, as semicolcheias devem ser executadas após a última colcheia da tercina. Apenas em movimentos rápidos devem ser executadas juntas. Assim, Czerny (1842) indica, por exemplo, executar de forma não simultânea o tema da *Sonata ao Luar* (1º mov) de Beethoven.

410 1943, 1926 e 1949 respectivamente.

esta prática, anotando (seguindo as 3 primeiras edições) e recomendando a execução não simultânea (semicolcheia realizada após a última colcheia da tercina). Do mesmo modo, os intérpretes desse período, como Cortot, Koczalski, Harasiewicz e Rubinstein, entre outros, também executam o ritmo à maneira do século XIX (não simultânea), criando essa tradição para a interpretação do *n.º 9*. Consequentemente, observa-se que a maior parte dos intérpretes executa o ritmo desse *Prelúdio* segundo a tradição do século XIX.⁴¹¹

Não obstante, tanto para o *Prelúdio n.º 9* quanto para as demais obras de Chopin, os autores modernos⁴¹² são unânimes em apontar que este ritmo deve ser executado de forma simultânea, conforme a escrita Chopiniana alinhada sugere em seus manuscritos, denotando a prática barroca. É interessante notar que as interpretações de Avdeeva, Alexeev, Barenboim, Blechacz, Perahia, Pollini, Schiff, Switala e Sokolov ilustram essa concepção. A pianista e professora Helena Elias (comunicação verbal)⁴¹³ também recomenda a execução simultânea ao ritmo pontuado no *n.º 9*. Acrescentamos que tal execução sincronizada também estimula a adotar o andamento *Largo* à maneira de Chopin, tendo em vista que, se realizada em um tempo excessivamente lento, causa monotonia e estagnação ao andamento.

Além disso, há outro fator importante que corrobora a execução simultânea. Em ambos exemplares de Stirling e Jedrzejewicz do *n.º 9*, cuja edição apresenta o ritmo anotado de forma desalinhada (1ª ed. francesa), há um traço (a lápis) anotado explicitamente no c. 8 (2º, 3º e 4º tempos), unindo a semicolcheia e a última colcheia da tercina para indicar sua execução simultânea⁴¹⁴ (EIGELDINGER, 1991, p. 207).



Ex. 122. *Prelúdio Op. 28 n.º 9*, exemplar de Jedrzejewicz (primeira ed. francesa), c. 8 (m.d). Nos 2º, 3º e 4º tempos: traço (a lápis) unindo a semicolcheia e a última colcheia da tercina. No 1º tempo: 2 colcheias na voz superior (alinhadas com tercina).

No 1º tempo desse compasso (ex. 123), encontra-se o segundo tipo de ritmo no *n.º 9*, que traz questionamentos quanto à sua execução. Nota-se que Chopin intencionalmente altera o ritmo da voz superior, registrando claramente duas colcheias para ela e ainda rasurando o ponto que havia anotado previamente à primeira colcheia⁴¹⁵ (PADEREWSKI, 1949, p. 67).

411 Além de Cortot, Rubinstein, Koczalski e Harasiewicz já citados, também Serkin, Brailowsky, Argerich, De Larrocha, Arrau, Ashkenazy, Thai Son, Eschenbach, Freire, Gilels, Katsaris, Kehrler, Kissin, Novaes, Lugansky, Moravec, Moiseiwitsch, Pletnev, Pogorelich e Trifonov.


412 Ekier (1980, p. XIII-XIV e 1986, p. XIII), Eigeldinger (2012, p. vii), Badura-Skoda (1973, p. 22), Hansen (1973, p. 12), Higgins (1973a, p. 64), Zimmermann (1982, p. 60) e Poli (2010, p. 221-216).

413 Informação fornecida em 6 de agosto de 2017 por Helena Elias, pianista e professora na *École Normale de Musique de Paris*.

414 Eigeldinger (2012, p. vii) aponta que esses traços a lápis presentes nos exemplares sugerem que a execução simultânea era uma prática familiar aos alunos de Chopin; assim, indicariam a mesma execução ao início do *Prelúdio* também.

415 Único local do *n.º 9* em que o ritmo contendo colcheias na voz superior não é pontuado.


No entanto, mantém, na escrita do local, o mesmo alinhamento entre a segunda colcheia


(voz superior) e a última colcheia da tercina: .




Ex. 123. *Prelúdio Op. 28 n.º 9*, manuscrito autógrafo, c. 8 (m.d). No 1º tempo: 2 colcheias na voz superior alinhadas com tercina, rasura do ponto para a primeira colcheia.

Em consequência da manutenção desse alinhamento, esse tipo de notação cria ambigüidade quanto à sua execução, acarretando em uma ausência de consenso para determinar sua interpretação.⁴¹⁶ Dentre os autores que comentam sobre este ritmo em particular, constata-se que a questão sobre sua execução permanece indefinida,⁴¹⁷ portanto, fica a critério de cada intérprete fazer a sua escolha. Dentre os pianistas selecionados para a pesquisa, a maioria realiza a segunda colcheia da voz superior junto com a última colcheia

da tercina: , enquanto alguns executam o ritmo das 2 colcheias (voz superior) como tal,

ou seja, não coincidindo com a tercina , como Arrau, Ashkenazy, De Larrocha, Peralha, Pogorelich e Schiff.

No entanto, a notação do traço a lápis no c. 8 dos exemplares de Stirling e Jedrzejewicz nos traz algumas reflexões. Não se pode afirmar ao certo por que ela se encontra apenas nesse compasso. Porém, considerando que Chopin anota o ritmo de forma distinta no c. 8.1, cogitamos a probabilidade de que tenha realmente desejado uma performance diferente

no primeiro tempo do compasso, ou seja ,⁴¹⁸ e que, por esse motivo, teria anotado o traço (a lápis) nos tempos subsequentes apenas para “lembrar” às suas alunas a volta da execução simultânea.

Observando o manuscrito, constata-se que é característico da escrita de Chopin alinhar sistematicamente os 3 ritmos diferentes: o das colcheias (c. 8.1, ex. 123), das semicolcheias e inclusive das fusas (ex. 120). No entanto, no c. 9-11 Chopin muda o alinhamento inicial das fusas, passando a anotá-las deslocadas à direita da tercina. Este fato nos remete à questão da execução do terceiro tipo de ritmo no n.º 9, o das fusas.

416 Lembramos, no entanto, que há ocasiões em que essa mesma notação rítmica se encontra presente denotando claramente a execução simultânea entre a 2ª colcheia da voz superior e a 3ª colcheia da tercina. A exemplo, no *Noturno Op. 48 n.º 1*, c. 55, 57, 61, 62, 63, 67 e 68 (m.d.) (MULLEMANN, 2007, p. 4).

417 Paderewski (1949, p. 67) sugere sua execução simultânea para contrastar com o restante do *Prelúdio*, para o qual sugere a execução não simultânea (deslocando a semicolcheia). Zimmermann (1982, p. 60) menciona que essa questão permanece em aberto. Já Mullemann (2007, p. 4) considera apenas que o intérprete faça a diferença entre os 3 ritmos distintos, assim, deixa indeterminado se a execução seria simultânea ou não ao c. 8.1.








418 Mikuli e Wiener trazem a notação rítmica ao c. 8.1 semelhante a esta (2ª colcheia da voz superior ligeiramente desalinhada).



Ex. 124. *Prelúdio Op. 28 n.º 9*, manuscrito autógrafo, c. 9-12. No c. 9-11: fusas deslocadas à direita da tercina (exceto c. 9.4, m.e.).

Zimmermann (1982, p. 60) aponta que o fato de Chopin ter mudado o alinhamento das fusas (m.d.) nesses compassos (podendo-se inclusive notar as rasuras no ex. 124) sugere que o compositor desejou a diferenciação rítmica na execução delas. Desse modo, todos os autores são a favor que este ritmo seja diferenciado ao longo de toda a obra,⁴¹⁹ independente se o intérprete opta pela execução simultânea (tradição barroca) ou não (tradição século XIX) do ritmo pontuado principal.

Considerando o típico alinhamento da escrita Chopiniana e ainda os fatos que ocorrem no c. 8 descritos acima, elegemos o seguinte modo de performance para os 3 ritmos distintos

no n.º 9: nos lugares em que há notação , lê-se  conforme a prática barroca; ainda que alinhado, o ritmo do c. 8.1  pode ser executado como  (visto que pede explicitamente 2 colcheias, criando assim contraste com os demais grupos de execução simultânea do c. 8); e ainda, nos grupos contendo as fusas⁴²⁰ anotadas  ou , executa-se ,⁴²¹ para que haja distinção delas em relação ao ritmo contendo as semicolcheias. As interpretações de Schiff e Perahia ilustram exatamente essa concepção descrita aos 3 ritmos diferentes.

Vale mencionar que, após este trabalho de investigação, em virtude da aquisição desses conhecimentos, houve mudança de concepção para a performance do ritmo pontuado principal,⁴²² e esta pesquisadora optou por executar os 3 ritmos do n.º 9 de acordo com a descrição acima, valorizando a execução simultânea conforme a escrita Chopiniana sugere.

419 As edições também reproduzem esse ritmo sistematicamente com a fusa deslocada à direita.

420 Entende-se que as fusas (m.e no c. 1-7, 9-11; m.d. nos c. 9-12) devem ser executadas mais rapidamente que as semicolcheias (CORTOT, 1926, p. 26). No caso dos intérpretes que adotam a performance do ritmo pontuado conforme a tradição do século XIX, executam-na bem mais rapidamente, após a semicolcheia. É interessante que, apesar de indicar isso na edição, em sua performance Cortot (1926 e 1957) não realiza essa distinção entre as fusas e semicolcheias (e ainda, nos c. 6, 7 e 10, executa-as simultaneamente).

421 Conforme sugestão de Ekier, exceto para o c. 8.1 (EKIER, 2000, p. 3).

422 Antes, era executado de maneira não simultânea (tradição do século XIX).

2.9.3 Trinados

Nos c. 3 e 4, encontra-se a notação de trinado mais frequente em Chopin⁴²³ (com pedal),⁴²⁴ na qual o *trilo* é precedido de 2 notas ornamentais, a primeira sendo no intervalo de uma segunda abaixo da nota principal, e a segunda sendo igual à nota real, terminando com as mesmas duas notas ornamentais do início (EIGELDINGER, 1991, p. 131-132). Em vários casos com notação de trinado semelhante,⁴²⁵ Chopin indica, nos exemplares de seus alunos,⁴²⁶ a necessidade de se executar a primeira nota ornamental simultaneamente ao baixo (adicionando um traço unindo-as),⁴²⁷ inclusive no *Noturno Op. 32 n.º 2* (c. 8) em Dubois, cujo *trilo* é semelhante ao do *Prelúdio n.º 9* (EIGELDINGER, 1991, p. 131-132). Similarmente, Ekier (2000, p. 3) é a favor do mesmo tipo de execução aos trinados do n.º 9,⁴²⁸ ou seja, tocar a primeira nota ornamental (m.e.), Lá# no c. 3 e Dóx no c. 4, junto com o primeiro acorde do 4º tempo (m.d), como nas interpretações de Schiff, Harasiewicz, Perahia e Switala.⁴²⁹

Ex. 125. *Prelúdio Op. 28 n.º 9*, ed. Nacional Polonesa, c. 3 e 4. *Trilos* na m.e. Ilustração (nossa) da sugestão de Ekier para os trinados.

Vale lembrar que, em Chopin, quando a nota ornamental precedente ao *trilo* é igual à nota principal dele, como é o caso acima (Si no c. 3 e Ré# no c. 4), fica subentendido que não há necessidade de repetir a nota real (Viardot em QUELQUES MOTS, 1910 apud EIGELDINGER, 1991). Assim, Ekier (2000, p. 3)⁴³⁰ esclarece a execução do *trilo* no c. 3 (e c. 4):

423 Presente também nos *Prelúdios n.ºs 10, 23 e 24*.

424 Também característico de Chopin, o uso de pedal em trinados (VOGAS, 2014, p. 89).

425 Com uma ou duas notas ornamentais iniciando no intervalo abaixo da nota principal do *trilo*.

426 Nos *Noturnos* de Stirling, Dubois e Franchomme.

427 Herança da prática barroca.

428 Eigeldinger (1991, p. 132) deixa subentendido o mesmo.

429 Os demais intérpretes (portanto a grande maioria) tocam as duas notas ornamentais antes do primeiro acorde do c. 3.4 e c. 4.4, incluindo Koczalski.

430 Cortot também sugere o mesmo, e os intérpretes seguem esta execução.

2.10 Prelúdio N.º 10 – ALLEGRO MOLTO, DÓ# MENOR

2.10.1 Caráter e textura

Em andamento rápido, o n.º 10 apresenta trechos de caráter brilhante e vivo, com muita leveza, conforme a indicação *leggiero* (já na anacruse do c. 1) solicita. Sua estrutura é fundamentada na combinação de duas passagens com texturas distintas que se alternam ao longo de toda a obra. A primeira (c. 1-2 e similares) é constituída de uma figuração leve, vívida e brilhante,⁴³¹ em estilo arabesque,⁴³² com semicolcheias na mão direita percorrendo desde a região mais aguda até a central (extensão de mais de três oitavas) acompanhada de acordes arpejados na mão esquerda. A outra passagem (c. 3-4 e similares) se constitui de acordes a cada tempo de compasso, no registro grave, apresentando-se em estilo mazurka,⁴³³ especialmente por conter o ritmo pontuado, elemento típico dessa dança. Cortot (1926, p. 28) sugere ressaltar esse contraste de texturas na performance, executando a figuração das semicolcheias com agilidade e brilho, enquanto os acordes podem ser pronunciados em um tempo de execução discretamente mais lento, remetendo ao caráter da Mazurka.⁴³⁴ Acrescentamos que também podem ser executados com sutil flexibilidade agógica, (quase que imperceptível), traço igualmente característico nessa dança (ver item a seguir).⁴³⁵

Ex. 126. *Prelúdio Op. 28 n.º 10*, ed. Peters, c. 1-4. *Leggiero* (anacruse). No c. 1-2: figuração de semicolcheias, tercinas (“3”) e intervalos (4^a e 5^a) no início de cada grupo. No c. 3-4: trecho em estilo mazurka. Pedal longo (com pausa na m.e.).

2.10.2 Dinâmica, acento longo e trinado

Em seu manuscrito, Chopin indica apenas *leggiero* no início do n.º 10⁴³⁶ como sugestão de dinâmica (bem como caráter) em toda a obra. Um aspecto que chama muita atenção é a presença dos típicos acentos longos de Chopin, anotados sistematicamente na figuração

431 Cortot (1926, p. 28).

432 Eigeldinger (1988, p. 185).

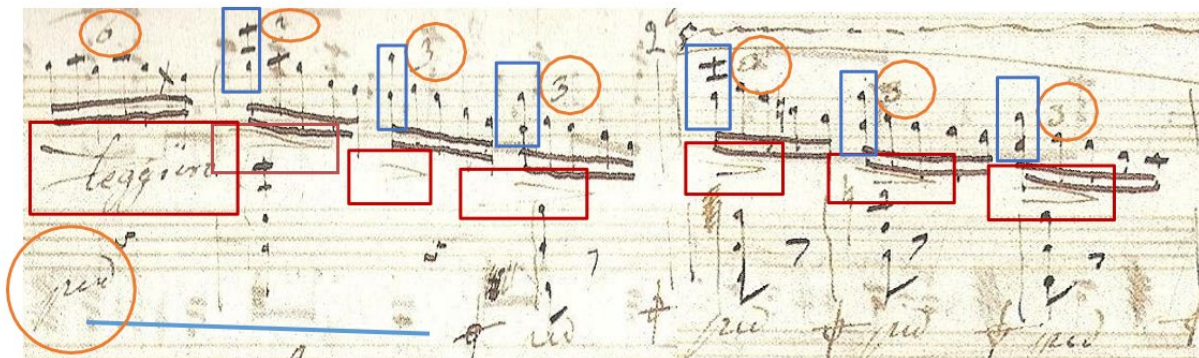
433 Eigeldinger (1988, p. 185).

434 Conforme executa em sua gravação (1926).

435 Conforme vimos no n.º 7 e também no capítulo 1, subitem 1.3.1.3 “*Rubato* nacional”.

436 Cortot e Mikuli adicionam *p* em sua edição no mesmo local, reforçando uma sonoridade leve a esta figuração.

das semicolcheias (um acento em cada tempo de compasso, ao centro entre as duas pausas) ao longo de todo o *Prelúdio*.⁴³⁷



Ex. 127. *Prelúdio Op. 28 n.º 10*, manuscrito autógrafo, c. 1-3. Acentos longos. *Leggiero* na anacruse. Tercinas (“3”) e intervalos no início de cada grupo (c. 1 e 2) (“6” na anacruse). Pedal longo (com pausa na m.e.).

Pela sua localização, presume-se que se refere à figuração da mão direita (pois está presente mesmo quando a mão esquerda apresenta pausas). Por se tratar de acentos longos⁴³⁸ (e não curtos), acreditamos que têm a função aqui de ressaltar os intervalos (de 4^a e 5^a) encontrados nas primeiras semicolcheias de cada grupo, bem como simultaneamente enfatizar as tercinas⁴³⁹ aí presentes, possivelmente denotando não acelerar neste local específico, mantendo a clareza e também certa expressividade na execução dessas notas. Desse modo, evita-se que esta passagem rápida soe de maneira “desenfreada” e descontrolada. Cortot (1926, p. 28), por exemplo, sugere destacar a sonoridade da nota superior dos intervalos do restante da figuração, promovendo-lhe um som etéreo, a maneira de uma “*campanella*”, enquanto as demais notas devem ser executadas em *legato*.

Nos trechos à la mazurka, os acentos longos também se fazem presentes,⁴⁴⁰ enfatizando os primeiros e terceiros tempos de compasso,⁴⁴¹ refletindo o deslocamento de acento típico na dança. No c. 7, especificamente, o acento longo se encontra igualmente no segundo tempo.

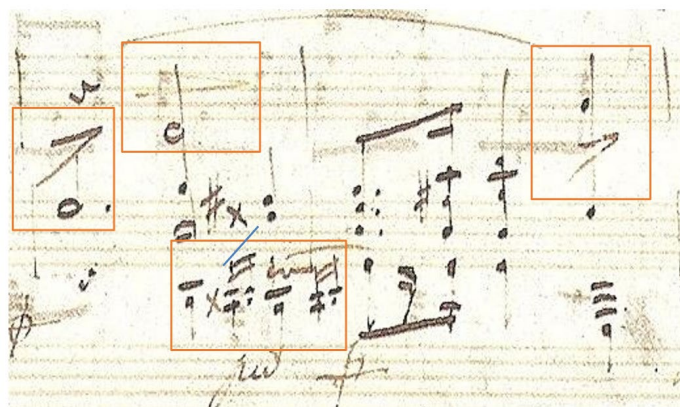
437 Edições Peters, Nacional Polonesa, Henle. Wiener, Cortot (exceto c. 1) reproduzem os acentos longos tal como no manuscrito (abaixo das 3 primeiras notas de cada grupo, tercina), enquanto Paderewski e Mikuli anotam chave de *decrescendo* que percorre o grupo inteiro (5 notas).

438 Sinais expressivos típicos de Chopin cuja função também é agógica. Ver capítulo 1, subitem 1.4.1.2 “Acentos curtos e acentos longos” e *Prelúdio n.º 15*.

439 Bem como o grupo de “6” na anacruse.

440 Nesses determinados trechos, Wiener, Cortot, Paderewski, Mikuli e Henle modificam para acentos curtos. Peters e Nacional Polonesa mantêm os acentos longos, no entanto, anotam alguns em tamanho menor (ver ex. 126). Verificamos que, no manuscrito, todos esses acentos longos apresentam grafia semelhante.

441 Como reforço de dinâmica e/ ou expressivo (agógico). As interpretações de Koczalski e Schiff, por exemplo, demonstram essa concepção, ainda que de maneira muito sutil.



Ex. 128. *Prelúdio Op. 28 n.º 10*, manuscrito autógrafa, c. 7-8. Acentos longos no c. 7.1, c. 7.2 e c. 8.3. Trinado na mão esquerda. Ilustração (nossa) da sugestão de Ekier para os trinados.

No c. 7, também há o típico trinado de Chopin,⁴⁴² com pedal,⁴⁴³ para o qual Ekier (2000, p.



3) sugere a seguinte execução: , tocando o Dóx (1ª nota ornamental) da mão esquerda simultaneamente ao intervalo Fáx-Lá# da mão direita. Ao utilizar o pedal nos pianos atuais, lembramos que é preciso atentar para manter-se a nitidez sonora no trinado. Por encontrar-se em região grave, talvez seja necessário utilizar o meio pedal no caso de haver muita reverberação.

2.10.3 Pedal

Chopin também anota pedal longo em determinados trechos da figuração de semicolcheias, solicitando a prolongação dos harmônicos na sonoridade (e do colorido sonoro), tendo em vista que tal pedal mais extenso só é indicado em locais em que há pausas na mão esquerda (c. 1 no ex. 126 e 127, c. 5, c. 10 e c. 13 no ex. 129). É preciso ressaltar que é importante manter a clareza sonora nessa figuração. Por isso, caso haja muita reverberação (do instrumento e/ ou da acústica), pode-se readaptar a pedalização original utilizando o meio pedal ou realizando trocas parciais (especialmente no c. 10, cujo registro é mais grave).



Ex. 129. *Prelúdio Op. 28 n.º 10*, ed. Peters, c. 10-13. Reprodução do pedal longo no c. 10 e c. 13 tal como no manuscrito.

442 Conforme vimos no n.º 9.

443 Também característico de Chopin, o uso de pedal em trinados (VOGAS, 2014, p. 89-91).

2.11 *Prelúdio N.º 11 – VIVACE, SI MAIOR*

2.11.1 Andamento e caráter

Um dos aspectos mais importantes a ser considerado para a performance do *Prelúdio n.º 11*, cujo gênero é associado ao improviso,⁴⁴⁴ é a escolha do andamento de execução, que caminha passo a passo com o caráter a ser conferido a ele. No *Prelúdio n.º 3*, vimos que o *Vivace* em Chopin denota um andamento mais moderado,⁴⁴⁵ cujo tempo de execução está intimamente relacionado ao caráter da obra.

Além disso, deve-se considerar que, no século XIX, o termo *vivace* torna-se muito popular como qualificador de andamento, sendo frequentemente utilizado para indicar um caráter alegre e vivaz a uma obra, e não necessariamente para recomendar uma velocidade rápida de execução⁴⁴⁶ (FALLOWS, 2001c, p. 816-817). Em sua edição, Cortot (1926, p. 30) alerta para essa questão quando sugere exatamente que a indicação *Vivace* do *n.º 11* deve ser tomada mais como uma sugestão de caráter, advertindo ainda que um tempo de execução⁴⁴⁶ excessivamente rápido não estaria de acordo com o caráter gracioso e simples do contorno melódico da obra. Sendo assim, sugere um andamento menos rápido, indicando que uma execução em “*Allegretto vivace*” seria mais apropriada e harmoniosa. Do mesmo modo, em relação ao *n.º 11*, Higgins (1973a, p. 65) também adverte que o *Vivace* de Chopin não deve ser em andamento veloz. Assim, considerando a delicadeza e graciosidade que a obra evoca, acreditamos que o *Vivace* desta peça deve ser mais moderado, portanto sua associação com um *Allegretto* mais tranquilo seria mais adequada. A performance de Barenboim exemplifica tal andamento e caráter.⁴⁴⁷

No manuscrito autógrafo, Chopin não deixa indicações de metrônomo para os *Prelúdios Op. 28*. Do mesmo modo, tais indicações encontram-se ausentes entre as edições consultadas para este trabalho, exceto a edição elaborada por Brian Ganz.⁴⁴⁸

2.11.2 Fórmula de compasso e métrica

Há um aspecto relevante quanto à fórmula de compasso escolhida para este *Prelúdio* e quanto à maneira como Chopin utiliza a grafia da melodia e do acompanhamento para

444 Eigeldinger, 1988, p. 185.

445 Podendo variar entre um andamento relativamente moderado até um *Allegro* não tão rápido.

446 Schubert costumava utilizar o termo para indicar caráter vivaz na performance em vez de aumento de velocidade no andamento (FALLOWS, 2001c, p. 816).

447 O andamento de Barenboim, como o de Trifonov, é de aproximadamente semínima pontuada = 108. Lugansky, Schiff e Koczalski tomam um andamento ainda mais moderado, com semínima pontuada aprox. = 95 a 98. Por outro lado, há intérpretes que executam em andamento um pouco mais alegre (sem velocidade excessiva), com semínima pontuada aprox. = 114, entre eles, Kissin, Rubinstein e Argerich. Curiosamente, Cortot se encontra neste último grupo.

448 Este editor, que também é intérprete dos *24 Prelúdios*, fornece suas sugestões de metrônomo, apresentando entre parênteses para este *Prelúdio* a semínima pontuada = 96-108. Desse modo, Ganz também sugere um andamento mais moderado, variando entre o *Allegretto* e o *Allegro* (não rápido). Utilizamos aqui o metrônomo digital *Steinway & Sons*, no qual *Largo* vai de 40 a 50 (bpm), *Adagio* de 51 a 60, *Andante* de 61 a 80, *Moderato* de 81 a 90, *Allegretto* de 91 a 104, *Allegro* de 105 a 132, *Presto* de 133 a 177 e *Prestissimo* de 178 a 224.

criar ambiguidade métrica.⁴⁴⁹ O compositor seleciona um compasso do tipo binário, 6/8, ao mesmo tempo em que, em determinados momentos, escreve a melodia e o acompanhamento claramente em três tempos (correspondendo a três semínimas por compasso, 3/4), podendo ser notada sobretudo nos c. 5, 9 e 10. Dessa forma, cria hemíolas ao longo da obra:

Ex. 130. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, ed. Peters, c. 1 a 10. Escrita (ortografia) melódica e do acompanhamento em três tempos nos c. 9 e 10 (m.d. e m. e.). Voz intermediária do c. 6 (m.d.) também em ternário.

Vale ressaltar que, ainda que executando o contorno melódico em três tempos nessas instâncias, é importante manter, simultaneamente, o tempo binário de compasso indicado pelo compositor na performance. Tal pulsação binária é fundamental para promover a fluidez necessária à execução da obra.

Mais interessante ainda é que, em determinados compassos, Chopin parece combinar simultaneamente métricas diferentes (na ortografia) para a mão direita e esquerda, criando um jogo de métrica muito curioso, como nos c. 3, 4, 7 e 8 (ex. 130), 11 e 13⁴⁵⁰ (ex. 132), 15, 16, 19⁴⁵¹ e 20 (ex. 131), em que reforça a escrita da linha da melodia em ternário (3/4) por meio da nota ornamental⁴⁵² presente na 3ª colcheia do compasso, enquanto o desenho da figura de acompanhamento permanece em binário (6/8).⁴⁵³ Já nos c. 5-6 (ex. 130) e 17-18 (repetição) (ex. 131), o compositor também “brinca” com a métrica. Nos primeiros (c. 5-6), escreve a melodia e o acompanhamento em tempo ternário, enquanto em compassos similares (c. 17-18) cria variação, anotando a melodia em 3 tempos, e o acompanhamento em binário. Acreditamos ser válido manter esta típica independência rítmica entre as mãos na performance desses trechos.

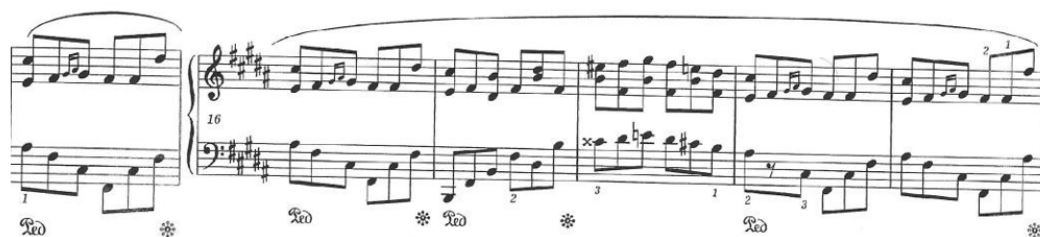
449 O n.º 11 pode ser dividido em duas partes principais: a primeira vai do c. 1 ao 14, enquanto a segunda, do c. 15 ao fim, onde se verifica um recomeço com a mesma frase inicial. Os dois últimos compassos do *Prelúdio*, c. 26 e 27, podem ser considerados como uma pequena coda (KRESKY, 1994, p. 57-59).

450 Inclusive a grafia da voz de soprano no c. 13 é claramente em três tempos: mínima + duas colcheias (ex. 132).

451 No c. 19, Chopin reforça a mão esquerda em dois tempos por meio da notação da pausa na 2ª colcheia (ex. 131). Esse é o único momento em que há esta pausa na figura de acompanhamento no interior de um compasso.

452 A partir do c. 15, são 2 notas ornamentais.

453 Em suas obras (sobretudo nos Noturnos), pode-se notar que esta combinação simultânea de métricas diferentes em cada mão é um forte traço idiomático de Chopin. Ver *Prelúdio n.º 13*, que ilustra o exemplo do *Noturno Póstumo Dó#m* escrito originalmente com duas fórmulas de compassos distintas em cada pauta (uma para cada mão).

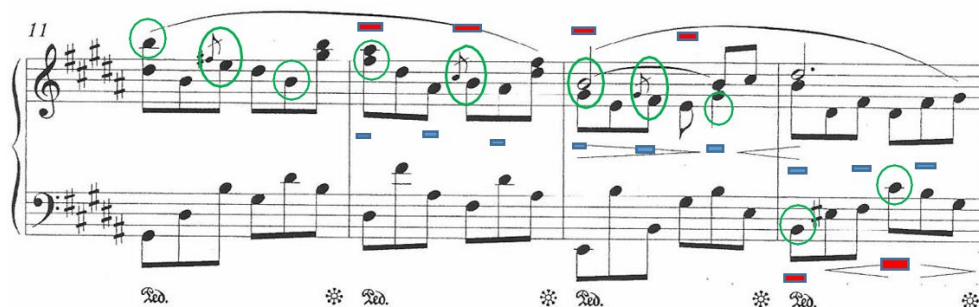


Ex. 131. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, ed. Nacional Polonesa, c. 15 a 20. Retomada da frase inicial no c. 15.

A princípio, a melodia do c. 2 (desprovida de acompanhamento) apresenta-se em binário. No entanto, notamos que na maioria das interpretações este compasso soa como se executado em ternário. Acreditamos que, devido ao fato de o desenho melódico (m.d.) dos compassos seguintes já ser em três tempos, assim como o de seus compassos similares (c. 6⁴⁵⁴ e outros), pode haver uma certa tendência a executar o c. 2 também em ternário.

Curiosamente, do c. 12 ao 14 (ex. 132), foi possível notar que os intérpretes realizam este trecho de maneiras distintas. Alguns passam a executar a melodia em dois tempos (enfatizando sutilmente as 1^{as} e 4^{as} colcheias de cada compasso, ilustradas abaixo em vermelho), gerando uma agradável variação rítmica para esse determinado momento, enquanto outros continuam a promover o contorno melódico em três tempos (ilustrado em azul).⁴⁵⁵ Assim, as duas possibilidades interpretativas são plausíveis.

Entretanto, optamos por uma alternativa distinta (assinalada abaixo em verde) para realizar essa passagem, intercalando diferentes ênfases de tempo (métrica) entre os compassos. Assim, nos c. 11 e 13, dotados de nota ornamental na 3^a colcheia, elegemos executar o contorno melódico em três tempos, enquanto, nos c. 12 e 14, enfatizamos (levemente) o binário, já que no c. 12 (diferentemente do c. 11) a apojatura recai sobre a 4^a colcheia e no c. 14 o contorno da mão esquerda (agora melódico) pode ser em dois tempos.⁴⁵⁶



Ex. 132. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, ed. Peters, c. 11 ao 14. Contorno melódico: em dois tempos assinalado em vermelho, em três tempos indicado em azul e o alternado assinalado em verde.

454 A voz intermediária da mão direita no c. 6 apresenta seu contorno em três tempos.

455 Intérpretes que executam a melodia deste trecho sempre em três tempos: Argerich, Cortot, Barenboim, Freire, De Laroche, Katsaris, Kissin, Lugansky, Novaes, Perahia e Pletnev. Já Ashkenazy, Arrau, Avdeeva, Koczalski, Pollini, Rubinstein, Schiff, Serkin, Sokolov e Trifonov a realizam em dois tempos.

456 Ver subitem 2.11.4 sobre textura abaixo.

Tais variações na escrita em relação à métrica ao longo do n.º 11 promovem enorme riqueza de detalhes e escolhas interpretativas. Acreditamos que isto só reforça a necessidade de adoção de um andamento não tão rápido para a obra, pois permitirá ao intérprete fazer notar tais sutilezas em sua execução.

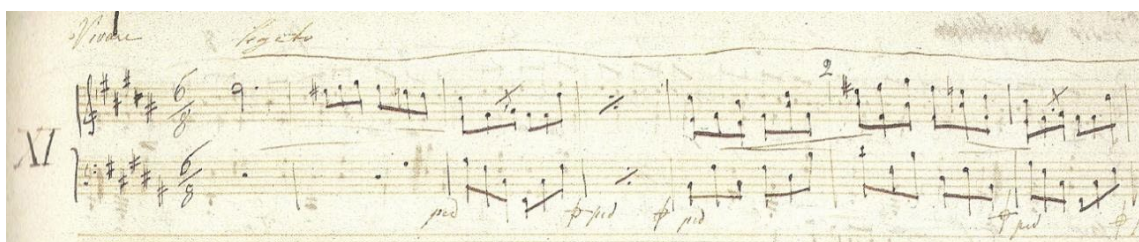
Já nos c. 23 e 24, a métrica é claramente em dois tempos, mantendo-se desta forma até o final da peça:



Ex. 133. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, ed. Peters, c. 21-27. Vozes em 2 tempos no c. 23-24 (binário até o final). Ilustração do traço adicionado (a lápis) no c. 23 do exemplar de Dubois.

2.11.3 Toque *legato* e articulação

Pode-se notar claramente a ênfase de Chopin no toque *legato* para este *Prelúdio*. No manuscrito autógrafo, anota explicitamente o termo logo no primeiro compasso para enfatizar a sonoridade em *legato*.⁴⁵⁷ Além disso, indica ligaduras extremamente longas. A primeira delas, por exemplo, percorre os 10 primeiros compassos da obra,⁴⁵⁸ conforme o exemplo abaixo:⁴⁵⁹



Ex. 134. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, manuscrito autógrafo, c. 1-4. Termo *legato* anotado na parte superior do c. 1 e ligaduras longas.

Uma peculiaridade quanto a essas ligaduras muito longas nas obras de Chopin, que ocorrem ao longo de períodos musicais inteiros, é que, segundo Pauline Viardot (*QUELQUES MOTS*, 1910 apud EIGELDINGER, 1991, p. 54), elas indicam uma performance em *esti-*

⁴⁵⁷ Todas as edições seguem essa indicação.

⁴⁵⁸ A maior parte das edições consultadas segue a notação original do compositor com relação às ligaduras, no entanto, algumas apresentam diferenças, como as de Cortot (com interrupções entre c. 2 e 3, 6 e 7, 18 e 19, 22 e 23, 25 e 26) e primeira edição alemã (com interrupções entre c. 16 e 17, 20 e 21).

⁴⁵⁹ De fato, pode-se constatar que todos os intérpretes executam o n.º 11 com toque *legato*. Não obstante, a performance de Ashkenazy se diferencia com a escolha pelo *non legato* juntamente com utilização de pouco pedal em várias passagens, promovendo assim um contraste com os trechos em *legato*. Apesar de ser uma opção interessante, elegemos o toque *legato* para a execução de todo o *Prelúdio* conforme a indicação do compositor.

lo *spianato*,⁴⁶⁰ ou seja, de maneira simples, sem nuances ou descontinuidades rítmicas.⁴⁶¹ Sendo assim, acreditamos que convém executar esta obra com tal simplicidade e regularidade rítmica, ainda que com expressividade, sem exagerar na flexibilidade agógica. A interpretações de Barenboim, Lugansky e Perahia ilustram esta concepção.

2.11.4 Dinâmica e textura

Curiosamente, o *n.º 11* é o único *Prelúdio* cujo manuscrito autógrafo não apresenta nenhuma dinâmica absoluta⁴⁶² em nenhum momento da obra. Chopin anota apenas algumas chaves de *crescendo* e *decrescendo* ao longo dele.⁴⁶³ A maior parte das edições consultadas segue essas indicações do manuscrito, exceto as de Cortot,⁴⁶⁴ Mikuli,⁴⁶⁵ primeiras edições francesa e inglesa,⁴⁶⁶ as quais propõem algumas notações de dinâmica absoluta, como *piano*, *mf* e *forte*.

As edições de Cortot e Mikuli concordam com um início da obra em *piano*. Acreditamos que tal sugestão convém para o *Prelúdio n.º 11*, cujo caráter delicado sugere que sua escala de dinâmica permaneça em torno da sonoridade *p*, indo até no máximo ao *mf* (c. 11, ex. 46). Apesar de algumas edições (as quatro últimas supracitadas) indicarem *forte* para o acorde de tônica do c. 21, optamos por executá-lo em torno de *mf*, permanecendo assim dentro do caráter delicado. Todas as gravações selecionadas corroboram tal plano de dinâmica para o *n.º 11*, inclusive a de Cortot, que não executa o c. 21 com dinâmica tão intensa conforme anota em sua edição (*f*).⁴⁶⁷

Em relação à textura, Samson ressalta que o *Prelúdio* apresenta três linhas distintas, embora interdependentes. As notas agudas da mão direita delineiam uma melodia implícita que coexiste com uma linha inferior que comenta esta melodia, enquanto a mão esquerda apresenta uma linha independente com função harmônica (SAMSON, 1996, p. 166):

460 Termo derivado do *bel canto*, especialmente de peças no estilo de cantilenas, que significa regular, igual, simples. Para maiores detalhes, ver *Prelúdio n.º 15* (subitem 2.15.1).

461 Uma curiosidade no que concerne à articulação é que, no c. 23 (ver ex. 133) da partitura de Dubois, encontra-se um traço oblíquo “/”, anotado a lápis, na mão direita entre a semínima pontuada Ré# e a colcheia Dóx, indicação tipicamente utilizada por Chopin para recomendar uma separação, uma respiração (EIGEL-DINGER, 1991, p. 113). De fato, esse momento pode ser apropriado para realizar uma pequena respiração, visto que há pausas na mão esquerda, ausência de indicação de pedal e mudança do contorno rítmico da melodia, que, a partir desse ponto, seguirá em 2 tempos. Contudo, seria recomendável fazê-la de modo muito sutil para não interromper a ideia da frase maior.

462 Esclarecemos que as indicações de dinâmica se classificam em absoluta, relativa ou gradual. Utilizamos a expressão dinâmica absoluta para os termos como *piano*, *forte* e outros, que indicam uma área sonora específica. Já *crescendo* e *diminuendo* são exemplos de dinâmica gradual, enquanto *più forte* ilustra o tipo de dinâmica relativa (ROSENBLUM, 1991, p. 57).

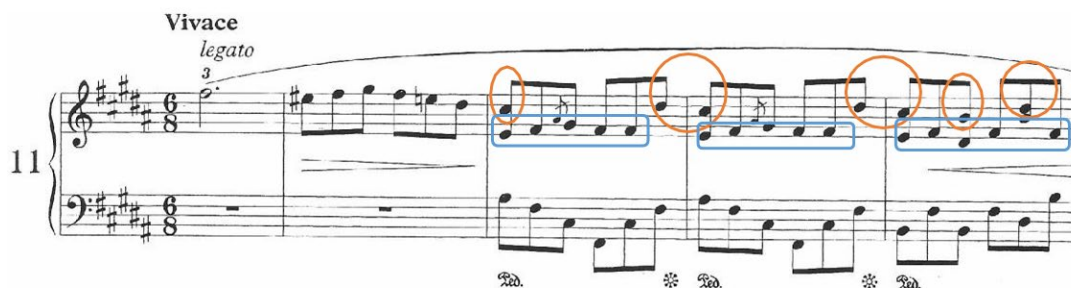
463 Nos c. 1 e 2, 5 e 6, 9 e 10, 13 e 14, 22 a 24.

464 Indica *p* no c. 1 e 7; *mf* no c. 11, denotando um pouco mais de intensidade com a mudança harmônica para o vi; *f* no c. 21; finalizando o *Prelúdio* com os 2 últimos compassos (coda) em *pp* (c. 26). Cortot adiciona ainda indicações agógicas como *poco rit.* no c. 14 e *tempo* no c. 15.

465 *P* no c. 1 e *f* no c. 21.

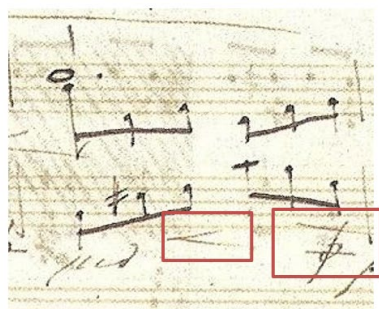
466 *F* no c. 21.

467 Entre as edições aqui consultadas, apenas a de Cortot apresenta um acento > sobre a nota Fá# do c. 1 (não há esse acento no manuscrito). Desse modo, tal sinal representaria uma sugestão do pianista para realisar uma ênfase sonora e/ou expressiva na nota longa inicial (Fá#). Em sua gravação, não foi possível notar algum reforço para esta nota. Entre os demais intérpretes, apenas Novaes realiza ênfase sonora neste Fá# inicial.



Ex. 135. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, ed. Peters, c. 1 a 5. A parte da mão direita se divide em duas linhas a partir do c. 3.

Apesar de a figuração da mão esquerda se constituir, na maior parte do tempo, de notas de um mesmo acorde (ex. 135), ocasionalmente verifica-se a formação de alguns motivos melódicos, típicos do estilo Chopiniano, como nos c. 14 e 18 (ex. 131 e 132)⁴⁶⁸ do exemplo abaixo. No c. 14 do manuscrito, Chopin adiciona, a este material da mão esquerda, pequenas chaves de *crescendo* e *decrescendo*. Por essa razão, acreditamos que nestes dois compassos, nos quais a esquerda assume também um papel melódico, deve-se valorizar e realçar sonoramente este material. Pôde-se perceber que os intérpretes aqui consultados ressaltam a linha melódica da esquerda no c. 14. Já no c. 18, em que há movimentação melódica nas duas mãos, alguns intérpretes valorizam mais a mão esquerda, como Schiff e Katsaris,⁴⁶⁹ enquanto outros valorizam mais a direita, como Lugansky, Sokolov e outros.



Ex. 136. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, manuscrito autógrafa, c. 14 e 18. Material melódico na mão esquerda.

2.11.5 Notas duplas

De um modo geral, para transmitir o caráter delicado da melodia, Cortot (1926, p. 30) sugere valorizar cada uma de suas notas constitutivas, sem pressa. Acrescenta ainda que, devido à expressividade intrínseca a esta obra, o intérprete pode fazer uso de certa liberdade rítmica, porém sem perder a regularidade na execução. Convém aplicar essa maneira de interpretar principalmente em passagens com notas duplas da mão direita, como no c. 6 (ex. 137) e semelhantes, ou seja, com calma e expressividade, especialmente para poder

468 Neste compasso 18, a harmonia é mais rica que no seu correspondente da primeira parte (c. 6, com harmonia da tônica – KRESKY, 1994, p. 59).

469 Katsaris também resalta esta voz no c. 18, sendo que opta por executar a passagem com uma articulação contrastante, com toque *non legato* e sem utilização de pedal. Vale notar que Chopin não indica sinal de pedal para o c. 18.

executá-las com toque *legato*. Cortot (1926, p. 30) lembra ainda que é preciso manter nesses trechos a mesma fluidez de passagens cuja composição é de notas simples (como nos c. 2 a 4, ex. 135).



Ex. 137. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, ed. Peters, c. 5-6. Notas duplas na mão direita.

Este trecho em particular de notas duplas no c. 6 na mão direita pode apresentar dificuldades para sua execução em *legato*. Especialmente nesse caso, é necessário manter o punho muito flexível para realizar as mudanças de posição da mão, bem como deixar o punho e o antebraço ligeiramente mais altos, posicionando os dedos mais na superfície do teclado em vez de abaixar as teclas profundamente. Ademais, uma vez que as mãos de tamanho menor têm dificuldade de abertura nessa passagem,⁴⁷⁰ vale a pena também desconectar fisicamente as notas inferiores para poder assim cuidar melhor do toque *legato* da voz superior, tentando unir, sempre que possível, as notas consecutivas fisicamente, mas, sobretudo, sonoramente. O ato de abaixar estas teclas utilizando um ataque mais lento e o auxílio do pedal são recursos que contribuem para intensificar o toque *legato*.

Em relação ao pedal, Chopin anota originalmente um pedal longo aos c. 5-6. No vídeo abaixo, pode-se notar o efeito sonoro desta pedalização no *Érard*. Ainda que se mantenha o pedal longo nesse piano de corda reta, constata-se que não há mistura excessiva de sons:



QR Code 15.⁴⁷¹ Affonso ilustra o pedal longo do *Prelúdio* n.º 11 no c. 5-6 no piano *Érard* (1880).

2.11.6 Compassos finais

Os c. 20 e 21 apresentam divergências entre as várias edições. A edição de Mikuli, por exemplo, no c. 20, apresenta uma nota diferente na melodia, indicando para última colcheia da mão direita a nota Ré#, sendo que no manuscrito é F^á#.⁴⁷²

470 Este é o caso da autora deste trabalho.

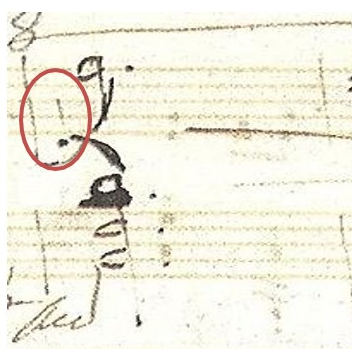
471 *Link* para o QR Code 15: https://www.youtube.com/watch?v=TKk2kzM5_yw.

472 Todas as demais edições seguem o manuscrito.



Ex. 138. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, manuscrito autógrafo e ed. Mikuli, c. 20. Última colcheia da mão direita como nota Fá# no manuscrito e Ré# na ed. Mikuli, respectivamente.

Já no c. 21, no manuscrito autógrafo, a mão direita apresenta a nota principal Fá# (mínima pontuada) precedida da apojetura longa Ré# (semínima),⁴⁷³ a qual é ligada ao Ré# da mão esquerda, indicando que não se repita essa nota do acorde:



Ex. 139. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, manuscrito autógrafo, c. 21. Nota de apojetura longa Ré# (semínima) na mão direita ligada ao Ré# da mão esquerda (nota superior do acorde).

A maior parte das edições segue o manuscrito,⁴⁷⁴ exceto as de Mikuli e Cortot,⁴⁷⁵ conforme se pode notar no exemplo abaixo:



Ex. 140. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, ed. Mikuli e ed. Cortot, c. 21. À esquerda, a ed. Mikuli com apojetura Si no baixo. À direita,⁴⁷⁶ a ed. Cortot com apojetura Fá# na mão direita (em vez da apojetura Ré# original, provavelmente um erro de edição).

473 A apojetura longa denota tipicamente uma execução mais lenta. Ver também *Prelúdios n.ºs 13 e 21*.

474 A primeiras edições francesa e inglesa apresentam o mesmo acorde do manuscrito, mas sem a nota de apojetura da mão direita (Argerich realiza deste modo). Já a primeira edição alemã apresenta as mesmas notas do manuscrito, porém sem a ligadura entre a nota de apojetura da direita e o acorde da esquerda (Cortot executa desta maneira).

475 Acrescenta-se que Cortot, em suas gravações, não executa a apojetura Fá# que indica em sua edição, mas a nota Ré#, tal qual existente no manuscrito.

476 Dentre os intérpretes aqui selecionados, apenas Kissin e Rubinstein executam os c. 20 (Ré# na melodia) e 21 conforme a edição de Mikuli.

Foi possível notar que a maior parte dos intérpretes realiza o acorde da mão esquerda do c. 21 de maneira arpejada. No entanto, optamos pela execução desse compasso segundo a indicação do manuscrito⁴⁷⁷ (ver ex. 141), tocando a nota de apojetura longa Ré# da mão direita simultaneamente às notas do baixo Si e Fá#, sem a repetição do Ré# do acorde da mão esquerda (nota superior ligada), seguindo assim o estilo Chopiniano de tocar a nota de apojetura junto com a nota do baixo.⁴⁷⁸ A nota Fá# da melodia é executada então por último, de maneira tranquila (visto que o Ré# denota uma nota ornamental mais lenta), conforme ilustração do exemplo abaixo (EKIER, 2000, p.3).



Ex. 141. Ed. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, ed. Nacional Polonesa. Demonstração para a execução da nota de apojetura longa sugerida por Ekier.

Nos c. 23 e 24⁴⁷⁹ (ex. 133), cuja escrita das vozes inferiores em acordes sugere menos movimentação, é possível ceder um pouco no andamento.⁴⁸⁰ No entanto, optamos pela execução dos dois últimos compassos da coda (c. 26 e 27,⁴⁸¹ ex. 142) quase a tempo, sem adicionar um *rallentando* demasiado, fazendo com que o *diminuendo* se encarregue de deixar claro o sentido conclusivo do trecho, mantendo, desse modo, a simplicidade almejada pelo estilo *spianato*.

Por fim, a indicação original para pedalização dos dois últimos compassos encontra-se anulada no c. 26 do manuscrito autógrafo (rasura), ao mesmo tempo que o sinal de retirada de pedal encontra-se ausente (pedal aberto):⁴⁸²



Ex. 142. *Prelúdio Op. 28 n.º 11*, manuscrito autógrafo, c. 24-27. Os c. 24-25 possuem indicações de pedal, mas no c. 26 o símbolo do pedal está rasurado. Sinal de retirada ausente após o c. 24 (pedal aberto).

477 Barenboim, Serkin, Arrau, Schiff e Koczalski realizam este acorde conforme o manuscrito.

478 Para maiores detalhes, ver capítulo 1, item 1.5 “Ornamentos”.

479 Em relação à harmonia, observa-se que, no c. 24, o acorde vi (Sol# m) tonicizado no primeiro tempo do compasso já alude à tonalidade do próximo *Prelúdio* (KRESKY, 1994, p. 58).

480 De fato, todos os intérpretes cedem o andamento neste final de frase, porém em graus variados.

481 A resolução da melodia aqui é imperfeita (o acorde final contém o grau 3 – Ré# – na nota superior, em vez do grau 1 – Si). Esse tipo de terminação não é tão conclusivo, promovendo assim uma certa sensação de continuidade, o que ocorre em vários *Prelúdios* (KRESKY, 1994, p. 59). Este é um dos aspectos considerados por certos autores como favoráveis à visão do ciclo como obra integral, em oposição à sua execução como peças individuais.

482 Algumas edições seguem o manuscrito, como Henle, Nacional Polonesa e Peters. Já outras adicionam o sinal de retirada de pedal ao final do último compasso (27): as três primeiras eds. francesa, alemã e inglesa, bem como a de Mikuli, Ganz e Cortot. Esta última sugere ainda uma troca de pedal no c. 26.

Sendo assim, percebe-se que Chopin cancela a troca de pedal no c. 26 e que sua intenção era provavelmente manter o mesmo pedal (longo) para os três últimos compassos (c. 25-27), conforme comenta Ekier (2000, p. 3).⁴⁸³ Experimentamos essa mesma pedalização no piano *Érard* de cordas paralelas, o que não ocasionou nenhuma mistura indesejada de sons:



QR Code 16.⁴⁸⁴ Affonso ilustra execução com pedal longo ao final do *Prelúdio* n.º 11 no *Érard* de 1880.

Do mesmo modo, pode-se notar tal efeito de pedalização com leve mescla sonora nas performances de Schiff e Sokolov:



QR Code 17.⁴⁸⁵ Performance de Sokolov do *Prelúdio* n.º 11.



QR Code 18.⁴⁸⁶ Performance de Schiff do *Prelúdio* n.º 11.

Assim, a indicação de pedal aberto no n.º 11 também pode apresentar função colorística quando executada como pedal longo. Ressaltamos que, em um piano contemporâneo, ao executar-se tal pedalização, pode-se fazer trocas parciais de pedal nos c. 26.1 e 27.1 para filtrar um pouco a sonoridade que, sem isso, pode soar excessiva.

483 Vogas (2014, p. 158) também é da mesma opinião.

484 *Link* para o QR Code 16: https://www.youtube.com/watch?v=IY_eNuBWqJg.

485 *Link* para o QR Code 17: <https://www.youtube.com/watch?v=j2OITcQHbVA>.

486 *Link* para o QR Code 18: https://www.youtube.com/watch?v=l69-X1_-A2s.

2.12 *Prelúdio N.º 12 - PRESTO, SOL# MENOR*

2.12.1 Andamento, caráter e articulação

Apontado como uma obra do gênero de estudo,⁴⁸⁷ o *n.º 12* solicita nitidamente um andamento muito vivo. No entanto, a velocidade adotada não deve exceder um tempo de execução que ainda permita manter a clareza da linha da mão direita. Conforme sugere Cortot (1926, p. 32), é importante construir uma interpretação em tempo animado, mas que seja, sobretudo, colorida, diversificada e interessante, rica em contrastes de dinâmica e articulação, que não seja, portanto, uma mera oportunidade de demonstrar apenas virtuosismo. Dotado de caráter nervoso, apresenta um ritmo persistente e impaciente na mão direita (colcheias) associado ao característico ricochete provocado pelos *staccati* da mão esquerda.⁴⁸⁸ Nota-se claramente o contraste de articulação requisitado entre as duas mãos (CORTOT, 1926, p. 32). Para a voz superior (m.d.), o compositor solicita *legato*, enquanto, para a linha do baixo, anota *staccato* de maneira sistemática, ainda que com pedal,⁴⁸⁹ reforçando seu desejo pelo toque preciso (e rápido) do *staccato* dentro da sonoridade com pedal (ex. 143).

2.12.2 Acentos curtos e acentos longos

Logo na abertura do *Prelúdio*, Chopin anota acentos curtos aos primeiros tempos do c. 1-4, denotando reforço de dinâmica aos acordes da mão esquerda. Convém enfatizá-los na performance, criando contraste com o grupo seguinte, cujos compassos (c. 5-8) se encontram desprovidos de acentos, sugerindo que a sonoridade da esquerda seja mais leve ao longo desse trecho.⁴⁹⁰ Além disso, a escrita também corrobora tal concepção, uma vez que, no primeiro grupo (c. 1-4), a textura é mais densa com a presença de acordes e 8^{vas} em registro mais grave (m.e.), com a melodia em contorno ascendente (com indicação de *cresc*), enquanto, no segundo grupo (c. 5-8), há notas duplas (intervalos de 5^a, 6^a, 8^a e 3^a) em registro médio, promovendo mais leveza ao trecho (m.e.), com a melodia em contorno descendente. Tudo isso gera um movimento natural de arco. O mesmo tipo de contraste torna a acontecer na frase seguinte, do c. 9-12 e c. 13-16 (e reprise, c. 41).⁴⁹¹

487 Eigeldinger (2012, p. vi) e Collet (1966, p. 128).

488 Cortot (1926, p. 32) poeticamente associa o *n.º 12* a uma “Marcha exaltada de uma trágica cavalgada em uma noite tempestuosa.”

489 Muitos compassos apresentam indicação de pedal perdurando até o seu fim, com a mão esquerda toda em *staccato*, enquanto outros apresentam o sinal de retirada antes do 3º tempo de compasso (ex. 143).

490 A indicação de pedal longo nesses compassos reforça a ideia de execução mais leve para a m.e.

491 Para detalhes sobre a estrutura das frases e da ambiguidade métrica presente no *n.º 12*, ver Samson (1996, p. 170-171; 183-184) e Hood (2014, p. 67-75).



Ex. 143. *Prelúdio Op. 28 n.º 12*, ed. Peters, c. 1-8. *Legato* na m.d. *Staccati* na m.e. com pedal. No c. 1-4: acentos curtos, pedal mais curto. C. 5-8: pedal longo; ausência de acentos.

Já nos c. 21.1, 22.1 e 37-38 (e similares),⁴⁹² o compositor anota os acentos longos, portanto devem ser interpretados como sinais expressivos e/ou agógicos. Os acentos longos denotam ressaltar a voz superior (notas longas), tornando-a mais expressiva. Similarmente, pode-se prolongar sutilmente o tempo nos locais onde há os acentos longos (ou seja, enfatizar essas notas retendo levemente o tempo, sem acelerar).



Ex. 144. *Prelúdio Op. 28 n.º 12*. Parte superior: manuscrito autógrafo. À esquerda, c. 21, acento longo e apojetura curta; à direita, c. 37-38, acentos longos. Parte inferior: ed. Peters, c. 21-24.⁴⁹³ Reprodução de acentos longos. Ligadura de *legato* no c. 21-22 (nota Si se repete no c. 22).⁴⁹⁴ Pedal longo.⁴⁹⁵ Dó# no c. 23.

492 C. 24, 25, 26, 28, 37, 38 e 40. As edições Peters e Nacional Polonesa reproduzem os acentos longos nesses compassos. No entanto, Henle e Mikuli anotam acentos curtos no c. 37-38 e Wiener, Paderewski e Cortot registram-nos em todos esses compassos.

493 Nesses compassos, encontram-se exemplos das apojeturas curtas de Chopin (colcheia tracejada), tipicamente escritas antes de notas de curta duração e em andamentos rápidos. Na parte superior do ex. 144, a notação original no manuscrito.

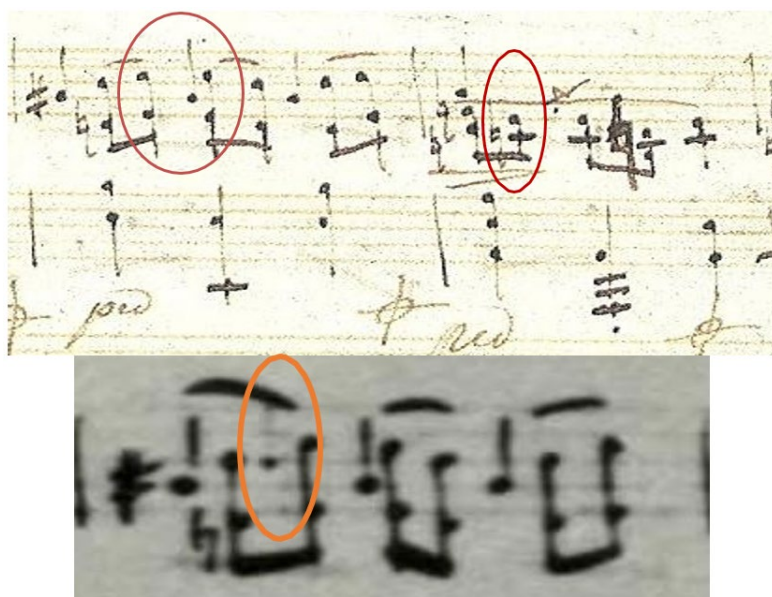
494 A cópia de Fontana, a 1ª ed. alemã, Mikuli e Cortot reproduzem (erroneamente) uma ligadura na nota Si (superior) do c. 21 indicando não repeti-la no c. 22 (o mesmo acontece no c. 25-26). No entanto, essa linha é uma ligadura de *legato* conforme se vê no manuscrito, reproduzida nas demais edições (ex. 144). Assim, denota tocar o Si novamente no c. 22 (PADEREWSKI, 1949, p. 60; EKIER, 2000, p. 9).

495 No caso de muita reverberação, pode ser readaptado com meio pedal ou trocas parciais.

2.12.3 Divergências de notas entre edições nos c. 23 e c. 30

C. 23

No manuscrito autógrafo e em todas as demais fontes primárias,⁴⁹⁶ o c. 23 apresenta a nota Dó# na voz superior (c #²). Ekier aponta que o Dó[♯] seria uma variante encontrada na cópia de Fontana, na qual o símbolo [♯] foi adicionado a lápis mais tarde (ex. 145). Acrescenta ainda que, por conta disso, outras edições posteriores⁴⁹⁷ resolveram acrescentar também o sinal [♯] ao Dó no c. 23 (para uma possível concordância com o Dó[♯] presente no compasso seguinte (c. 24) (EKIER, 2000, p. 9). Por essa razão, há edições que adotam a segunda versão, anotando Dó[♯] no c. 23, como Mikuli, Wiener e Cortot.⁴⁹⁸



Ex. 145. *Prelúdio Op. 28 n.º 12*, parte superior: manuscrito autógrafo, c. 23-24. Dó# no c. 23, Dó[♯] no c. 24.1. Parte inferior: cópia de Fontana. Linha superior do c. 23, símbolo [♯] adicionado a lápis ao Dó.

Ekier (2000, p. 9) aponta que não se pode afirmar ao certo se a ausência do sinal [♯] no c.23 foi de fato um esquecimento da parte de Chopin em seu manuscrito (em todo caso, o [♯] adicionado em Fontana não foi acrescentado nas três primeiras edições). Conseqüentemente, a maior parte das edições adota a versão do manuscrito, reproduzindo o Dó#⁴⁹⁹ (ex. 144). Nesse caso, elegemos executar o trecho com o Dó# no c. 23.

C. 30

No c. 30 do manuscrito autógrafo, há uma rasura antes do intervalo de oitava (R_e) localizada na última colcheia do compasso. Assim, o compositor não deixa o símbolo [♯] nem tampouco # para ela. Por se tratar de um intervalo de oitava, tal notação acaba sendo ambígua para definir se o Ré superior (d²) se mantém de fato [♯], ou se seria # conforme o Ré

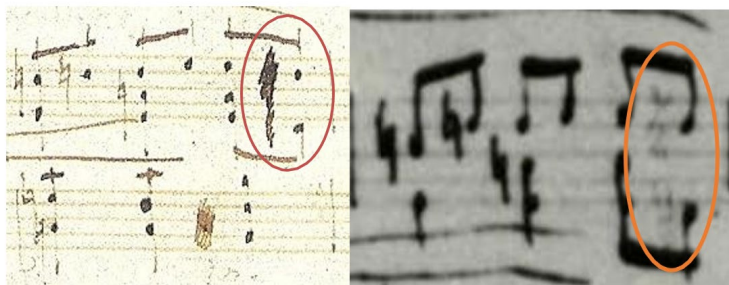
496 Cópia de Fontana e as três primeiras edições.

497 Ekier (2000, p. 9) não menciona quais são estas edições.

498 Henle põe o símbolo [♯] entre parênteses. Nas gravações, também podemos notar essas duas versões, sendo que a grande maioria dos intérpretes executa Dó[♯] (inclusive Koczalski) seguindo Mikuli, Cortot e Wiener, enquanto Alexeev, Arrau, Avdeeva, Eschenbach, Pollini, Schiff, Serkin, Sokolov e Switala optam pelo Dó# (segundo as fontes primárias), refletindo, portanto, as diferentes notações entre as edições.

499 Peters (ex. 144), Nacional Polonesa, Paderewski (além das 3 primeiras edições) reproduzem o Dó#.

inferior (d^1) denota ser por conta da armadura.⁵⁰⁰ A primeira ed. Francesa (assim como a cópia de Fontana) reproduz tal como o manuscrito (sem nenhum símbolo). As primeiras edições alemã e inglesa adicionam o sinal \natural , reproduzindo Ré \natural em seus textos (EKIER, 2000, p. 9). Já na cópia de Fontana, há um $\#$ adicionado a lápis às notas da oitava (Ré) do c. 30.3 (PADEREWSKI, 1949, p. 68). Em seguida, a segunda ed. alemã faz a alteração e reproduz o Ré $\#$ no c. 30.3.



Ex. 146. *Prelúdio Op. 28 n.º 12*, à esquerda: manuscrito autógrafo, c. 30.3. Ausência de símbolo (com rasura) antes da oitava (Ré). À direita: cópia de Fontana, c. 30.3 com $\#$ adicionado a lápis antes da oitava (Ré).

Comparando o trecho do c. 29-30 que é similar ao c. 31-32, Ekier argumenta que ambos resolvem em Mi menor (c. 31 e 33 respectivamente). Por essa razão, adiciona Ré $\#$ no c. 30.3 em sua edição, assim como também Mikuli, Paderewski, Cortot e Wiener, divergindo, portanto, da Peters e Henle, que adotam Ré \natural . Desse modo, constata-se que os editores interpretam este trecho de maneiras distintas, ficando a critério do intérprete adotar a versão de sua preferência. Dentre as gravações selecionadas, a grande maioria executa Ré $\#$, enquanto quatro pianistas, Pollini, Perahia, Schiff e Serkin, optam pelo Ré \natural .



Ex. 147. *Prelúdio Op. 28 n.º 12*, parte superior: ed. Peters, c. 29-33. Ré \natural no c. 30.3. Parte inferior: ed. Nacional Polonesa, c. 29-33. Ré $\#$ no c. 30.3.

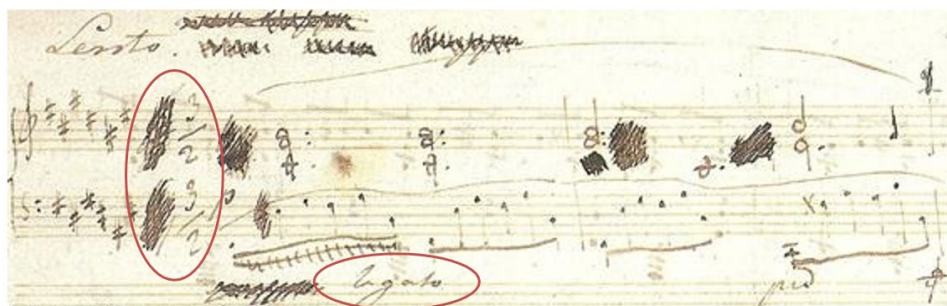
500 Ambiguidade por conta do Ré $\#$ na armadura e do sinal \natural adicionado ao Ré no c. 30.1.

2.13 Prelúdio N.º 13 - LENTO, FÁ# MAIOR⁵⁰¹

2.13.1 Andamento, estilo, métrica, *legato* e pedal

Apontado como obra bitemática⁵⁰² em estilo de noturno, o n.º 13 apresenta uma melodia de caráter melancólico (EIGELDINGER, 1988, p. 181). Convém adotar um tempo de execução lento, porém não vagaroso, mas sim fluente.⁵⁰³ Isso possibilitará promover o fluxo de continuidade necessário às longas linhas melódicas e ao acompanhamento (fluência solicitada pelo próprio compositor, já que há ligaduras extensas em ambas as partes).⁵⁰⁴

Chopin anota explicitamente o termo *legato* no c. 1 sob a linha da mão esquerda, adicionando ligaduras individuais a ela, reforçando seu desejo pelo som contínuo à figura de acompanhamento. Cortot (1926, p. 37) lembra que, para lhe conferir um caráter fluente, é importante conduzi-la com certa maleabilidade rítmica.



Ex. 148. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, manuscrito autógrafo, c. 1-2. *Legato* sob mão esquerda no c. 1. Fórmula de compasso original 3/2. Pedal no c. 2.2.

A propósito desta plasticidade do acompanhamento, há uma questão importante no que concerne à condução do ritmo da mão esquerda: para isso, chamamos atenção para a fórmula de compasso original deixada pelo compositor. Vale ressaltar que Chopin anota, em seu manuscrito, a fórmula de compasso 3/2, após rasurar o possível 6/4 previamente anotado (ex. 148) (EIGELDINGER, 2012, p. 63). Ademais, o 3/2 foi reproduzido em todas as fontes primárias (Fontana e três primeiras edições). Por ter sido considerada metricamente incorreta, as edições posteriores corrigem essa fórmula de compasso para 6/4⁵⁰⁵ (EKIER, 2000, p. 10).

501 Chopin amava a extática tonalidade de Fá# Maior. Tinha preferência por tonalidades com muitos # e b, escrevendo a maior parte de suas obras com tonalidades contendo mais de 4 # ou b na armadura. Além de considerá-las muito expressivas, é interessante o fato de que sua preferência era graças à sua preocupação e busca pelo conforto que o uso das teclas pretas oferecia às suas mãos, pois tinha muita consciência em relação à fisiologia das mãos (gostava, por exemplo, da posição dos 5 dedos sobre as notas Mi-Fá#-Sol#-Lá#-Si) (EIGELDINGER, 1991, p. 100).

502 O primeiro tema, cuja melodia é mais serena, pura e pacífica encontra-se na Seção A - c. 1 a 20 (HUNEKER, 1943, p. v). O segundo tema, evocando sentimentos de maior tristeza, está na seção B (*Più lento*) - c. 21 a 28 (CORTOT, 1926, p. 37). Na seção A final (Tempo I) - c. 29-38, há o retorno do primeiro tema. A esse respeito, ressaltamos que estilo noturno apresenta tipicamente a estrutura ternária (A-B-A). O n.º 13, cujo tempo é distinto - *più lento* - na seção intermediária (contrastante), ilustra o que passou a ocorrer também nos Noturnos a partir de 1830 (sendo que o mais comum é ter um andamento único) (ROWLAND, 2004, p. 36-37).

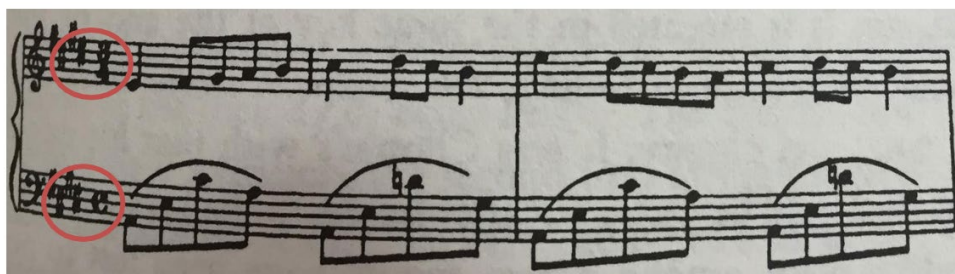
503 *Lento* à maneira de Chopin (ver *Prelúdio n.º 2*), como ilustram as interpretações de Schiff (*QR Code 23*), Avdeeva (*QR Code 21*) e Koczalski.

504 Ver estilo *spianato* no *Prelúdio n.º 15* (2.15.1).

505 Paderewski (1949, p. 68) também a considera incorreta. Todas as demais edições que consultamos trazem 6/4.

Embora tenha sido considerada errônea, a fórmula 3/2 original do n.º 13 nos pareceu instigante, pois nos remeteu a um traço característico relevante da natureza de Chopin, que é a polirritmia. Nota-se que o pianista possuía grande independência rítmica entre as mãos (evidente especialmente nos Noturnos). A escrita polirrítmica é encontrada com frequência em suas obras, inclusive nos *Prelúdios* (n.ºs 1, 5 e 8).

No entanto, é o manuscrito autógrafo (primeira versão) do *Noturno Póstumo Lento con gran espressione* (Dó# m) que vem a revelar o quão avançado e refinado já era o pensamento de Chopin no aspecto rítmico, evidenciando que a polimetria era algo totalmente instintivo e natural à sua concepção. Nesse manuscrito,⁵⁰⁶ é surpreendente que o compositor anota simultaneamente duas fórmulas de compasso distintas para a melodia e para o acompanhamento, registrando 3/4 para a linha superior e C para a linha inferior (BERKELEY, 1973, p. 171). Desse modo, anota originalmente um ritmo extremamente refinado que não só revela a polimetria, mas também ilustra perfeitamente sua concepção de *rubato* (dito Chopiniano ou tradicional italiano):



Ex. 149. *Noturno Póstumo Lento con gran espressione*,⁵⁰⁷ reprodução do manuscrito autógrafo (primeira versão – BERKELEY, 1973, p. 171). Trecho correspondente aos c. 21-22 da versão publicada. Duas fórmulas de compasso distintas. Linha superior: melodia em 3/4; linha inferior: acompanhamento em C.

A gravação de Arrau do *Noturno* ilustra exatamente esse ritmo original concebido no manuscrito (primeira versão):



QR Code 19.⁵⁰⁸ Gravação de Arrau do *Noturno Póstumo Lento con gran espressione* ilustrando a execução do ritmo original da primeira versão no trecho do c. 21- 22.

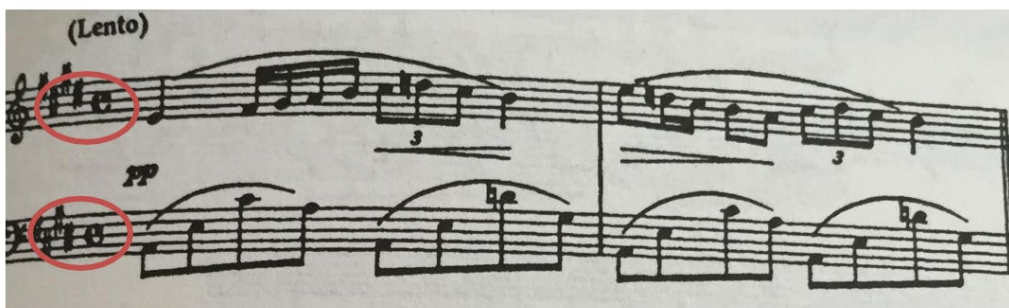
Posteriormente, Chopin simplifica o trecho, publicando-o com uma única fórmula de compasso C para ambas as linhas⁵⁰⁹ (BERKELEY, 1973, p. 171):

506 No trecho equivalente ao c. 21-22 da versão publicada.

507 Essa primeira versão manuscrita do *Noturno Póstumo Lento con gran espressione* se encontra na coleção particular de Arthur Hadley (BERKELEY, 1973, p. 171). Encontra-se também reproduzida na Ed. Henle (Zimmermann) dos Noturnos.

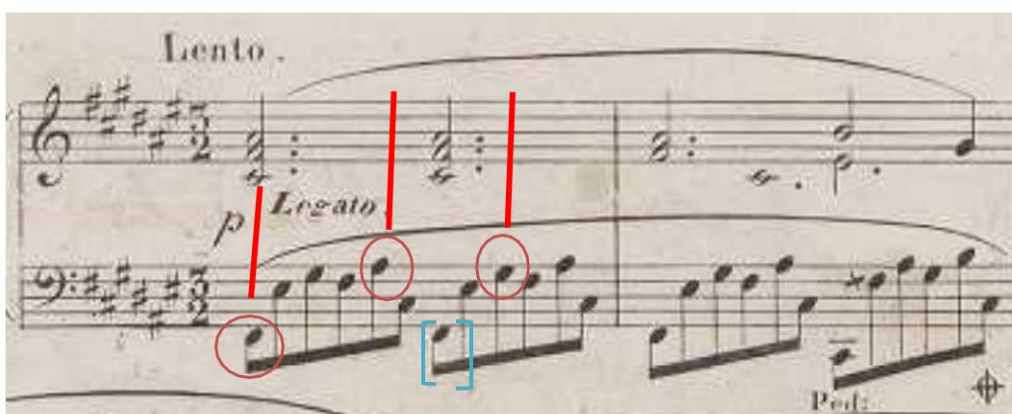
508 Link para o QR Code 19: <https://www.youtube.com/watch?v=yReTuRDck3I>.

509 Simplifica o ritmo provavelmente para que os pianistas da época pudessem reproduzi-lo com precisão em suas execuções (BERKELEY, 1973, p. 172).



Ex. 150. Reprodução da versão publicada do *Noturno Póstumo Lento con gran espressione* (BERKELEY, 1973, p. 171), c. 21-22. Fórmula de compasso (única): C.

Tal percepção rítmica vanguardista de Chopin nos fez refletir sobre a possibilidade de ele ter realmente pensado e desejado a fórmula de compasso 3/2 a este *Prelúdio*.⁵¹⁰ Ao experimentarmos executar toda a obra em 3/2, sentindo a pulsação ♩ ♩ ♩ em cada compasso (sem, no entanto, acentuar nesses tempos), sobretudo na mão esquerda, foi interessante perceber que se criaram diferentes apoios rítmicos na figuração das colcheias, aliviando o apoio na nota do baixo correspondente à primeira colcheia do segundo grupo de 6 (Fá# no c. 1.2, Dó# no c. 2.2, e sucessivamente). Conseqüentemente, isso proporcionou uma notável variação de apoio também entre as duas mãos, como uma polirritmia (ver ex. 151). Desse modo, com tal pulsação, notamos que a figura de acompanhamento ganhou muito mais maleabilidade, criando simultaneamente a sensação de que a melodia paira sobre o acompanhamento, uma vez que as duas mãos apresentam apoios rítmicos distintos. Assim, o resultado obtido foi de maior fluência ao fraseado ao longo de toda a obra. Por isso, acreditamos ser válido executar todo o *Prelúdio* sentindo efetivamente a pulsação de três mínimas em cada compasso.⁵¹¹ Salientamos, no entanto, que nossa proposta não é “corrigir” a fórmula de compasso 6/4, mas sim convidar o intérprete a executar o *Prelúdio* n.º 13 sentindo a pulsação originalmente indicada pelo compositor.

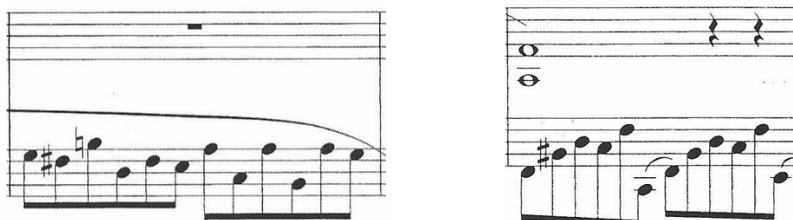


Ex. 151. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, primeira ed. francesa, c. 1-2. Fórmula de compasso 3/2. Ilustração (nossa) dos apoios rítmicos distintos criados ao acompanhamento e à melodia. Três mínimas por compasso. Alívio de apoio no baixo Fá# (c. 1.2) e Dó# (c. 2.2).

510 Além do fato de não ter havido nenhuma correção da parte de Chopin em nenhuma das fontes primárias e em nenhum dos exemplares de seus alunos que estudaram esse *Prelúdio*, como Dubois e Stirling (ver 2º, 3º e 4º subitens neste *Prelúdio*).

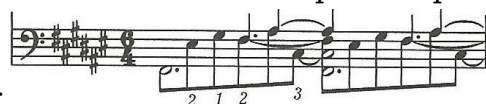
511 Do mesmo modo, em uma masterclass (no Youtube), o pianista Arie Vardi sugere uma proposta rítmica variada nessa seção para criar maior fluência às frases; no entanto, aconselha quatro semínimas pontuadas por compasso.

Ademais, apesar de a melodia estar escrita em 6/4 na maior parte da obra, em determinadas instâncias a própria grafia do compositor revela seu pensamento em 3/2, como no contorno melódico da mão esquerda no c. 8 (desprovido de linha na mão direita), na notação rítmica da mão direita no c. 20 (semibreve + duas pausas de semínimas) e no contorno melódico da mão esquerda na seção *piu lento* (c. 21-24, ex. 159), todos se apresentando em ternário (3 mínimas).



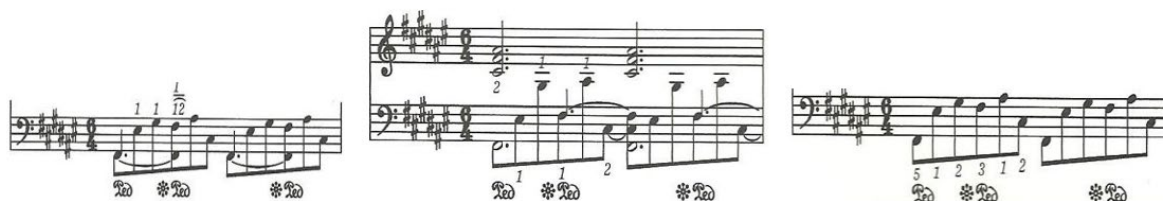
Ex. 152. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, ed. Peters. À esquerda, c. 8 com contorno melódico em ternário. À direita, c. 20 com notação rítmica das notas na pauta superior em ternário.

Nos compassos iniciais, o compositor indica *legato* especificamente à figura de acompanhamento (ex. 148) e, ainda que dotada de intervalos extensos, não anota pedal no c. 1; só irá registrá-lo no c. 2.2. Por essa razão, Ekier (2000, p. 3) propõe que esse termo significaria o desejo de Chopin pelo *legato* harmônico na mão esquerda,⁵¹² ou seja, o tipo de execução em que se mantém pressionadas as notas que compõem a harmonia para que permane-



çam na sonoridade:

⁵¹³ Em pianos atuais, convém executar a figuração ao longo do *Prelúdio* com pedal para reforçar a sonoridade *legato*. Ekier (2000, p. 3) sugere algumas alternativas que remetem à sonoridade do *legato* harmônico:



Ex. 153. Sugestões de Ekier como alternativas para pedalização do n.º 13: figuras a, b e c. Cortot (1926, p. 38) sugere pedal a cada nota do baixo (grupo de 6 colcheias), com mudanças extras efetuadas juntamente com o ritmo das notas da melodia (quando elas forem distintas).

512 Anotado por Chopin na *Sonata Op. 58* (3º mov). Ver item 1.7 “Pedal”, subitem 1.7.1.9 “Pedal de dedo.”

513 No *Pleyel* de Chopin, esse tipo de execução era mais fácil, uma vez que as teclas eram mais estreitas (EKIER, 2000, p. 3). Além disso, Chopin possuía enorme flexibilidade nas mãos. Assim, faz sentido que, na seção A, Chopin só anote o pedal efetivamente nos locais onde a nota do baixo é mais grave (maior extensão), pois não seria possível mantê-la na harmonia apenas com os dedos.

Ex. 154. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, ed. Salabert, c. 1-3. Pedalização sugerida por Cortot.

Após experimentar as diferentes possibilidades, elegemos uma pedalização próxima à sugestão de Cortot⁵¹⁴ por senti-la de maneira mais confortável para mãos cuja abertura é pequena.⁵¹⁵ Efetuamos as trocas de pedal (sincopado) a cada mínima pontuada, juntamente com os baixos. Além disso, deve-se timbrar bastante a melodia e executar o acompanhamento com sonoridade bem mais leve, para que a mescla de sons na harmonia permaneça muito discreta.⁵¹⁶

As notações originais de pedal são bem esparsas na seção A, apenas nos c. 2.2, 4.2, 6.1 (ex. 155), 10.2 e 12.2, coincidindo com os momentos em que a nota do baixo é bem mais grave (mais distante das demais notas do acompanhamento). Desse modo, o pedal reforça o prolongamento do baixo e sua manutenção dentro da harmonia. Hinson (1992, p. 183) aponta também que, nesses trechos específicos, o pedal reforça as harmonias de quinto grau (V).

Ex. 155. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, ed. Peters. Pedalização original nos c. 2.2, 4.2 e 6.1, abrangendo 6 notas: pedal colorístico.

514 Exceto nos locais onde há indicação original de pedal, conforme comentaremos no parágrafo abaixo. Apesar de o sinal de retirada (pela sua localização) nessa edição sugerir um pedal rítmico (e não o sincopado), esclarecemos que estamos considerando apenas o sinal *ped* para ilustrar as trocas de pedal (que nesse caso lemos como sincopado).

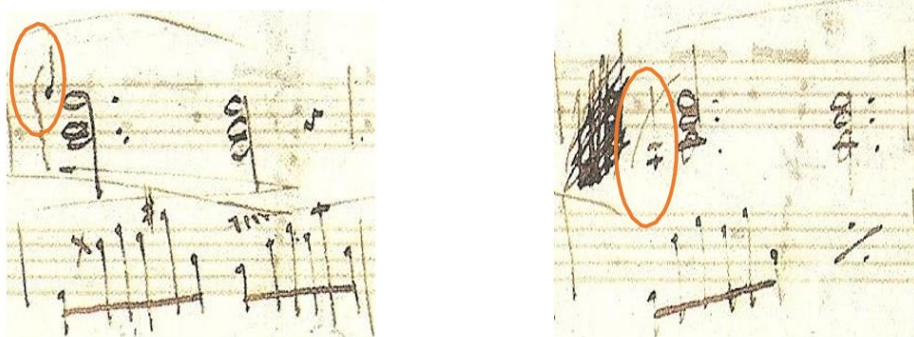
515 O dedilhado proposto nas figuras a e b requer maior extensão e abertura de mão, por isso, não foi possível realizá-lo. A pedalização da figura c seria viável, no entanto, nesse caso, seria melhor realizar trocas parciais nas 4^{as} colcheias do grupo de 6, para não se perder a nota do baixo na harmonia.

516 Pode-se realizar trocas apenas parciais nas mudanças extras efetuadas junto com o ritmo da melodia (para não se perder a nota do baixo).

Mais importante ainda, trata-se do típico refinado pedal colorístico de Chopin, pois confere uma sonoridade com leve mescla de sons a estes trechos. Em pianos atuais, esta exata pedalização soa de maneira excessiva. No entanto, convém manter a característica original de sonoridade colorida. Para isso, pode-se fazer pequenos reajustes ao longo da pedalização, com leves trocas parciais (especialmente na 5ª colcheia do grupo de 6) sem, no entanto, limpar completamente o pedal, deixando a nota do baixo ainda reverberando dentro da sonoridade.

2.13.2 Apojeturas longas- c. 7 e 9

Nos c. 7 e 9, encontram-se as típicas apojeturas longas⁵¹⁷ de Chopin anotadas originalmente com a figura de semínima,⁵¹⁸ designando-lhes uma execução lenta e tranquila.



Ex. 156. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, manuscrito autógrafo, c. 7 e 9. Apojeturas longas (m.d.) com figura de semínima.

O exemplar de Dubois (ex. 157) ilustra a forma de execução para estas apojeturas. No c. 7, o traço anotado a lápis denota que a execução do arpejo se faz com a seguinte ordem



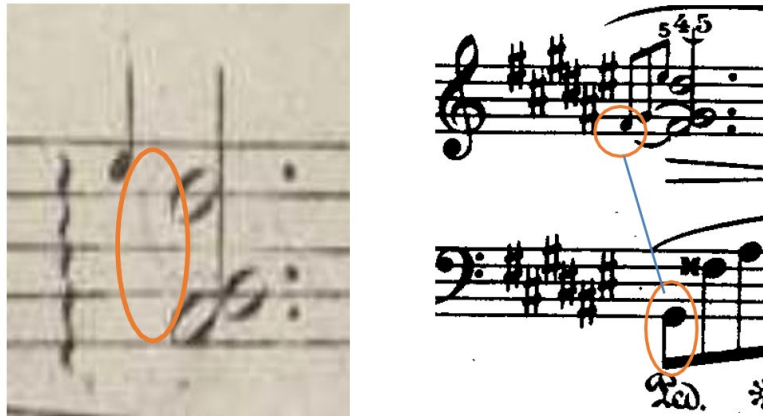
das notas: (EIGELDINGER, 2012, p. 63).⁵¹⁹ Ademais, Eigeldinger (1991, p. 134) elucida que, quando se trata de uma apojetura longa que aparece na linha melódica, como c. 7 (Mi#, semínima), pode-se deduzir que essa nota ornamental toma a metade do valor da nota que ela precede. Nesse sentido, Ekier (2000, p. 3) recomenda a execução simultânea do F# (m.d.) com o baixo (Sol# na m.e). A gravação de Arrau (*QR Code 20*) ilustra exatamente todos esses aspectos descritos para a performance desse arpejo com apojetura longa segundo a tradição Chopiniana.⁵²⁰

517 Tipicamente em andamentos moderados e lentos, remetem ao *bel canto*.

518 Reproduzidas nas fontes primárias (Fontana e 3 1ªs edições), Paderewski, Nacional Polonesa, Peters, Henle e Wiene. Já Mikuli e Cortot, bem como na 2ª ed. alemã, mantêm a notação original no c. 7, mas anotam colcheia tracejada (apojetura curta) no c. 9.

519 Ekier e Cortot também recomendam a mesma execução.

520 Também Avdeeva, Harasiewicz, Koczalski, Lugansky, Perahia, Pollini, Schiff, Switala e Trifonov (sendo que, nessas interpretações, a nota ornamental Mi# é mais curta, aproximando-se da duração de semicolcheia, conforme a ilustração da figura acima neste parágrafo).



Ex. 157. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, c. 7. À esquerda, traço (a lápis) indicando a execução do arpejo no exemplar de Dubois. À direita, o mesmo representado na edição de Cortot (ilustração nossa para execução simultânea sugerida por Ekier).

No c. 9, assim como acontece frequentemente em outros exemplares de Dubois, a apojetura encontra-se unida com um traço à nota do baixo, indicando sua execução simultânea e no tempo principal (EIGELDINGER, 1991, p. 133). Arrau (*QR Code 20*), Avdeeva (*QR Code 21*), Switala (*QR Code 22*) e Schiff (*QR Code 23*) também ilustram esse modo de performance.



Ex. 158. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, exemplar de Dubois (primeira ed. francesa), c. 9. Traço (a lápis) ilustrando a execução simultânea da apojetura com a nota do baixo.



QR Code 20.⁵²¹ Gravação de Arrau (1960) do *Prelúdio n.º 13*. Realização das apojeturas do c. 7 e 9 simultaneamente com o baixo. Apojetura longa do c. 7 executada de forma bem lenta.

521 *Link para o QR Code 20*: <https://www.youtube.com/watch?v=aRDVoJzyChE>.



QR Code 21.⁵²² Gravação de Avdeeva do *Prelúdio* n.º 13. Realização das apojaturas do c. 7 e 9 simultaneamente com o baixo.



QR Code 22.⁵²³ Gravação de Switala do *Prelúdio* n.º 13.

2.13.3 *Più lento* (c. 21) - *sostenuto*, dedilhado e *una corda*

No início da seção B (seção contrastante),⁵²⁴ c. 21, o compositor solicita redução de andamento por meio da indicação *Più lento*, e, com o *sostenuto*,⁵²⁵ reforça o desejo pela execução da melodia em caráter sustentado e bastante *legato*. Nesse mesmo compasso, no exemplar de Dubois, há indicação do 4º dedo (a lápis) ao Fá# que dá início à melodia agora mais nostálgica e triste, confirmando a preferência de Chopin pelo uso do 4º dedo (ataque mais lento) no *cantabile*.⁵²⁶



Ex. 159. *Prelúdio* Op. 28 n.º 13, exemplar de Dubois (primeira ed. francesa), c. 21-22. *Più lento*, *sostenuto*, 4º dedo ao Fá# (c. 21). Textura polifônica (duas melodias, uma na voz de soprano e outra alternando entre tenor e baixo).

522 Link para o QR Code 21: <https://www.youtube.com/watch?v=uqOtsOe-iUs>.

523 Link para o QR Code 22: <https://www.youtube.com/watch?v=SXTzohqUOBM>.

524 Com mudança de andamento (*Più lento*), tonalidade (Dó# M) e textura (polifônica, mais especificamente polimelódica, com duas melodias sobrepostas, uma na linha de soprano, m.d., e outra na de tenor, m.e.). Tal escrita polimelódica, na qual as duas linhas são igualmente importantes, é usada com frequência por Chopin (EIGELDINGER, 1988, p. 175).

525 Ver mais detalhes sobre *Sostenuto* no *Prelúdio* n.º 15 (subitem 2.15.1). Türk (1962 [1789] apud RATNER, 1980, p. 193) lembra que o termo denota estilo de execução “pesada”, em *legato*, na qual cada nota é executada e mantida por sua duração completa, em caráter sério ou patético.

526 Ver *Prelúdio* n.º 15 e também capítulo 1, item 1.6 “Dedilhado”.

Em relação ao início da melodia na seção intermediária, Kleczynski (1913 apud EIGEL-DINGER, 1991, p. 58) relata que esse era um dos momentos em que Chopin especificamente utilizava o pedal *una corda* (c. 21-28) para promover uma cor mais velada à melodia de caráter etéreo, reforçando o contraste de timbres na sonoridade entre as seções.⁵²⁷

2.13.4 C. 32: Divergência de notas

Dentre as edições modernas, encontram-se duas versões para o primeiro acorde do c. 32.⁵²⁸ No manuscrito e nas demais fontes primárias,⁵²⁹ o acorde possui a nota Si. No entanto, no exemplar de Stirling, houve uma correção (a lápis) indicando Lá# no local (EKIER, 2000, p. 10). Conseqüentemente, algumas edições optam por reproduzir essa última versão, dentre elas Peters, Nacional Polonesa e Cortot, enquanto as demais reproduzem a nota Si conforme o manuscrito, como Mikuli, Paderewski, Wiener e Henle.



Ex. 160. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, à esquerda, manuscrito autógrafo: c. 32.1, acorde com nota Si. À direita, exemplar de Stirling: c. 32.1, acorde com nota Lá (#) anotada a lápis.

2.13.5 Ilustração de execução para c. 30-31 e c. 33-35

Em relação aos acordes extensos presentes na mão direita dos c. 30-31, convém não arpejá-los,⁵³⁰ mas sim adotar a execução ilustrada por Cortot, ressaltando a linha melódica de modo mais claro e harmonioso.⁵³¹

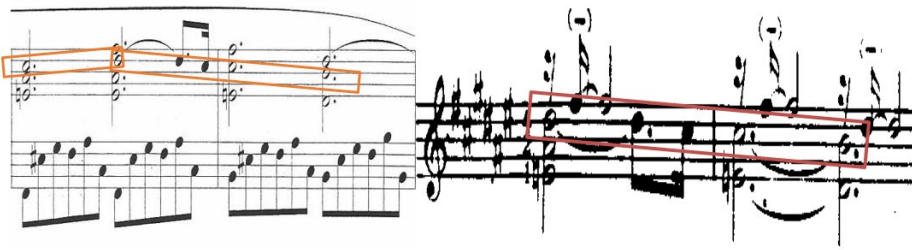
527 Curiosamente, Cortot indica o oposto: *una corda* no início do *Prelúdio* (“*due ped*” entre parênteses no c. 1, ver ex. 154), “*senza sordina*” na seção B (c. 21) e “*due ped como prima*” no retorno de A (c. 29, *Tempo D*).

528 Equivalente ao c. 16.1 da seção A cuja nota superior é Lá#.


529 Fontana e três primeiras edições.

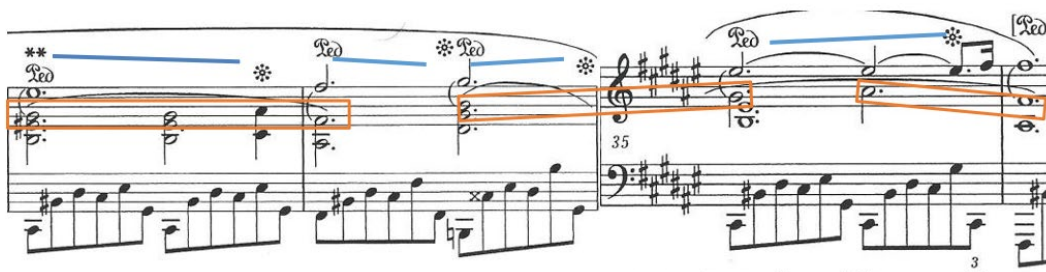
530 Ao contrário da prática dos pianistas de sua época, Chopin tinha preferência em não arpejar acordes destituídos de símbolo de arpejo, só permitia arpejar onde ele mesmo tivesse indicado (MIKULI, 1943, p. 2; CHOPIN; HEDLEY, 1962, p. 21). Conforme vimos no n.º 7 (e também veremos no n.º 15), indicava arranjos e outras alternativas nos exemplares de seus pupilos para que não arpejassem os acordes.

531 Linha melódica correspondente ao trecho c. 14-15 de A.



Ex. 161. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, à esquerda, ed. Peters, c. 30-31: reprodução conforme o manuscrito. À direita, sugestão de execução por Cortot para os acordes do c. 30.2 a c. 31.

Do mesmo modo, Ekier (2000, p. 3) também sugere execução para os acordes do trecho do c. 33-36 sem arpejá-los, tocando primeiro as notas inferiores do acorde, simultaneamente, para em seguida tocar a nota superior: , ressaltando assim as duas linhas melódicas que se formam (polimedodia).⁵³²



Ex. 162. *Prelúdio Op. 28 n.º 13*, ed. Nacional Polonesa, c. 33-36.1. Reprodução de acordes conforme o manuscrito. Melodia primária na voz intermediária; segunda linha melódica na voz superior (m.d.). Reprodução de pedal original acima da pauta superior.

É interessante notar que, apesar de haver espaço na parte inferior da pauta em seu manuscrito, Chopin anota as indicações de pedal na parte superior dela (próximo à melodia), provavelmente para relacionar o pedal à manutenção das notas superiores da melodia (notas mais longas) dentro da sonoridade (EKIER, 2000, p. 10). Aqui também se trata do típico pedal colorístico,⁵³³ objetivando promover uma atmosfera mais etérea à sonoridade ao término da obra. A interpretação de Schiff ilustra bem a execução dos acordes (c. 30-36) ressaltando a melodia da seção final, o pedal colorístico e atmosfera etérea.



QR Code 23.⁵³⁴ Gravação de Schiff do *Prelúdio n.º 13*.

532 Melodia primária na voz intermediária (correspondente aos c. 17-20 em A) e segunda linha melódica na voz superior.

533 Convém fazer ajustes à pedalização original efetuando leves trocas parciais sem limpar completamente a harmonia, cuidando para manter as notas da melodia conectadas no pedal.

534 Link para o QR Code 23: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsRIJ4k711A>.

2.14 Prelúdio N.º 14 - ALLEGRO, MI b MENOR

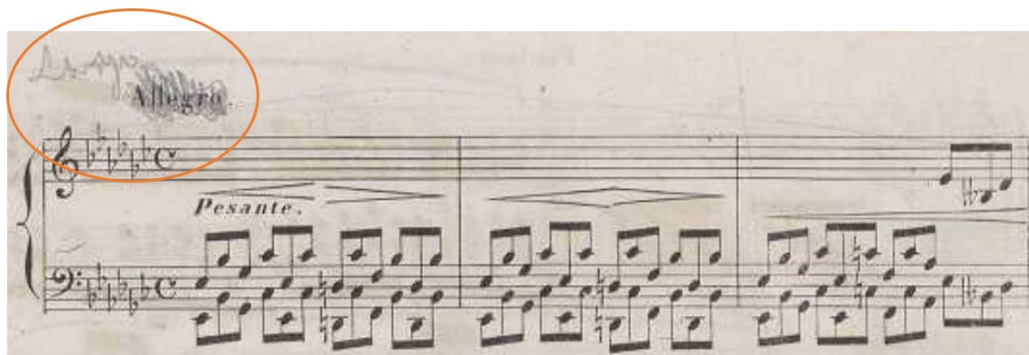
2.14.1 Andamento, caráter, dinâmica e textura

O n.º 14 revela um caso ambíguo quanto à indicação de andamento. Em seu manuscrito autógrafo, Chopin registra *Allegro* (*Allº*), com a indicação *pesante* (ao centro da pauta).



Ex. 163. *Prelúdio Op. 28 n.º 14*, manuscrito autógrafo, c. 1-3. Indicações *Allº* (*Allegro*) e *pesante*. Fórmula de compasso C.

Ocorre que, no exemplar de Stirling, Chopin substituiu o *Allegro* (impresso) pela indicação *Largo* (anotada a lápis). Consequentemente, o editor Ganche interpretou essa notação como mudança de andamento, registrando *Largo* ao n.º 14 em sua edição Oxford (OXF) dos *Prelúdios*. Em virtude disso, alguns intérpretes seguem essa indicação de andamento, como Arrau, que optou por aderir a essa edição, executando a obra em um andamento mais lento e pesado.⁵³⁵



Ex. 164. *Prelúdio Op. 28 n.º 14*, exemplar de Stirling (primeira ed. francesa), c. 1-3. Substituição do *Allegro* impresso (rasurado) pela indicação *Largo* (a lápis) (Fórmula de compasso C).

No entanto, Eigeldinger questiona se essa mudança para *Largo* poderia ser efetivamente considerada uma alternativa de andamento definitivo, o que mudaria muito o caráter da peça. Em sua opinião, seria mais o caso de uma instrução específica para Stirling. Assim, o andamento mais lento seria uma indicação de método de estudo, aplicando-se provavelmente a um estágio mais inicial de seu aprendizado do n.º 14.⁵³⁶ Argumenta ainda que essa indicação não aparece em outros exemplares de alunos (EIGELDINGER, 1991, p. 125; 2012, p. 63). Além disso, considerando a construção do ciclo *Op. 28* que tipicamente alterna

535 No min. 01:01 no vídeo do Youtube, há a informação específica de que Arrau segue a edição Oxford que apresenta *Largo* ao n.º 14. Gravação de 1950, LP columbia digitalizada.

536 Para Ekier (2000, p. 10) também.

andamentos cuja velocidade e caráter são contrastantes,⁵³⁷ Ekier (2000, p. 10) considera pouco provável que Chopin posicionasse um andamento *Largo* (n.º 14) entre o *Lento* (n.º 13) e o *Sostenuto* (n.º 15).

Sendo assim, todas as demais edições consultadas reproduzem o andamento *Allegro* conforme o manuscrito e as fontes primárias,⁵³⁸ diferindo, no entanto, em relação a fórmula de compasso.⁵³⁹

A indicação qualitativa *pesante*⁵⁴⁰ certamente altera o caráter do *Allegro* e consequentemente sua velocidade, tornando-o mais moderado. O termo⁵⁴¹ sugere que a obra toda seja executada de modo pesado, com ênfase em todas as notas (OXFORD Dictionary of Music). Higgins (1973a, p. 66) ressalta a total ausência de ligaduras no n.º 14 e enfatiza a necessidade de uma articulação *pesante* em toda a peça. Desse modo, o tempo de execução do *Allegro* não deve ser muito rápido. Cortot (1926, p. 40) aponta um caráter misterioso à obra,⁵⁴² que se torna cada vez mais tormentosa, alcançando o trecho em *ff* (c. 11) que se assemelha ao rugido de um furacão.⁵⁴³

O n.º 14 caracteriza-se pela textura em *moto perpetuo all'unisono* (EIGELDINGER, 1988, p. 185). Além de seguir o mesmo padrão rítmico, a figuração também forma uma linha melódica presente nas notas superiores (ex. 165) (SAMSON, 1996, p. 166). Por esta razão, o n.º 14 é relacionado ao último movimento (*Finale*) da *Sonata Op. 35* (SAMSON, 1996, p. 211).

2.14.2 Pedal

Este é um dos *Prelúdios* no qual Chopin não registra um único sinal *ped*, “evidenciando a total ausência de indicação de pedal”. No entanto, isso não determina que ele não possa ser aplicado. Conforme aponta Vogas, pode ser utilizado ao longo da obra, desde que com discrição para não comprometer a clareza na sonoridade, já que a escrita é em uníssono, especialmente na região grave e média do piano (VOGAS, 2014, p. 177). Além disso, é sistematicamente anotado com figuras curtas (colcheias) e em andamento movimentado.

Sabe-se que a pedalização depende muito da acústica do instrumento e do local. No entanto, há algumas sugestões de emprego de pedal que podem ser utilizadas e adaptadas conforme a menor ou maior reverberação no ambiente. Ekier (2000, p. 4), por exemplo, propõe, aos c. 1, 2, 5, 6, 11 e 12, pressionar levemente o pedal no início do compasso, reti-

537 O princípio de alternância é uma característica típica do ciclo *Op. 28*. A organização das tonalidades dos *Prelúdios* segue a ordem do círculo das quintas (ascendendo com os # e descendendo com os b) revezando entre tons maiores e menores, diatônicos e cromáticos, alternando tempos e caracteres contrastantes, ritmos e métricas, comprimento, entre outros parâmetros (EIGELDINGER, 1988, p. 180).

538 Fontana e as três primeiras edições.

539 Fontana, 1ª edição alemã, Henle, Wiener, Nacional Polonesa e Peters reproduzem C conforme o manuscrito (ex. 163 e 165). Já as 1ªs edições francesa e inglesa, anotam C (erroneamente – ex. 164 – EKIER, 2000, p. 10). Mikuli, Cortot e Paderewski seguem esta última versão.

540 Do italiano “pesado”, “vagaroso”, “lento” (MICHAELIS dicionário).

541 O termo se aplica a uma passagem inteira ou à peça inteira, em vez de a algumas notas ou frases (GROVE, 2001).

542 Compara seu início ao ruído de um redemoinho, aludindo ao movimento final da *Sonata Op. 35 (Finale)* (CORTOT, 1926, p. 40).

543 Chopin não determina plano de dinâmica ao início do n.º 14. O termo *pesante* implica sonoridade cheia, porém convém não iniciar a obra demasiadamente sonora para poder aumentar a dinâmica quando solicitado (*ff* c. 14).

rando-o na metade desse compasso. Aos demais compassos, sugere um pedal em cada metade de compasso.⁵⁴⁴

Ex. 165. *Prelúdio Op. 28 n.º 14*, ed. Nacional Polonesa (Ekier), c. 1-3. Ilustração (nossa) de pedal sugerido por Ekier. Textura em uníssono, *moto perpetuo*. Linha melódica ressaltada.

Já Cortot (1926, p. 40) propõe um leve toque de pedal nos terceiros tempos de compasso ao trecho do c.1-10. Nos c. 11-14 (*ff*), sugere um pedal em cada semínima; no c. 15-16, recomenda trocar o pedal junto com a linha melódica (ilustrada com o sinal (—)) (ex. 166); e, nos compassos restantes, (c. 17-19) indica utilizar o *una corda*.⁵⁴⁵

Ex. 166. *Prelúdio Op. 28 n.º 14*, ed. Salabert, c. 15-19. Ilustração (nossa) de trocas de pedal no c. 15-16 e utilização de *una corda* no c. 17-19 sugeridas por Cortot.

2.15 *Prelúdio N.º 15 - SOSTENUTO, RÉ^b MAIOR*

2.15.1 Andamento *Sostenuto*, estilo *spianato*, caráter e *legato*

Sendo o mais longo do *Op. 28*, o n.º 15 apresenta uma estrutura ternária mais desenvolvida.⁵⁴⁶ Chopin indica somente *Sostenuto* a este *Prelúdio*. Tal expressão significa sustentado, oriunda do verbo *sostenere*,⁵⁴⁷ sendo utilizada como indicação de andamento ou qualificador de andamento.⁵⁴⁸ Além disso, o termo serve para designar um estilo de execução e, ocasionalmente, pode indicar também redução de andamento⁵⁴⁹ (SADIE, 2001, p. 752-753). Considerando a grande influência do canto italiano sobre Chopin, consideramos importante estudar o significado do termo *sostenuto* na literatura do *bel canto*. Veremos que este é

544 Esta proposta torna-se mais adequada em ambiente sem muita reverberação.

545 A proposta de Cortot é mais propícia em ambiente com reverberação variando de normal à demasiada.

546 Cujas seções A (c. 1-27) em Ré^b M possui sua própria estrutura interna em a-b-a. A parte B (c. 28-75) é em Dó# m e A' (c. 76-89) retorna à Ré^b M. As seções, portanto, se alternam entre as tonalidades paralelas maior e menor (KRESKY, 1994, p. 77-81). Samson (1998, p. 158) também aponta a estrutura ternária.

547 *Sostenere* em italiano significa sustentar, apoiar, ajudar (REVERSO dicionário).

548 Como *Andante sostenuto* (BENEDICTS, 1970, p. 117).

549 Como acontece na música de Brahms e Puccini (SADIE, 2001, p. 752-753). Conforme mencionamos, acreditamos ser também o caso dos *Prelúdios n.º 13* (c.21), *n.º 6* (c.17) e *n.º 2* (c.21).

um dos *Prelúdios* que mais reflete o *bel canto* em vários aspectos, desde o andamento⁵⁵⁰ até a articulação, o estilo⁵⁵¹ e o caráter.

Considerado como um dos fundamentos do *bel canto*, *sostenuto* é um tipo de canto cuja linha melódica é essencialmente constituída por frases musicais executadas em *legato* (MELO, 2015). Mais especificamente, Manuel Garcia (filho),⁵⁵² um dos maiores teóricos da escola belcantista, esclarece, em seu tratado *L'art du chant* que esse canto está associado ao estilo *spianato*,⁵⁵³ cuja melodia é tipicamente muito longa e ampla, precisando ser “sustentada” de modo bastante *legato*. Além disso, o *spianato* caracteriza-se por ser um gênero em tempo lento.⁵⁵⁴ Um exemplo característico de canto *spianato*⁵⁵⁵ é a famosa ária “Casta Diva” em *Norma*,⁵⁵⁶ de Bellini (GARCIA, 1847, vol. 2, p. 95-97). Conforme veremos, o n.º 15 apresenta tipicamente um canto muito amplo, com melodias bem longas.⁵⁵⁷

Para promover o efeito de amplitude e grande extensão da melodia, o canto é essencialmente *legato*. Garcia explica que o *legato* (“*sons liés*”) é maneira de prolongar a voz sem agitação, sem permitir que o som enfraqueça de uma nota a outra, como se o conjunto formasse apenas um som igual e contínuo (GARCIA, 1847, vol. 2, p. 14). Assim, o canto deve ser constantemente unido e ligado, passando de um som ao outro com uma mesma respiração, sem qualquer ataque brusco ou seco (GARCIA, 1847, vol. 2, p. 96). O barítono e professor esclarece que o cantor deve fazer uma bela sustentação das notas (prolongando o som ao longo de toda duração de uma mesma respiração), mantendo-as claras e sonoras (GARCIA, 1840, vol. 1, p. 54). Desse modo, é importante buscar reproduzir um efeito semelhante no n.º 15, executando o *cantabile* com grande ênfase no *legato*. Ainda que o piano seja de natureza percussiva, deve-se procurar o efeito auditivo de sustentar os sons sempre de modo muito contínuo, à maneira do canto, unindo as notas da melodia de modo suave e regular.

Outro atributo do *spianato* é a simplicidade do canto, cuja melodia é desprovida de ornamentação ou pouca dotada dessa característica. Em sua performance, costuma-se fazer variações sutis e refinadas gradações nos campos de dinâmica, agógica e timbres sonoros, gerando assim maior expressividade (GARCIA, 1847, vol. 2, p. 96). Desse modo, o *legato* (*sons sustentados*) e o refinamento sonoro descritos acima são os principais recursos

550 O *Prelúdio Op. 45* também tem *Sostenuto* como indicação de andamento.

551 Cortot, Hansen e Eigeldinger, em suas respectivas edições, apontam o estilo de noturno ao n.º 15.

552 Manuel Garcia (filho), barítono e um dos mais importantes pedagogos do *bel canto*, escreveu o *Traité Complet de L'art du Chant*, em dois volumes (GARCIA, 1840; 1847). Filho de Manuel Garcia (pai), que, por sua vez, foi um grande “barítono” (cuja denominação atual é tenor) (SADIE, 1994). Manuel Garcia (filho) foi considerado o maior teórico da escola de canto rossiniano (CELLETTI, 1987, p. 221).

553 Oriundo do italiano, a palavra *spianato* significa nivelado, sereno, aplanado (INFOPÉDIA dicionários).

554 Por exemplo, em andamentos *Cantabile*, *Adagio*, *Maestoso*, *Andante* (GARCIA, 1847, vol. 2, p. 95).

555 Esclarecemos que no *bel canto* há três principais estilos de execução (determinados de acordo com a natureza da composição). Há o canto *spianato* (estilo *Largo* ou lento, e amplo), o canto *florito* (estilo floreado, ornado) e o canto *declamato* (estilo dramático) (GARCIA, 1847, vol. 2, p. 90).

556 Considerada o ponto alto da tradição do *bel canto*. O papel de Norma foi escrito a Giuditta Pasta (1797-1865), uma das maiores sopranos do século XIX, que também fez a estreia desta ópera (em 26 de dezembro de 1831 – WIKIPÉDIA). Chopin tinha enorme admiração por Pasta. Em uma de suas cartas, relata que “nunca havia visto algo tão sublime” (CHOPIN; HEDLEY, 1962, p. 100 apud EIGELDINGER, 1991, p. 111, tradução nossa). Pasta tinha uma capacidade excepcional de extrair enorme variedade de nuances e cores, bem como de improvisar. Tornava uma simples palavra de um recitativo em algo muito comovente, conforme informa Stendhal (CELLETTI, 1987, p. 231, 234). Evidenciando a admiração de Chopin pelo *bel canto* e especialmente por esta ária, o compositor deixa um *sketch* autógrafa contendo um acompanhamento para “Casta Diva”, provavelmente composto a Pauline Viardot (cantora e aluna de Chopin), que cantou o papel de Norma pela primeira vez em 1844 (EIGELDINGER, 1991, p. 111).

557 Ver ex. 167, 168, 171 e 172 com as ligaduras extensas acompanhando as longas linhas melódicas.

para se conseguir o efeito máximo do estilo *spianato* (GARCIA, 1847, vol. 2, p. 95-97). Em relação ao caráter, Celletti complementa que o canto *spianato*, em uma linguagem simples, exprime em geral emoções relacionadas ao idílico, elegíaco e patético, buscando a doçura no timbre e nas cores (CELLETTI, 1987, p. 19). De fato, pode-se notar que o *Prelúdio* também herda todas essas qualidades na linha melódica, apresentando um caráter doce e melancólico na seção A (CORTOT, 1926, p. 42).

A declaração de Pauline Viardot (Garcia), aluna e grande amiga de Chopin, ratifica este estilo.⁵⁵⁸ Segundo Viardot (QUELQUES MOTS, 1910 apud EIGELDINGER, 1991, p. 54), nas obras de Chopin, as ligaduras muito longas que se estendem sobre períodos musicais inteiros indicam justamente o estilo *spianato*. Vale a pena mencionar que Pauline Viardot-Garcia foi também uma célebre mezzo soprano. Além disso, veio da notável família Garcia, pois era filha de Manuel Garcia (pai, tenor), irmã de Garcia (filho, barítono), autor do tratado, e também irmã da mais renomada cantora lírica da primeira metade do século XIX, a mezzo Maria Malibran,⁵⁵⁹ a qual era também muito admirada por Chopin (SADIE, 1994; GOSSET, 1989). Desse modo, Viardot cresceu em uma das principais famílias tradicionais da escola belcantista, portanto sua declaração se faz ainda mais fundamentada e válida.

Ademais, Eigeldinger (1991, p. 54) aponta que o termo *spianato*, utilizado principalmente em peças no estilo de cantilenas⁵⁶⁰ delicadas, significa nivelado, regular. Portanto, indica uma execução em estilo “simples”, “regular” e sem descontinuidades rítmicas. Lembra que a única obra de Chopin contendo o termo anotado é o *Andante Spianato Op. 22*⁵⁶¹ e acrescenta que este tipo de execução se aplica também a obras com características semelhantes às do *Andante*, citando como exemplo as seções externas (A) do n.º 15 (EIGELDINGER, 1991, p. 124).

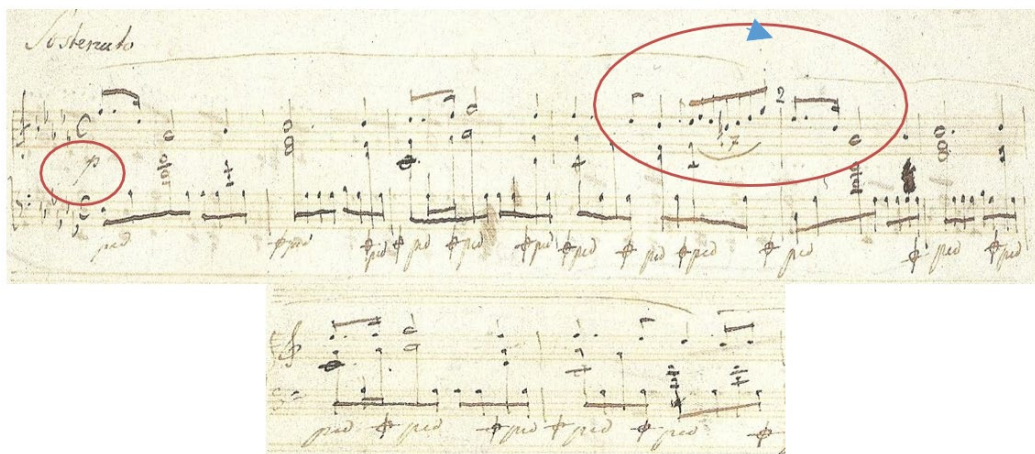
Assim, considerando a importância dessas ligaduras neste *Prelúdio*, analisamos e comparamos sua notação dentre as fontes primárias. Foi possível perceber algumas diferenças. A título de ilustração, no manuscrito autógrafo, nota-se que, ao final do c. 4, há uma interrupção na ligadura. Tal fato pode ser interpretado como um trecho apagado ao longo de uma linha contínua (c. 1-8) ou então como uma nova ligadura no c. 5.

558 Chopin tocava muitos duetos ao piano com Pauline Viardot e frequentemente a acompanhava ao piano em muitas árias (canto e piano) (EIGELDINGER, 2006, p. 121).

559 Maria Malibran foi uma das grandes intérpretes de Rossini e de Bellini (obteve grande destaque cantando *Norma* e *La Sonnambula*, 1833-1835 – GOSSET, 1989, p. 174; WIKIPEDIA). Dentre os cantores que Chopin mais admirava, estão as *prima donnas* Maria Malibran (1808-1836), Giuditta Pasta (1797-1865), Mme Cinti-Damoreau (1801-1863) e o tenor G. B. Rubini (1794-1854) (EIGELDINGER, 1991, p. 110-111).

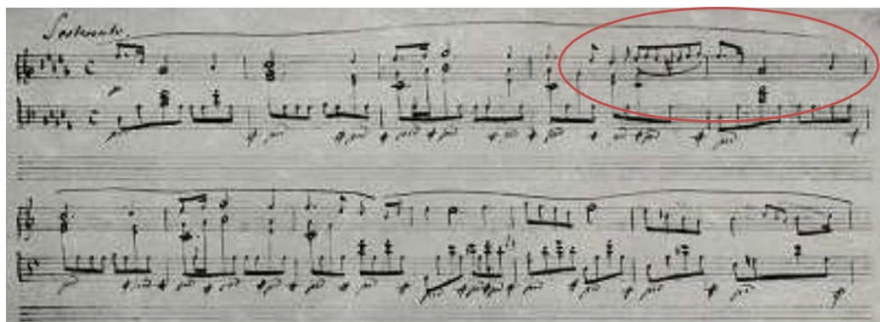
560 Derivado do latim *cantillare*, significa cantar em voz baixa. No canto lírico é usado para indicar uma linha vocal ou instrumental fluente (GOSSET, 1980, p. 180, N.T.).

561 Chopin utiliza o termo na obra *Andante Spianato Op. 22*, cuja melodia possui o caráter puramente vocal, assemelhando-se à uma ária de Bellini (EIGELDINGER, 2000, p. 67).



Ex. 167. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, manuscrito autógrafa, c. 1 ao 8. Ligadura com trecho levemente apagado ao final do ornamento no c. 4.

No entanto, a cópia de Fontana traz claramente esta mesma ligadura de maneira contínua para o trecho do c. 1 ao 8:



Ex. 168. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, cópia de Fontana, c. 1 ao 11. Ligadura inteira do c. 1 ao 8.

Consequentemente, há diferentes interpretações para esta ligadura entre as edições. Assim, algumas⁵⁶² anotam duas ligaduras para este trecho (em vez de uma única ligadura longa).



Ex. 169. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 1 ao 8. Duas ligaduras para o trecho. A primeira do c. 1 ao 4 e uma nova ligadura do c. 5 ao 8. No c. 1, a reprodução do dedilhado do exemplar de Stirling.

Já as primeiras eds. alemã e inglesa, Mikuli, Wiener, Henle (Zimmermann), Paderewski e Cortot reproduzem esta ligadura inteira tal como está nitidamente na cópia de Fontana.

⁵⁶² Primeira ed. francesa, Peters, Nacional Polonesa, Henle (Mullermann).



Ex. 170. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Salabert (Cortot), c. 1 ao 8. Ligadura inteira do c. 1 ao 8. Láb: notas repetidas (m.e.) da seção A.

Mais adiante na seção A, há uma ligadura consideravelmente ainda mais extensa, indo do c. 16 ao 26, acompanhando a longa linha melódica, à maneira do canto amplo do estilo *spianato*.



Ex. 171. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, manuscrito autógrafa, c. 13 ao 25. Ligadura extensa inicia no c. 16.2 (seta azul, linha superior) indo até o c. 26 (fora do exemplo), sendo que levemente apagada do c. 20 (seta vermelha) ao 23.

Apesar de estar levemente apagada no trecho acima do manuscrito (c. 20 ao 23), na cópia de Fontana a mesma ligadura extensa encontra-se claramente anotada:



Ex. 172. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, cópia de Fontana, c. 12-27. Ligadura extensa do c. 16 ao 26.

Para este trecho, as edições interpretam a ligadura de duas maneiras: as primeiras eds. francesa e inglesa, Mikuli, Peters, Nacional Polonesa e Henle (Zimmermann e Mullemann)

reproduzem uma única ligadura do c. 16 ao 26; por outro lado, a primeira ed. alemã, Wiener, Paderewski e Cortot, anotam duas ligaduras, uma mais curta para o c. 16 e 17 e outra longa do c. 18 ao 26, talvez por terem interpretado que houvesse uma nova ligadura no c. 18 na cópia do Fontana (início da segunda linha do ex. 172). No entanto, podemos perceber que o mesmo trecho correspondente no manuscrito se encontra claramente sob a mesma ligadura (c. 16 ao 19 na primeira linha do ex. 171). Apesar da diferença nos c. 16 ao 18, todas as edições concordaram em manter o retorno do tema (a) (c. 20 ao 26) dentro da mesma ligadura.

Por essa razão, apesar de alguns trechos estarem apagados nas imagens do manuscrito, compreendemos que seja realmente uma ligadura inteira para o c. 1 ao 8 (assim como acontece no retorno do tema, c. 20 a 26) e outra ligadura extensa do c. 16 ao 26, uma vez que a análise do manuscrito e da cópia de Fontana corroboram esta ideia. Assim, tal comparação se mostrou essencial para observar uma característica importante da escrita do compositor, como as ligaduras extensas que remetem ao estilo *spianato*.⁵⁶³

Ressaltamos ainda que, em entrevista, a professora Isabel Maresca (comunicação verbal)⁵⁶⁴ confirma as características do canto *spianato* (descritas acima em Garcia). Ademais, acrescenta que, na prática vocal, executar um canto *sostenuto* significa sustentar as notas da melodia em *legato* de modo a segurar levemente o tempo em sua execução. Consequentemente, isso implica em não apressar o andamento, tampouco fazer propriamente a tempo. Menos recomendável ainda seria executar a passagem musical de maneira metrônômica (ou “quadrada”). Este cuidado será fundamental para sustentar o canto amplo e contínuo em *legato*.⁵⁶⁵

2.15.2 Seção A (c. 1-27)

2.15.2.1 Dinâmica, agógica e ornamentos

Para toda a seção A (c. 1-27), Chopin indica apenas *p* no c. 1(ex. 167).⁵⁶⁶ No entanto, conforme o estilo *spianato* sugere, isso não determina a ausência de nuances sonoras na performance. Pelo contrário, a variedade do discurso musical (buscando emprego assíduo de todas as nuances intermediárias) é de suma importância no *bel canto* (CELLETTI, 1987, p. 221). Por isso, ainda que conste somente *p* (c. 1) na seção A do *Prelúdio*,⁵⁶⁷ o intérprete deve buscar reproduzir certa diversidade de cores e dinâmicas, característicos

563 Pode-se notar que as edições variam bastante em relação à notação das ligaduras, daí a importância de consultar mais de uma fonte ao estudar uma obra de Chopin, examinando principalmente as fontes primárias quando disponíveis. Além disso, consultando o exemplar da partitura de Stirling, nota-se que Chopin adicionou (a lápis) ainda uma ligadura do c. 75 ao 76 (unindo o final da seção B ao retorno do tema em A' final), possivelmente reforçando o estilo *spianato*.

564 Informação fornecida por Isabel Maresca (*in memoriam*) em 28 de fevereiro 2017.

565 A exemplo, as interpretações de Luganski, Serkin, Barenboim e Ashkenazy.

566 Em seu manuscrito, não há indicação de *crescendo*, *decrescendo*, tampouco de outras expressões de dinâmica ou agógicas. No entanto, no exemplar de Stirling há uma chave de *crescendo* no c. 21-22 (reproduzida na Peters e Nacional Polonesa), e no de Dubois há a indicação “*p*” no c. 26 (reproduzida na Peters e Nacional Polonesa). Cortot traz algumas chaves de *crescendo* e *decrescendo* que provavelmente são suas sugestões de intérprete.

567 Nas seções posteriores há maior variedade de indicação de dinâmica. Ver seções B e A final.

do canto italiano.⁵⁶⁸ O próprio Chopin, como intérprete, tinha uma ampla gama de nuances dentro da sonoridade *piano*.⁵⁶⁹ Desse modo, convém fazer uso da criatividade para modelar as diferentes gradações de dinâmica e agógica nesta seção, desde que sejam discretas, mantendo a simplicidade típica do estilo *spianato*.

O tema retorna várias vezes em A, com variação nos ornamentos a cada reprise (c. 4, 23,79), seguindo o estilo do canto italiano.



Ex. 173. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 4, 23 e 79 com ornamentos variados na melodia. Tipografia dos ornamentos com notas de tamanho normal. No c. 4: nota ornamental Mib em figura de colcheia não tracejada (conforme o manuscrito).

Chopin anota em seu manuscrito os ornamentos do c. 4 e 23 com a figura de colcheia (sete notas), ao passo que no c. 79 escreve com semicolcheias (dez notas)⁵⁷⁰ (ex. 173). Em relação a sua execução, Ekier (2000, p. 10) esclarece que, ao fazer essa diferença na escrita rítmica das figuras, Chopin estaria sugerindo que os ornamentos dos c. 4 e 23 sejam executados de forma mais lenta que os do c. 79. Ademais, a nota ornamental Mib, que precede o primeiro arabesco (c. 4), é anotada com uma pequena colcheia não tracejada, indicando assim uma execução lenta.⁵⁷¹ Desse modo, entendemos que seria interessante fazer tal distinção para a performance dos grupos de ornamentos, ainda que sutil. Koczalski, por exemplo, a faz.⁵⁷²

Ressaltamos ainda outra questão em relação a performance dos *grupetti* encontrados nos c. 11, 15 e 17.⁵⁷³


568 Reforçando esta questão, na prática do *bel canto*, quando o mesmo motivo musical retorna várias vezes (como acontece na seção A), cabe ao intérprete variá-lo com improvisações (de ornamentações, dinâmica e agógica – CELLETTI, 1987, p. 221). Do mesmo modo, nota-se que Chopin fornece variações para os ornamentos do tema a cada reprise (ex. 173).

569 Ver capítulo 1, item 1.4 “Dinâmica”.

570 Em relação à tipografia, observa-se que os ornamentos do n.º 15 (arabescos) são escritos com notas em tamanho normal, e não em impressão pequena. Chopin geralmente os escreve assim para as seguintes situações: quando são parte integrante na linha melódica, quando avivam uma melodia que já foi ouvida (*Berceuse Op. 57*), ou ainda quando vêm em reprises variadas, que é o caso deste *Prelúdio*. Diferentemente, para os floreios (de estilo improvisado, típicos dos noturnos), *grupetti* (ex. 174) e outras passagens contendo número de notas irregular, Chopin em geral utiliza notas miúdas. No entanto, pode ocasionalmente combinar, em um mesmo compasso, os dois tipos de tipografia para os ornamentos (*Noturno Op. 62 n.º 2*, c. 31) (EIGELDINGER, 2000, p. 123).

571 Em geral, Chopin anota as notas ornamentais “apojaturas longas” com figura de uma pequena semínima ou pequena colcheia não tracejada, ambas indicam uma execução mais lenta. Já as apojaturas curtas, cuja execução é mais rápida, são indicadas com a pequena colcheia tracejada. Ver a seção B.

572 As edições que consultamos reproduzem a notação original de Chopin com colcheias para os c. 4 e 23 e semicolcheias para o c. 79, exceto a primeira edição inglesa, que anota semicolcheias para os três grupos de ornamentos (também modifica a pequena nota ornamental Mib para uma semicolcheia). Cortot e Paderewski alteram a nota ornamental Mib para uma colcheia tracejada. Desse modo, as três últimas edições citadas suprimem estas sutilezas da escrita Chopiniana que influenciam na performance da obra.

573 Na música de Chopin, a maior parte das anotações de grupetos, especialmente nas obras de caráter vocal como é o caso do n.º 15, é realizada com as notas todas escritas (em geral com tamanho pequeno como aqui), sendo poucos aqueles anotados com o símbolo  comum para esse tipo de ornamento, como no *Prelúdio n.º 4* (c. 16) (EIGELDINGER, 1991, p. 133).



Ex. 174. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 15 ao 19. *Grupetti* nos c. 15 e 17, indicados com notas de tamanho pequeno (tipografia miúda).

Convém realizar sua execução de maneira expressiva e calma, baseando-se em dois aspectos: no carácter vocal da peça e em uma declaração do próprio Chopin⁵⁷⁴ (EIGELDINGER, 1991, p. 133). Para a execução de *grupetti* e apojaturas, Chopin recomendava a seus alunos seguir os grandes cantores italianos como modelo (MIKULI, 1880, p. 4 apud EIGELDINGER, 1991, p. 59). Em uma de suas cartas a seu amigo Tytus,⁵⁷⁵ o compositor descreve e elogia a execução de uma soprano. Ao mencionar especificamente os *grupetti* (ex. 175) realizados por ela, escreve-os com todas as notas (e não com o símbolo \curvearrowright) e também ressalta que “ela não os executa de forma rápida, mas sim de maneira calma, fazendo com que cada uma das oito notas seja cantada claramente” (CHOPIN; VOYNICH, 1931, p. 110-111, tradução nossa). Nesse trecho, retirado da carta, pode-se observar ainda que, na parte inferior da figura, utilizada para descrever a maneira calma com que a soprano executou o ornamento, Chopin adiciona o sinal expressivo \rhd acima de cada *grupetto*, diferentemente da linha superior, que não possui chaves. Tais chaves (acentos longos) anotadas aqui por Chopin (cuja função também pode ser agógica) reforçam justamente a ideia de executar o *grupetto* de maneira tranquila e expressiva (POLI, 2010, p. 56).

It is admirable when she sings this:

She does not take it off short, like Mayer, but sings:

so that it is not a quick *gruppetto*, but eight clearly sung notes.

Ex. 175. Trecho da carta de Chopin a Tytus, 5 de outubro, 1830 (CHOPIN; VOYNICH, 1931, p. 110-111, tradução nossa). 1ª linha: “É admirável que quando ela canta isto:”; 2ª linha: “Ela não executa de maneira muito breve, como Mayer o faz, ao contrário, canta:”; 3ª linha: “de modo a não realizar um *gruppetto* rápido, mas sim oito notas cantadas claramente.”

2.15.2.2 Notações de exemplares: dedilhado e redistribuição de notas

⁵⁷⁴ A performance de Koczalski revela exatamente este tipo de concepção.

⁵⁷⁵ Carta de Chopin a Tytus Woyciechowski, seu amigo e aluno polonês, em Viena, 5 de outubro de 1830. Nela, Chopin descreve e elogia a execução da soprano Konstancja Gladkowska, quem muito admirava, na ária *La gazza ladra* de Rossini. (CHOPIN; VOYNICH, 1931, p. 110-111).

Apesar de não ter deixado nenhum registro de dedilhado em seu manuscrito do *n.º 15*, nos exemplares de Dubois e Stirling, pode-se notar a preferência de Chopin pelo 4º dedo para o *cantabile* nas melodias em *legato*, indicando-o nas notas consecutivas Solb-Fá nos c. 3, 7, 14 (e 16-17) em Dubois, assim como nas notas Solb-Fá-Fá no c. 78-79 em Stirling (ex. 176). Observa-se aqui que Chopin recomendava a repetição do 4º dedo em notas sucessivas (especialmente tecla preta para branca) para se obter a flexibilidade necessária ao *cantabile* e *legato* (EIGELDINGER, 1991, p. 19, 116).⁵⁷⁶




Ex. 176. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, à esquerda: partitura de Dubois, c. 3 e 14. À direita, partitura de Stirling, c. 78-79. Indicação a lápis do 4º dedo para Solb-Fá e Solb-Fá-Fá respectivamente.

Nos c. 1 e 2 do exemplar de Stirling, Chopin utiliza a substituição de dedos para auxiliar no *legato* e para explorar as possibilidades sonoras características de cada dedo⁵⁷⁷ (EIGELDINGER, 1991, p. 117).



Ex. 177. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, exemplar de Stirling, c. 1 e 2. A lápis, no c. 1 o dedilhado “1-2” sobre a nota Lá^b da melodia e “5-1” (ou “3-1” ou “4-1”)⁵⁷⁸ sobre a nota Dó no c. 2.

No c. 1, vê-se o dedilhado (a lápis) “1-2” no Lá^b da melodia. Conforme Cortot sugere, seria

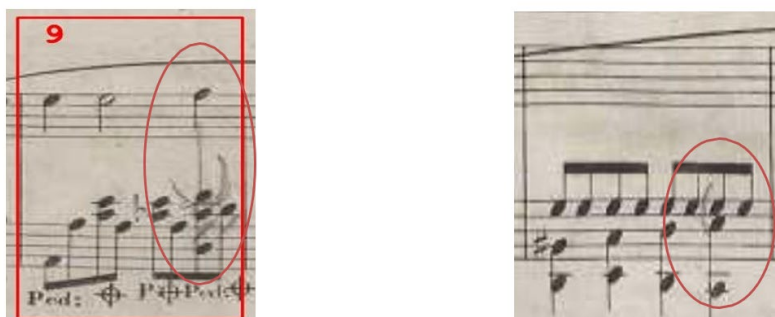
possível chegar diretamente com o 2º dedo nesta nota: . No entanto, Chopin indica chegar com o polegar (“1-2”) possivelmente graças à sua preferência por iniciar o *cantabile* deste trecho com o 4º dedo no Fá (e não o 5º). Apesar de ausente no c. 1, vimos que, em um trecho análogo, no retorno do tema (c. 76), Chopin anota o 4º dedo para o Fá inicial no exemplar de Stirling.

576 No c. 3 da partitura de Dubois há outro dedilhado característico: 5º dedo na tecla branca (Fá) seguido do 4º dedo na tecla preta (Solb), ou seja, a passagem do 4º dedo cruzando sobre o 5º (ver também capítulo 1, item 1.6 “Dedilhado”).

577 Assim como no *Prelúdio n.º 6* também.

578 A identificação deste número não é muito clara, por isso, Eigeldinger (1991, p. 117) menciona “3-1” em seu livro, no entanto reproduz “5-1” na Peters. Já Ekier reproduz “4-1” na Nacional Polonesa.

Conforme comentamos nos n.ºs 2 e 7, era comum Chopin facilitar a execução de acordes mais extensos a seus alunos por meio da redistribuição de notas entre as mãos (demonstrando sua preferência por não adotar a forma arpejada para o acorde). É o caso do c. 9 nos exemplares de Stirling e Dubois, cuja notação a lápis indica tocar o Fá pertencente ao acorde (nota superior, m.e.) com a mão direita (EIGELDINGER, 1991, p. 207-218). Também no c. 50, o Mi da mão esquerda encontra-se indicado para ser executado com a direita.



Ex. 178. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, à esquerda, exemplar de Dubois, c. 9. À direita, exemplar de Stirling, c. 50. Indicação a lápis para a redistribuição de notas entre as mãos.

No c. 19 do exemplar de Dubois, encontram-se hastes superiores (de semínima), a lápis, adicionadas às notas Solb e Láb da mão esquerda, sugerindo a valorização dessas respectivas notas, já que formam uma contramelodia (EIGELDINGER, 1991, p. 214). No manuscrito, vê-se claramente que Chopin anotou a haste ao Solb. No entanto, ela foi omitida nas primeiras edições e conseqüentemente em edições posteriores.⁵⁷⁹



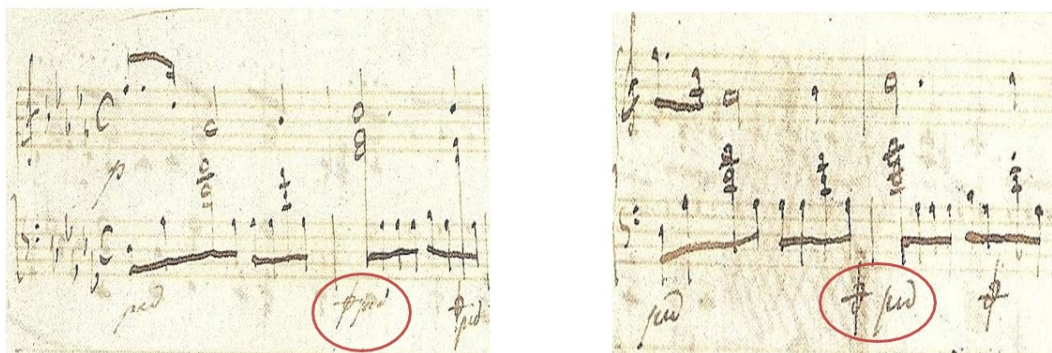
Ex. 179. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, à esquerda, partitura de Dubois, c. 19, indicação a lápis das hastes superiores adicionadas às notas Solb e Láb da mão esquerda. À direita, o manuscrito autógrafo, c. 19, indicação da haste superior para nota Solb da mão esquerda.

⁵⁷⁹ Paderewski omite as hastes, Cortot anota os sinais “-” entre parênteses sobre as notas, Henle e Wiener anotam tal como no manuscrito (haste somente no Solb) e Peters e Nacional Polonesa reproduzem as duas hastes como em Dubois. As edições Peters, Nacional Polonesa e Henle (Mullemann) são enriquecedoras por reproduzir, no texto do n.º 15, os dedilhados e estas informações anotadas nas partituras das alunas. Assim, o acesso a estas edições torna-se interessante para experimentar as diferentes possibilidades de dedilhado que oferecem.

2.15.2.3 Pedal

2.15.2.3.1 Pedal longo com função colorística

O c. 1 apresenta um exemplo de pedal com função colorística, típico de Chopin. No manuscrito autógrafo, há indicação de pedal longo,⁵⁸⁰ já que o sinal de retirada do pedal se encontra claramente apenas no início do c. 2. No c. 20, apesar de o ϕ estar um pouco mais afastado do *ped* seguinte, também se observa que é uma indicação de um mesmo pedal ao compasso inteiro.



Ex. 180. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, manuscrito autógrafo, à esquerda, c. 1-2; à direita, c. 20-21. Indicação de pedal para o compasso inteiro nos c. 1 e 20.

Chopin anota com frequência um único pedal (longo) para manter as notas estrangeiras da melodia soando dentro da mesma sonoridade⁵⁸¹ (HINSON, 1992, p. 192). É o caso do c. 1 (e semelhantes), cuja nota estrangeira Sib causa um efeito “colorido” ao permanecer no pedal, com uma leve combinação de harmônicos que não afeta a clareza sonora⁵⁸² (EIGELDINGER, 1991, p. 129-130). Essa pedalização é perfeitamente plausível no *Pleyel* da época de Chopin, conforme demonstra a gravação de Schiff em um piano *Pleyel* 1860, no qual podemos detectar o uso do pedal longo para o c. 1.



QR Code 24.⁵⁸³ Schiff executa o *Prelúdio n.º 15* em um *Pleyel* de 1860.

Além disso, também testamos esse pedal original de Chopin no *Érard* de cordas paralelas⁵⁸⁴ (ver *QR Code 25*) evidenciando o efeito de uma sonoridade levemente colorida, com discreta mescla de sons que não prejudica de forma alguma a nitidez sonora. Assim como nos *Prelúdios n.ºs 6 e 7*, constatamos aqui também a relevância de conhecer as características dos pianos de época para se compreender melhor o que o compositor almejava.

580 Também nas repetições nos c. 5, 20, 24 e 80.

581 Como vimos também no *Prelúdio n.º 7*.

582 No c. 4 (e 23) também há o típico pedal colorido de Chopin contendo várias notas da melodia, utilizado para obter variedade de cores sonoras (HINSON, 1992, p. 183).

583 Link para o QR Code 24: <https://www.youtube.com/watch?v=Id2nKGTw80>.

584 Lembrando que o *Érard* de cordas paralelas possui maior transparência sonora (assim como o *Pleyel*) quando comparado aos pianos atuais. Por isso nos permitiu observar o pedal colorido desejado por Chopin.

Em relação à execução dessa passagem em pianos modernos, dependendo da acústica do local, do instrumento utilizado, e do toque e da dinâmica que o pianista produzir, pode haver mistura de sons inoportuna. Por isso, alguns autores e editores⁵⁸⁵ sugerem diferentes ajustes. Eigeldinger (1991, p. 129-130 – ainda que reproduzindo a pedalização original em sua edição) propõe o uso do meio pedal. Já Paderewski anota o sinal de retirada no c. 1.4 (onde há o *Sib*) e Cortot indica trocas nos 2º e 4º tempos do mesmo compasso.⁵⁸⁶ No entanto, convém notar que efetuar uma mudança no c. 1.2 seria uma desvantagem por ocasionar a perda do *Réb*. Chopin muito provavelmente não desejaria isso, haja vista que a manutenção do baixo no pedal é fundamental para a produção dos harmônicos necessários ao *cantabile*.⁵⁸⁷



Ex. 181. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Salabert (Cortot), c. 1. Sugestões de pedal nos 1º, 2º e 4º tempos.

O importante é que, nesses ajustes de pedal, os sons ainda permaneçam *levemente* mesclados, uma vez que isto é uma característica intencional da linguagem do compositor (POLI, 2010, p. 152, grifo nosso). Assim, elegemos utilizar aqui o pedal longo que permite obter o colorido sonoro indicado por Chopin. Lembrando que a eficiência de um determinado tipo de pedal está subordinada à qualidade do toque, timbre e dinâmica que o pianista executa. Assim, é preciso timbrar a melodia com apuro e fazer um refinado balanço sonoro das vozes para não afetar a clareza sonora, deixando a sonoridade do acompanhamento permanecer mais suave. Um acompanhamento demasiadamente sonoro anularia o efeito desejado do pedal longo no c. 1. Em caso de muita reverberação, aí talvez seja mais vantajoso utilizar o meio pedal, mantendo-o ao longo do compasso. Não recomendamos a troca de pedal no 4º tempo para não descaracterizar o pedal colorístico de Chopin.

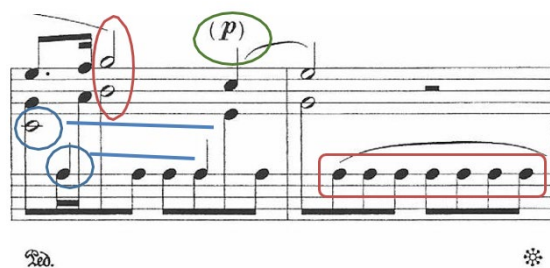
Outra notação original de pedal longo encontra-se no trecho dos c. 26-27, tipicamente utilizado para produzir efeitos timbrísticos por meio da combinação de sonoridades mistas.⁵⁸⁸ Também experimentamos este pedal longo no *Érard* e obtivemos um efeito de colorido sonoro muito distinto.

585 As 3 primeiras edições, bem como Peters, Nacional Polonesa, Henle e Wiener, reproduzem esta indicação de pedal tal como no manuscrito.

586 Curiosamente, a gravação de Cortot de 1957 revela uma pedalização bastante colorida (com leves mesclas de sons) ao longo de toda seção A, denotando uma concepção de pedal notadamente distinta daquela revelada tanto em sua edição como em sua primeira gravação de 1926, cujas trocas de pedal são frequentes.

587 Porém, tal pedalização se torna viável se a troca de pedal for apenas parcial (2º e 4º tempos), mantendo ainda a nota do baixo e harmônicos na sonoridade. Em sua edição, no entanto, não há comentários sobre este tipo de pedal parcial.

588 Outra pedalização comum é a que ultrapassa a barra de compasso, como no c. 65-66 e c. 72-75, cujo objetivo é acompanhar a harmonia, tendo também uma função colorística (presença do Lá#, m.d., no c. 65.3 e Dó#, m.e. no c. 72-75). O mesmo acontece no c. 86-87.



Ex. 182. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 26 a 27. Indicação de pedal longo. Lá♭ no c. 27, passagem enarmônica para o c. 28.



QR Code 25.⁵⁸⁹ Affonso ilustra o pedal longo do c. 26-27 do *Prelúdio* n.º 15 no *Érard* de 1880.

Para obter um resultado semelhante em um piano moderno,⁵⁹⁰ pode-se deixar um único pedal conforme indicado, timbrando a melodia. Caso haja reverberação excessiva, pode-se fazer uma leve troca parcial no c. 26.2.⁵⁹¹

2.15.2.3.2 Pedal de dedo - c. 3

No c. 3 (e semelhantes), a notação de pedal de dedo (*finger pedaling*), comum na música do compositor, evidencia a importância de manter as notas do baixo e harmônicos no pedal em sua música. Chopin assinala (m.e) como nota pedal o Dó (mínima pontuada) e o Lá♭ (haste superior de semínima), indicando sustentá-las com os dedos enquanto a troca de pedal se realiza nos tempos seguintes (2º e 4º tempos) (EKIER, 2000, p. 4).



Ex. 183. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters (Eigeldinger),⁵⁹² c. 3. Exemplo de nota pedal na mão esquerda: Dó como mínima pontuada e Lá♭ com haste superior de semínima (reprodução tal como no manuscrito).

589 *Link* para o QR Code 25: <https://www.youtube.com/watch?v=ll5XZav2xNE>.

590 Foi possível notar que a gravação de Cortot de 1957 apresenta os efeitos de pedal colorido indicados ao longo da seção A, enquanto nas anteriores (1926, 1934, 1942) ouve-se trocas mais frequentes de pedal. A gravação de Arrau (1960) também apresenta notadamente este pedal colorido nos c. 26-27.

591 Mantendo pressionadas as notas de pedal de dedo Lá♭ e Dó da mão esquerda (assinalados no ex. 182).

592 Eigeldinger reproduz, na pauta superior, o dedilhado do exemplar de Stirling acima das notas, e o de Dubois abaixo delas.

2.15.3 Seção B (c. 28-75)

2.15.3.1 *Sotto voce* e *una corda*

A seção intermediária, para a qual Chopin anota *sotto voce* (c. 28), se caracteriza pelo grande contraste com a seção anterior. A harmonia muda (de forma enarmônica) para tonalidade paralela menor, Dó# menor.⁵⁹³ Também há uma brusca alteração de registro, em que a linha melódica que antes se localizava no agudo (m. d.) agora passa para o grave (m. e.),⁵⁹⁴ iniciando no Dó#, (“C#”).⁵⁹⁵

Ex. 184. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Peters (Eigeldinger), c. 28 a 32. No c. 28: *sotto voce*; melodia inicia no registro grave, nota Dó# (“C#”); Sol# em *ostinato* (m.d.). Notas Dó#-Si# (c. 28) e Ré#-Dó# (c. 29) são indicadas com acentos na edição de Cortot.⁵⁹⁶

Conseqüentemente, há também uma grande modificação de atmosfera, passando do caráter doce e melancólico da seção A ao caráter misterioso e sombrio conferido à seção B⁵⁹⁷ (CORTOT, 1926, p. 42). Conforme vimos, *sotto voce* indica uma determinada cor dentro do contexto da sonoridade *piano*, associando-se geralmente a uma mudança significativa de caráter ou de cor sonora dentro da obra, bem como pode também vir no início de um novo episódio (POLI, 2010, p. 176-177). Esse é o caso do início dessa seção B, cujo termo aqui sinaliza iniciá-la com um timbre distinto, com sonoridade contida e velada, corroborando o clima soturno e sombrio dessa seção.⁵⁹⁸ Em relação às notas repetidas do acompanhamento, é válida a observação de Cortot para tocá-las sem permitir que a tecla volte totalmente à sua posição de partida, auxiliando assim na performance do *sotto voce* (CORTOT, 1926, p. 45).

Apesar de Chopin não ter deixado o termo *una corda* indicado em nenhum de seus manuscritos, sabemos que o utilizava em suas performances para obter mudança de timbres, como, por exemplo, para ressaltar determinadas cores em algumas passagens, inclusive em instâncias em que indicou as expressões *sotto voce* e *mezza voce*.⁵⁹⁹ Além disso, Klec-

593 A nota *ostinato* Lá^b do acorde de dominante (V⁷ de Ré^b Maior) no c. 27 (ex. 182) torna-se Sol# no acorde de Dó# menor (c. 28, ex. 184), que é a tonalidade paralela menor (KRESKY, 1994, p. 79-80).

594 Não obstante, o material de acompanhamento (notas repetidas em *ostinato*, Sol# em A e Lá^b em B), permanece no mesmo registro, invertendo apenas para mão direita (KRESKY, 1994, p. 79-80).

595 De acordo com o sistema de Helmholtz (EIGELDINGER, 2012, p. 60).

596 Estas notas podem ser igualmente ressaltadas na melodia, conforme indica Cortot (1926, p. 45). Muitos intérpretes também as ressaltam.

597 Cujo ponto dramático culmina em *ff* (c. 40-43.1). Cortot sugere evocar nessa seção uma atmosfera de pesadelo, atribuindo inclusive ao n.º 15 o subtítulo “Mas a Morte está aí, nas sombras...” (CORTOT, 1926, p. 42 e Nota documental de L. Cellier s/p).

598 Em Chopin, *sotto voce* pode durar uma frase, uma seção, ou pode até haver mudança de dinâmica (POLI, 2010, p. 178). Desse modo, os sete primeiros compassos (c. 28-34) podem ser executados com sonoridade sem ênfase, como se distante fossem. O *crescendo* iniciaria no c. 35, em que há *cresc* indicado com linha tracejada até o *ff* no c. 40. No exemplar de Dubois, Chopin indica *pp* (a lápis, c. 44) ao trecho que repete o início da seção B.

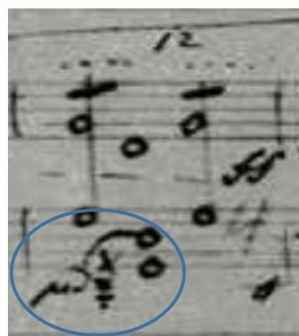
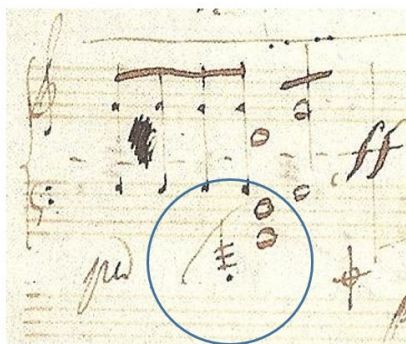
599 Conforme visto no capítulo 1, nos itens 1.6 “Dinâmica” e 1.7.3 “Pedal *una corda*.”

zynski afirma que Chopin usava *una corda* com frequência para contraste de sonoridade especialmente nas modulações enarmônicas, que é o caso do c. 28 (KLECZYNSKI, 1970 apud POLI, 2010, p. 175). Assim, acreditamos ser válido utilizar *una corda* para a passagem em *sotto voce* nesse *Prelúdio*, uma vez que é uma importante ferramenta para se obter variação de cor sonora. Cortot (1926, p. 45) indica utilizá-lo, anotando “*due Ped*” entre parênteses ao lado de *sotto voce*. Em suas gravações, é possível notar esta mudança de timbre (com o provável emprego do pedal *una corda*) no c. 28.

2.15.3.2 Apojatura e pedal - c. 39 (e c. 55)

No c. 39 (e 55) do manuscrito, há no baixo a característica apojatura longa em Chopin anotada com uma pequena semínima. Denotando uma execução mais lenta à nota ornamental, é utilizada tipicamente em andamentos moderados e lentos (EIGELDINGER, 1991, p. 134). Paderewski (1949, p. 64) explica que a apojatura longa (pequena semínima ou colcheia não tracejada) é habitual na escrita do compositor⁶⁰⁰ nos seguintes casos: antes de notas principais de longa duração; quando junto de um acorde,⁶⁰¹ que é o caso do c. 39 (e 55); e em cantilenas de andamento lento,⁶⁰² como no c. 4.4 (seção A) do *n.º 15* (Mib, colcheia não tracejada (ex. 173).

A primeira edição francesa reproduz a apojatura longa do c. 39 (e 55) tal como no manuscrito autógrafa,⁶⁰³ diferentemente da cópia de Fontana, que apresenta a pequena colcheia tracejada (apojatura curta). Consequentemente, a primeira edição alemã, baseada na cópia de Fontana, reproduz a colcheia tracejada, assim como Paderewski,⁶⁰⁴ Mikuli e Cortot.



Ex. 185. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, à esquerda, manuscrito autógrafa, c. 39. Apojatura longa (pequena semínima) (a linha acima da apojatura é uma ligadura). À direita, cópia de Fontana, c. 39, apojatura curta (pequena colcheia tracejada).

600 Já a apojatura curta figura de colcheia com o traço diagonal. Geralmente é usada por Chopin antes de notas de curta duração e em andamentos rápidos, como nos *Prelúdios n.º 11* (c. 3), *n.º 12* (c. 21) (PADEREWSKI, 1949, p. 64). Paderewski aponta o *n.º 6* (c. 7) como exceção, pois contém indicação de andamento lento e apresenta apojatura com figura de colcheia tracejada na melodia da mão esquerda (PADEREWSKI, 1949, p. 64). Ver discussão no *Prelúdio n.º 6*.

601 É o caso também dos *n.º 8* (c. 34), *n.º 11* (c. 21), *n.º 13* (c. 7 e 9), *n.º 22* (c. 41) e *n.º 7* (c. 15) (PADEREWSKI, 1949, p. 64).

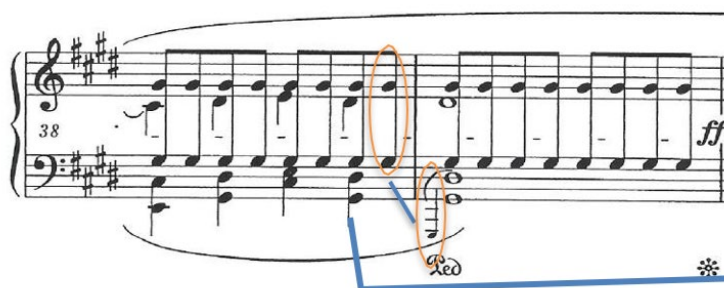
602 Como *Prelúdio n.º 2* (c. 5, 10, 17 e 20), *n.º 4* (c. 11 e 19) e *n.º 21* (c. 2).

603 As edições Peters Urtext (Eigeldinger), Henle (Zimmermann), Nacional Polonesa (Ekier) e Wiener Urtext (Hansen) reproduzem-no.

604 Em sua edição, Paderewski afirma reconhecer que houve muita modificação de apojeturas longas dos manuscritos para apojeturas curtas, especialmente nas cópias de Fontana (como aqui no c. 39 e também no c. 4 – PADEREWSKI, 1949, p. 64).

Apesar de reconhecer que a notação original é de uma apojetura longa, Paderewski sugere que a nota ornamental do c. 39 deve ser executada mais rapidamente, para aumentar a densidade do acorde e intensificar a energia da dinâmica solicitada. Em sua opinião, quando executada lentamente, causa perda de impacto e energia na chegada do acorde seguinte (PADEREWSKI, 1949, p. 64). A maioria dos intérpretes realiza essa apojetura conforme a sugestão de Paderewski, com a execução mais rápida.⁶⁰⁵ No entanto, Cortot⁶⁰⁶ e Schiff (ver *QR Code 24*) a executam como apojetura lenta.⁶⁰⁷ Apesar de mais familiarizados com a execução mais rápida dessa apojetura, uma vez que maioria dos pianistas a realiza assim, optamos pela execução mais lenta (conforme a indicação de apojetura longa do manuscrito). Além de interessante, esta opção seria mais fiel à escrita original do compositor.

Ekier propõe antecipar o pedal no c. 39, pressionando-o uma semínima antes do local indicado por Chopin, ou seja, fazer a troca já no c. 38.4 e mantê-lo ao longo do c. 39 (EKIER, 2000, p. 4). Tendo em vista que a harmonia é a mesma, acreditamos ser uma pedalização eficiente para manter todos os harmônicos no mesmo pedal, evitando tanto a interrupção de pedal na passagem para o c. 39 quanto a perda da apojetura do baixo.



Ex. 186. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Nacional Polonesa (Ekier), c. 38 e 39. No c. 39, a indicação original de pedal. No c. 38.4, ilustração (nossa) da sugestão de Ekier para a pedalização desta passagem bem como da execução de apojetura lenta.

2.15.4 Seção A' final (c. 76-89)

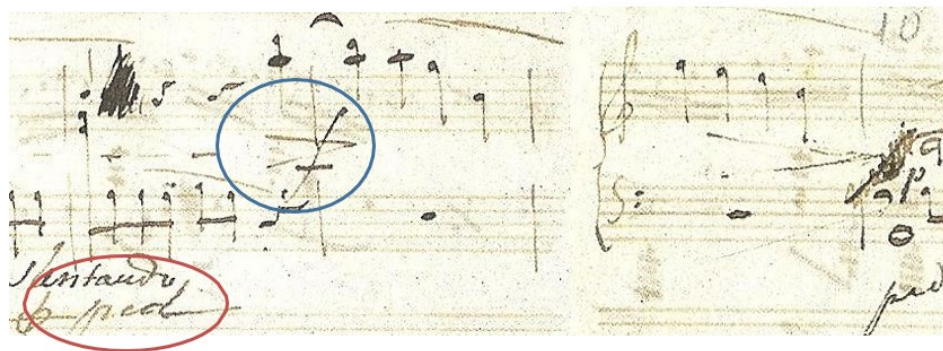
2.15.4.1 Pedal aberto (*open pedal*) – c. 81-83

Conforme vimos no *Prelúdio n.º 6*, o *n.º 15* também apresenta uma passagem com pedal aberto. No manuscrito autógrafa, a indicação *Ped* encontra-se no início do c. 81, sem a presença do sinal ϕ em nenhum dos compassos seguintes (o próximo *Ped* estando localizado apenas no c. 84.1).

605 Na qual a nota de apojetura é realizada após a última colcheia (em oitavas) do compasso anterior (c. 38).

606 Curiosamente, diferentemente de sua performance, na qual realiza a apojetura de forma lenta, em sua edição Cortot adota a notação de apojetura curta.

607 Na qual a nota de apojetura é realizada simultaneamente à última colcheia (em oitavas) do compasso anterior, c. 38 (ver ex. 186).



Ex. 187. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, manuscrito autógrafa, c. 81 a 84.1. Indicação de pedal no c. 81 e ausência do sinal de retirada de pedal para o trecho (pedal aberto). Próxima indicação *ped* no c. 84.1. Indicação *f* e acento longo > sob a nota Sib (m.d.) no c. 81.4.

Chopin costuma indicar este pedal aberto tipicamente ao final de suas obras, sem anotar o sinal ϕ no último compasso. No entanto, no *n.º 15*, o pedal aberto se encontra em localização distinta. Segundo Eigeldinger, o pedal também aparece algumas vezes no interior de uma peça⁶⁰⁸ e em passagens de estilo recitativo. Assim, confirma que este é um caso de pedal aberto para essa passagem.⁶⁰⁹ Por essa razão, o momento da troca e retirada do pedal fica a critério do intérprete (EIGELDINGER, 2012, p. vii, p. 63). De fato, é o que acontece nesse trecho do c. 82-83, cuja escrita apresenta um contraste devido à ausência de acompanhamento nessa passagem (pela primeira vez na obra). O canto entra subitamente em modo solo (c. 81.4), seguindo por dois compassos em caráter recitativo⁶¹⁰ (KRESKY, 1994, p. 79).

Aproveitamos também para experimentar essa passagem utilizando um pedal longo no *Érard*, pressionando-o no c. 81.1 e trocando-o apenas no c. 84.1. Tal pedalização nos revelou que as notas da esquerda (c. 81), quando mantidas no pedal, promoveram somente uma quantidade pequena de harmônicos. Nesse piano, as notas do agudo têm a duração extremamente curta, conseqüentemente o som decai muito mais rapidamente quando comparado ao piano moderno. Desse modo, os harmônicos mantidos no pedal foram apenas o suficiente para dar a sustentação necessária às notas da melodia (evitando que seu som decaísse muito cedo) auxiliando na manutenção do *legato* do canto aqui desprovido de acompanhamento. Inclusive, Chopin indica *f* para o Sib (entrada do canto), reforçando esta característica que constatamos no *Érard*, ou seja, a necessidade de uma execução mais sonora nesta região aguda para conseguir manter o *cantabile*. Pôde-se verificar que não houve mistura excessiva de sons e a reverberação dos harmônicos agregou bastante colorido à sonoridade.

608 Como no *Prelúdio Op. 45*, c. 80-82 (EIGELDINGER, 2012, p. vii).

609 Descartando, assim, a possibilidade de Chopin ter esquecido de anotar o sinal de retirada no trecho.

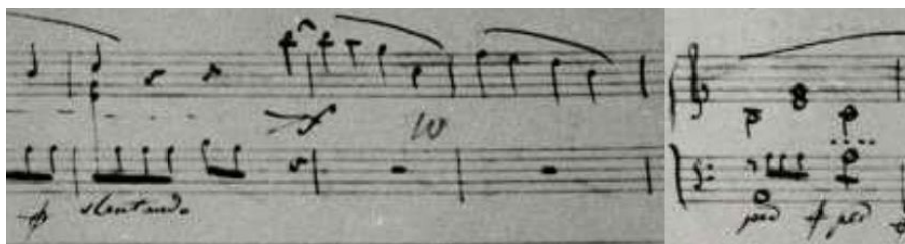
610 Este é o único momento da peça em que paramos de ouvir o acompanhamento em *ostinato* (gota d'água) presente ao longo de todo o *n.º 15*.



QR Code 26.⁶¹¹ Affonso executa o final do *Prelúdio* n.º 15 no piano *Érard* de 1880.

Assim, observa-se então que o pedal aberto originalmente anotado, quando executado como pedal longo neste trecho, exerce uma função colorística. Considerando esses aspectos de refinamento na escrita de pedal do compositor, buscaremos obter um efeito colorido semelhante a este na performance em um piano moderno, utilizando o meio pedal com trocas parciais ao longo da passagem, sem limpá-lo completamente, mantendo assim os harmônicos na sonoridade. Arrau (1960) (ver *QR Code* 27), Perahia, Serkin e Sokolov⁶¹² mostram nitidamente tal efeito quando mantêm os harmônicos ao longo da melodia em recitativo.

A pedalização para essa passagem varia bastante entre as edições. A começar pela cópia de Fontana (e primeira ed. alemã), que não apresenta nenhuma indicação de pedal para o trecho, revelando que o copista pode ter interpretado o *ped* do c. 81 como um provável equívoco de Chopin, ou que simplesmente tenha esquecido de escrevê-lo em sua cópia.



Ex. 188. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, cópia de Fontana, c. 81 a 84. Ausência de indicação de pedal no c. 81. Indicação de acento longo > e *f* sob a nota Sib no c. 81.4.

Peters e Henle reproduzem tal como no manuscrito. As demais edições sugerem um pedal mais curto. As 1^{as} eds. francesa⁶¹³ e inglesa, Paderewski e Wiener⁶¹⁴ adicionam o sinal de retirada ao final do c. 81.4. Cortot sugere tirar o pedal no c. 81.2. A Nacional Polonesa reproduz o *ped* original, mas traz também no texto, entre parênteses, duas possibilidades de retirada de pedal, uma no c. 81.4 e outra no c. 83.2.⁶¹⁵

2.15.4.2 Agógica e dinâmica – c. 79 ao fim

O final do *n.º 15* caracteriza-se por uma desaceleração no andamento, com a presença de um *rubato* natural escrito, transcorrendo de forma progressiva, desde o *smorzando* (c. 79),

611 *Link* para o *QR Code* 26: <https://www.youtube.com/watch?v=HxFxy1t2oBg>.

612 Sokolov, especialmente, deixa bastante reverberação dos harmônicos no pedal.

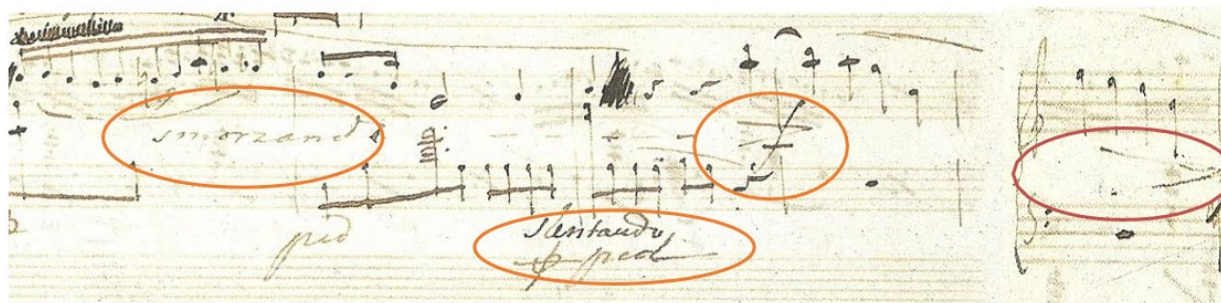
613 A pedalização na ed. francesa pode ter sido uma sugestão do editor ou até mesmo uma variante do próprio Chopin. Conforme aponta Rink, por se encontrar em Paris, o compositor estaria apto a participar na correção das versões e impressões originais francesas de suas obras (RINK, 2012, p. 45).

614 Com o símbolo entre parênteses.

615 A primeira opção segue a primeira ed. francesa, enquanto a segunda seria sugestão do próprio Ekier.

slentando (c. 80-81) até chegar no *ritenuto* (c. 88) e fermata do último compasso (ex. 189 e 90).⁶¹⁶

O *smorzando*⁶¹⁷ denota, como no *bel canto*, diminuir a sonoridade, gradualmente, até chegar ao som mais suave possível (*pp*) (LAMPERTI; GRIFFITH, 1890, p. 126). Assim, sugere decrescer ao longo da linha pontilhada para atingir *pp* ao final do c. 81 (até antes da entrada do Sib). Além disso, o termo pode também denotar redução de velocidade.⁶¹⁸ Em todo caso, o *slentando*⁶¹⁹ (alargando) no c. 80-81 deixa claro o desejo do compositor pela redução do andamento.⁶²⁰ Assim, o trecho vem num *decrescendo* e alargando progressivo até a parada completa do acompanhamento.⁶²¹



Ex. 189. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, manuscrito autógrafa, c. 79.4 ao 83. *Smorzando* ao final do c. 79 com linha tracejada até o final do c. 81. *Slentando* na linha inferior no c. 80-81. Acento longo e indicação *f* abaixo da nota Sib (m.d.) no c. 81.4. Chave de *decrescendo* no c. 83.

O acento longo do c. 81.4 conferido especialmente à nota Sib (m.d.),⁶²² possui uma conotação expressiva e agógica, indicando prolongá-la levemente, remetendo à execução típica de um (a) cantor (a). Assim, na performance ao piano sugere atribuir-lhe um ataque lento e sustentá-la por mais tempo. O *f* indicado à nota é de caráter vocal e expressivo, portanto, não necessita ser excessivamente sonoro e enérgico.⁶²³ Cortot (1926, p. 42) poeticamente compara esta nota a um “grande suspiro”.⁶²⁴ Em caráter de lamento,⁶²⁵ a linha descendente a seguir, por estar sem acompanhamento (recitativo), pode ser executada com maior liber-

616 Eigeldinger (1991, p. 120) aponta que há um *rallentando* progressivo na *Mazurka Op. 24 n.º 4*. Chopin encerra a obra com: *ritenuto - calando - mancando - sempre rallentando - smorzando*.

617 Diminuir a intensidade do som, gradualmente, até dissipá-lo (DICIONÁRIO online). No dicionário de música Grove, o termo é definido como “extinguindo-se”, “desaparecendo”. Segundo Türk, Koch e Clementi (ROSENBLUM, 1991, p. 75, 425), o termo vai além de *decrescendo*, pois implica em diminuir gradualmente o som até o seu desaparecimento completo.

618 Oriundo do verbo *smorzare*, que significa “amortecer”, denota diminuir o som e também em alguns casos reduzir a velocidade (DIZIONARIO italiano). Para alguns compositores o termo também denotava redução de velocidade. Türk aponta que quando o termo vem ao final de uma composição, ou final de uma seção, pode denotar tocar também um pouco mais devagar (TÜRK 1962 [1789] apud ROSENBLUM, 1991, p. 76). Para Czerny (século XIX), o termo significa sobretudo diminuir gradualmente o som, mas também pode implicar em redução de andamento (ROSENBLUM, 1991, p. 83).

619 Oriundo de *slentare* que em italiano significa alargar, afrouxar, soltar (INFOPEdia, c2003-2017b).

620 A Nacional Polonesa, Peters e Wiener reproduzem conforme o manuscrito. Na edição de Cortot, o *slentando* encontra-se ausente.

621 No *Prelúdio n.º 2* ocorre um movimento similar. Há *slentando* no c. 18, com o movimento das colcheias se alargando até a total parada (pausa por dois tempos de compasso).

622 Ilustrando as diferentes interpretações dos acentos longos de Chopin por parte dos editores, Cortot transforma o acento longo originalmente para a nota Sib em uma chave de *decrescendo* no c. 82.

623 Conforme mencionamos, o *f* seria apenas para solicitar uma execução mais sonora, indispensável nos instrumentos da época para manter as notas da melodia soando por mais tempo, uma vez que sua duração é muito curta no registro mais agudo. Assim, não denota ser uma dinâmica absoluta.

624 Em sua edição, adiciona uma vírgula antes da nota para indicar uma respiração.

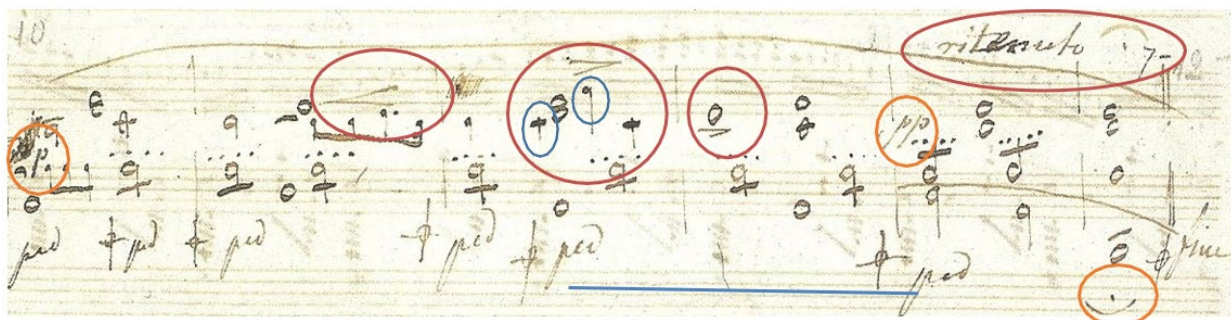
625 Kresky (1994, p. 79).

dade agógica, mantendo a intensidade sonora para decrescer no c. 83, chegando no c. 84 em *p* (com o retorno do acompanhamento) (ex. 190). A gravação de Arrau⁶²⁶ (1960) ilustra bem todas estas questões agógicas e de dinâmica que comentamos do c. 79 ao 83.

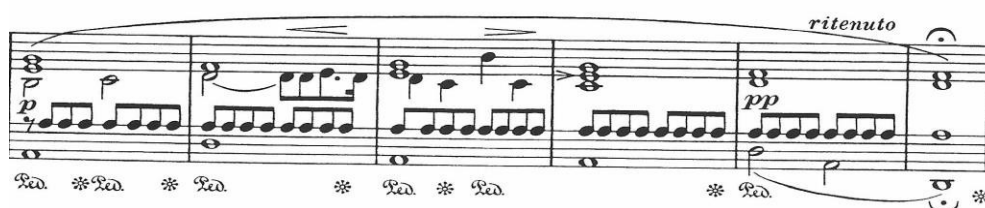


QR Code 27.⁶²⁷ Gravação de Arrau para o *Prelúdio* n.º 15.

No c. 84, o canto (*p*) se localiza na voz de contralto, cujas chaves (c. 85, 86, 87) indicam dar maior expressividade a esta linha.⁶²⁸ O acento longo do c. 87.1 também é anotado especificamente para o *Mib* (m. d.),⁶²⁹ indicando ressaltar esta nota na sonoridade do acorde, dando continuidade à linha do canto proveniente dos compassos anteriores para então resolver na nota *Réb* do c. 88.⁶³⁰



Ex. 190. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, manuscrito autógrafo, c. 84-89. Chaves expressivas nos c. 85 e 86. No c. 87.1, acento longo especificamente para nota *Mib* (acorde da m. d.). Pedal que ultrapassa barra de compasso no c. 86-87. No c. 88 *pp* e *ritenuto*. Fermata no c. 89.



Ex. 191. *Prelúdio Op. 28 n.º 15*, ed. Henle (Mullermann), c. 84-89. Reprodução do manuscrito autógrafo.

626 Affonso também ilustra esse ponto. Ver *QR Code* 26.

627 *Link* para o *QR Code* 27: <https://www.youtube.com/watch?v=uJZv7q2mXWQ>.

628 Sobretudo o acento longo sobre a nota *Sib* (c. 86), denotando uma execução mais calma (à maneira do canto) no intervalo ascendente e mais extenso (*Dó-Sib*). A ed. de Cortot não apresenta os acentos longos dos c. 86 e 87. Paderewski transforma o acento longo do c. 86 em chave de *decrescendo* sobre os 3º e 4º tempos do compasso.

629 Paderewski traz um acento curto sob o acorde, enquanto as primeiras eds. francesa, alemã e inglesa não trazem nenhum acento. Já as edições Nacional Polonesa, Peters trazem um acento longo sob o acorde, mas comentam que se refere especificamente ao *Mib*. Henle (ex. 191) e Wiener trazem um acento individual para o *Mib* no próprio texto.

630 No entanto, notamos que muitos intérpretes não realçam a nota *Mib*, mas sim a nota superior do acorde (*Solb*). Já nas gravações de Avdeeva, Perahia, Pollini, Serkin e Sokolov, pode-se ouvir claramente o destaque conferido ao *Mib*.

Para os compassos finais, lembramos que o *ritenuto* (“retido” ou “detido”), indica diminuir a velocidade de maneira súbita e mais radical, diferindo, portanto, de *rallentando* e *ritardando*, os quais denotam diminuir a velocidade gradualmente (SADIE, 1994, p. 788).⁶³¹ Por essa razão, não seria recomendável fazer *ritardando* ao longo dos compassos anteriores (c. 84 a 87), pois anularia o efeito do *ritenuto*. Assim, a velocidade deve ser notadamente reduzida apenas do c. 88.3 até o acorde final, cujo som ainda permanece prolongado, em *pp*, pela fermata.

2.16 Prelúdio N.º 16 - **PRESTO CON FUOCO, SI b MENOR**

2.16.1 Andamento, caráter, articulação e dinâmica

O n.º 16 inicia com um compasso introdutório extremamente dramático, sonoro (*f*), dotado de acordes cujas notas superiores formam uma linha descendente cromática em direção à fermata (sobre a harmonia de V), dentro de um mesmo pedal (longo) (ex. 192).⁶³² Em sua edição, adiciona *a piacere*⁶³³ sobre o c. 1 para conferir um caráter introdutivo relativamente livre, a critério do intérprete.

A expressão qualitativa *con fuoco* associada ao *Presto* solicita uma atmosfera eletrizante ao n.º 16. Cortot (1926, p. 47) ressalta que transmitir tal caráter é justamente mais importante que adotar uma velocidade muito rápida, apontando o caráter rítmico da mão esquerda como o elemento propulsor da obra, fundamental para imprimir uma atmosfera selvagem. Outro aspecto a ser considerado é que a adoção de um tempo excessivamente veloz desde o início dificulta a possibilidade de fazer o *sempre piu animato* ao final (c. 34).⁶³⁴

Apontado como o mais arrojado entre os *Prelúdios*,⁶³⁵ em gênero de estudo,⁶³⁶ o n.º 16 caracteriza-se por conter (a partir do c. 2) uma figuração em semicolcheias de muito virtuosismo na mão direita. Veloz e brilhante, percorre o teclado em movimento ascendente e descendente, sobretudo por graus conjuntos. Requer clareza na articulação e regularidade sonora, com constante gradações de dinâmica (*crescendo* e *decrescendo*) (CORTOT, 1926, p. 47).⁶³⁷

A articulação da mão esquerda é indispensável ao caráter rítmico dessa linha (CORTOT, 1926, p. 47).⁶³⁸ No exemplo abaixo, as articulações são variadas, apresentando três tipos de ligaduras. No tipo de articulação presente no c. 2-3 (tipo 1), Cortot (1926, p. 27) sugere pronunciar a colcheia (Fá) desprovida de ligadura de modo *staccato*, destacando-a do

631 Especialmente quando o *ritenuto* vem explicitamente anotado no texto na música do século XIX, a mudança de tempo deve-se fazer ainda mais óbvia (ROSENBLUM, 1991, p. 372).

632 Segundo Berlioz, esse compasso seria uma paráfrase musical sobre o texto de Goethe, que descreve o olhar horrorizado de Fausto diante do abismo profundo que o seu destino inexorável lhe reserva (CORTOT, 1926, p. 47).

633 Do italiano *ao seu prazer*. O mesmo que *ad libitum*.

634 Ver subitem 2.16.4.

635 Huneker, 1943, p. v.

636 Peça monotemática em gênero de estudo (EIGELDINGER, 1988, p. 181; 2012, p. vi).

637 Cortot (1926, p. 47) aponta que essa figuração retrata o assobio (sinistro) ou uma rajada de ventania furiosa.

638 Cortot (1926, p. 47) compara o ritmo da mão esquerda ao galope frenético de corcéis pretos atravessando uma noite tempestuosa.

restante do grupo. O ponto de apoio rítmico⁶³⁹ se dá, portanto, na primeira colcheia (Sib) dentro da ligadura, enquanto o intervalo seguinte (ligado) deve ser executado de maneira mais leve. Já nos demais tipos de articulação (2 e 3), o apoio rítmico se desloca à colcheia presente no contratempo, em que se inicia a ligadura, criando variação na percepção rítmica destes trechos.

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Prelúdio Op. 28 n.º 16. The first system, measures 1-3, is marked 'Presto con fuoco' and 'f'. It features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Annotations include orange circles around notes in the bass line and a blue circle around a note in the treble line. The second system, measures 9-20, includes 'cresc.' and 'ff' markings. It continues the melodic and accompanimental patterns. Annotations include orange circles around notes in the bass line and a blue circle around the 'ff' marking.

Ex. 192. *Prelúdio Op. 28 n.º 16*, ed. Peters, parte superior: c. 1-3. No c. 2-3: articulação do tipo 1. Parte inferior: à esquerda, c. 9-10: articulação do tipo 2;⁶⁴⁰ à direita, c. 18-20: articulação do tipo 3 e pedal longo (c. 18-21).

Assim, a figuração brilhante da mão direita somada ao ritmo obstinado e contundente da esquerda e às dinâmicas tempestuosas presentes no texto conferem o espírito turbulento do n.º 16 (HUNEKER, 1943, p. v).

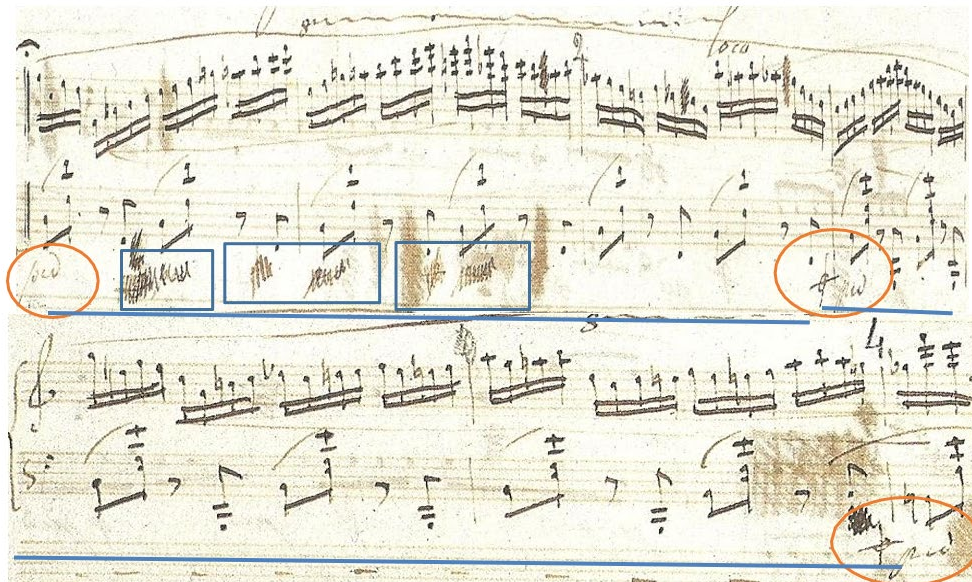
2.16.2 Pedal

O n.º 16 oferece um dos exemplos mais intrigantes e interessantes de notação original de pedal longo. Logo nos c. 2-4 e c. 5-7, Chopin indica um único pedal para três compassos.⁶⁴¹ Vale notar que tal pedalização foi intencional, pois em seu manuscrito há rasuras sobre os sinais ~~♩~~ e *ped* previamente anotados, cancelando a troca de pedal inicialmente concebida ao longo do trecho. Desse modo, o pedal anterior que solicitava mudança a cada dois tempos é substituído por um único pedal longo.

639 Como se houvesse aí um acento curto.

640 Aqui também ocorre variação no pedal (no c. 9.2) (acompanhando a variação de apoio rítmico). Do mesmo modo, variação de pedal no c. 26-27.

641 Também no manuscrito, um pedal único aos compassos 8, 24, 25, pedal longo nos trechos c. 18-21 (ainda que com oitavas na mão esquerda e dinâmica *ff*; ex. 192), c. 22-23 e c. 44-45.



Ex. 193. *Prelúdio Op. 28 n.º 16*, manuscrito autógrafo, c. 2-8.1. Pedal longo no c. 2-4, rasuras sobre os símbolos *ped* e *pca*. Pedal longo no c. 5-7.

Por ser tão inusitado, este exemplo de pedal longo original do n.º 16 é um dos mais comentados entre os diversos autores e revisores⁶⁴² justamente por causar extrema reverberação (se utilizado de maneira comum, ou seja, pressionado profundamente). Conforme já vimos, é característico de Chopin utilizar o pedal longo para ressaltar cores harmônicas,⁶⁴³ criando uma típica sonoridade levemente “enevoadá”, com discreta mescla de sons, em passagens contendo notas estrangeiras (HIGGINS, 1973a, p. 66). No entanto, tal como ressalta Ekier (2000, p. 4), mesmo no *Pleyel* de Chopin, cuja ressonância é menor quando comparada aos pianos atuais, esta pedalização original longa também causa demasiada reverberação,⁶⁴⁴ com mistura excessiva de sons (sobretudo no trecho do c. 18 ao 25, ex. 192). Ekier (2000, p. 4) defende a manutenção desse efeito “torrencial” no *Prelúdio n.º 16* em pianos modernos,⁶⁴⁵ argumentando que Chopin usava esse tipo de pedal muito longo de forma consciente, como na *Sonata Op. 35* (1º mov).



Ex. 194. *Sonata Op. 35* (1º mov), primeira ed. francesa, c. 5-15. Pedal longo de c. 5-8, de c. 9-11 e de c. 12-15.

Por outro lado, Rowland (1993, p. 129) aconselha ter cautela ao interpretar a notação desta pedalização, levantando um interessante aspecto ao questionar se Chopin não teria ima-

642 Eigeldinger, Ekier, Rowland, Hinson, Poli, Vogas, Paderewski, Higgins, Hansen, Mullemann.

643 Típico da década de 1830 (POLI, 2010, p. 163).

644 Hinson (1985, p. 185), Poli (2010, p. 164) e Higgins (1973a, p. 66) também apontam o mesmo.

645 A maior parte das edições reproduz a notação de pedal original. Já Paderewski e Mikuli alteram-na: Mikuli indica um pedal curto sob os 1ºs e 3ºs tempos de compasso enquanto Paderewski anota mudanças de pedal nos 1ºs e 3ºs tempos de compasso.

ginado algo mais sofisticado a esse tipo de pedalização que perdura três compassos, como, por exemplo, o uso do meio pedal. Ou ainda, pode-se cogitar o emprego do pedal *vibrato*, o qual utilizava tão frequentemente,⁶⁴⁶ sem limpar completamente a sonoridade. Sendo assim, Vogas (2014, p. 188) sugere que é possível executar a pedalização original nos pianos de hoje, porém, com readaptações, aplicando um pedal de profundidade mais rasa e com possíveis trocas parciais, atentando para conservar a clareza nas duas mãos. Poli (2010, p. 164) aponta que, mesmo no *Pleyel*, é necessário tocar a mão esquerda bem mais leve para obter o balanço sonoro indispensável à realização do pedal original, observando cuidadosamente as nuances de *crescendo* e *decrescendo* na mão direita.

Chopin certamente desejava um efeito especial colorístico a esses compassos. Embora não seja possível saber precisamente como ele utilizava o pedal, constatamos que, em determinados pianos modernos é possível encontrar um ponto específico em que se pressiona o pedal muito superficialmente. Ao ser mantido nesta posição de profundidade bem rasa (do c. 2-4 e similares), acarreta uma leve mescla na sonoridade dos agudos (de forma homogênea), enquanto a esquerda ainda permanece soando bem articulada e clara.

Especialmente no trecho do c. 18-25 (ex. 192), cuja sonoridade é muito ampla devido à presença das oitavas na mão esquerda em dinâmica *ff*, é necessário um cuidado ainda maior em relação à profundidade do pedal e suas possíveis trocas, bem como à clareza e equilíbrio sonoro entre as duas mãos.

2.16.3 *Stretto*; sempre piú animato; acentos longos

No c. 30, Chopin indica *stretto* acima da pauta superior com linha tracejada até o c. 33. A edição Peters reproduz tal como no manuscrito autógrafo:

Ex. 195. *Prelúdio Op. 28 n.º 16*, ed. Peters, c. 30-33. *Stretto* no c. 30⁶⁴⁷ com linha tracejada. Acentos longos nos c. 32-33 (ao centro).

Assim como nos *Prelúdios* anteriores, compreendemos que o *stretto* aqui significa intensificar a passagem, conduzindo-a com energia e tensão, portanto, não denota propriamente acelerar. Nesse trecho, o termo tem a função de sinalizar as mudanças harmônicas que ocorrem mais rapidamente por meio de sequência harmônica (c. 30-31) e cromatismos (c. 32-33), bem como de anunciar a alteração súbita que ocorre na escrita, já que há modificações da figura padrão na mão esquerda (que vinha em ritmo *ostinato*, ver ex. 192).⁶⁴⁸ Agora,

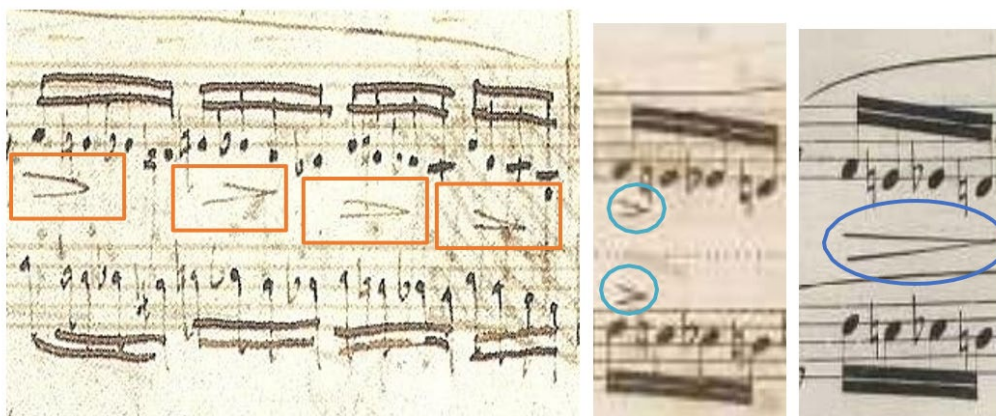
646 Ver capítulo 1, item 1.7 “Pedal”.

647 No c. 30, exemplo de pedal sob pausas típico de Chopin. Ver subitem 2.16.4 “Compassos finais”.

648 Ver *stretto* (2.1.5) no *Prelúdio n.º 1*.

ela apresenta acordes (arpejados) a cada tempo do c. 30 ao 32.2, e no c. 32.4-33 a figuração passa a ser em uníssono, portanto, com semicolcheias também na esquerda. Além disso, nota-se um estreitamento na escrita. Diferentemente do restante do *Prelúdio*, que vinha com o apoio rítmico a cada 2 tempos de compasso, agora a movimentação rítmica passa a ser claramente a cada tempo de compasso (acordes no c. 30-32 e figuração em uníssono no c. 32-33), promovendo assim uma sensação de movimento mais rápido. Compreendemos que o aumento de velocidade só é solicitado de fato no c. 34 com o *sempre più animato*.⁶⁴⁹

Os acentos longos presentes no c. 32-33⁶⁵⁰ denotam ressaltar a linha melódica (cromática descendente) que se forma nos primeiros tempos de cada grupo (de 4 semicolcheias). Diferentemente dos acentos curtos, os quais implicam exclusivamente reforço sonoro, os acentos longos também têm conotação expressiva, ou seja, designam igualmente pronunciar as primeiras notas de cada grupo de forma mais explicada ou mais calma, ainda que em andamento rápido, mantendo sua clareza. Algumas edições modificam esses sinais, como a primeira edição inglesa, que os transforma em acentos curtos, enquanto a primeira edição alemã⁶⁵¹ os modifica em chaves maiores de *decrescendo*.



Ex. 196. *Prelúdio Op. 28 n.º 16*. À esquerda, manuscrito autógrafa, c. 33, acentos longos. Ao centro, primeira ed. inglesa, c. 33.1, acentos curtos. À direita, primeira ed. alemã, c. 33.1, chave maior de *decrescendo*.

Esse trecho também exemplifica a típica ausência de indicação de pedal em passagens em uníssono, dotadas de cromatismo em grande velocidade (VOGAS, 2014, p. 189).

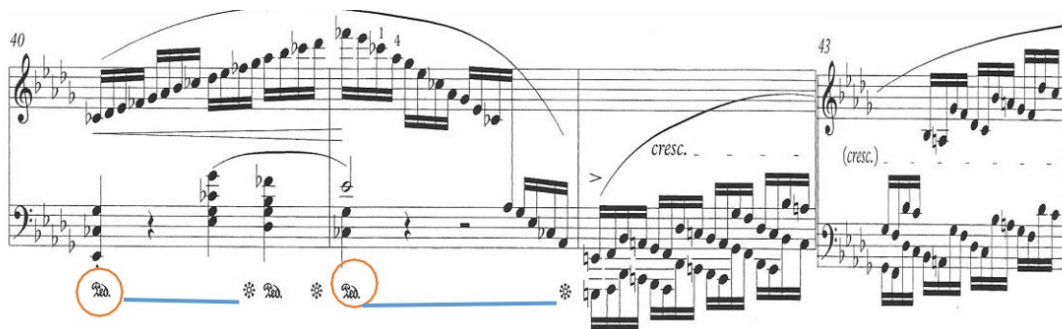
2.16.4 Compassos finais

Nos c. 40-41, Chopin anota o típico pedal (longo) sob pausas denotando o desejo pelo prolongamento do baixo.

649 Indicado no c. 34 com linha tracejada até o c. 41.

650 Reproduzidos na Peters, Nacional Polonesa, Henle e Wiener.

651 Cortot e Paderewski também. Mikuli omite os acentos.



Ex. 197. *Prelúdio Op. 28 n.º 16*, ed. Peters, c. 40-43. No c. 40-41: pedal sob pausas. No c. 42-43: trecho em uníssono, região grave, sem pedal.

Similarmente, Chopin não anota pedal no início da passagem em uníssono no c. 42 (ex. 197), na região grave,⁶⁵² passando a registrá-lo apenas quando atinge o registro médio, estendendo-o até o agudo⁶⁵³ (c. 44-45, ex. 198) (VOGAS, 2014, p. 192).

Por fim, Vogas (2014, p. 193) ressalta que nesse trecho Chopin efetivamente não desejou interrupção sonora na pausa que precede o acorde do 4º tempo do c. 45, tendo em vista que rasura o ϕ previamente anotado e prolonga o pedal até o início do c. 46, indicando o sinal de retirada bem próximo ao *ped* do c. 46. Assim, o n.º 16 encerra com sonoridade muito intensa (*ff* e reforço de pedal), energia eletrizante e com a típica apojetura curta (colcheia tracejada) no c. 46 (m.e.), indicando execução rápida.



Ex. 198. *Prelúdio Op. 28 n.º 16*, manuscrito autógrafo, c. 43.4-46. Pedal longo do c. 44 (ou 43.4) ao final do c. 45. Sinal de retirada rasurado no c. 45.3 e anotado após o c. 45.4. Apojetura curta no c. 46.

652 Semelhante ao *Prelúdio n.º 14*. Nos pianos atuais, pode ganhar leves toques de pedal no início de cada tempo (a cada 4 semicolcheias).

653 Quando há necessidade de maior reverberação.

2.17 Prelúdio N.º 17 - ALLEGRETTO, LÁ^b MAIOR

2.17.1 Caráter, tonalidade e andamento

Em estrutura ternária,⁶⁵⁴ o n.º 17 caracteriza-se por ser uma peça bitemática no gênero de noturno (EIGELDINGER, 1988, p. 181). Para Cortot (1926, p. 53), evoca uma atmosfera feliz,⁶⁵⁵ no estilo de canção sem palavras de Mendelssohn.⁶⁵⁶ Similarmente, Huneker (1943, p. v) descreve sua atmosfera como doce, suave e tranquila. Concebido na tonalidade adorada por Chopin,⁶⁵⁷ Lá^b Maior, este é um dos *Prelúdios* que o compositor executava frequentemente, de maneira sublime e comovente, sendo muito elogiado por seus contemporâneos⁶⁵⁸ (EIGELDINGER, 1991, p. 157).

Chopin confere o andamento *Allegretto* na versão definitiva do n.º 17. Considerando que o sufixo diminutivo “*etto*” denota minimizar as características do *Allegro*, *Allegretto* denota pouco rápido ou pouco alegre.⁶⁵⁹ Assim, implica em um andamento menos ligeiro que o *Allegro*⁶⁶⁰ e geralmente é utilizado em peças de atmosfera serena (ROSENBLUM, 1988, p. 315).

Curiosamente, em uma versão anterior deste *Prelúdio*, o compositor anota “*Allegretto quasi andantino*”.⁶⁶¹

Prelude in A^b major
Earlier Version

Allegretto quasi andantino



Ex. 199. *Prelúdio Op. 28 n.º 17*, versão anterior do n.º 17 reproduzida na Ed. Peters, c. 1-5. *Allegretto quasi andantino*.

A versão anterior revela que a intenção inicial de Chopin sobre o andamento do n.º 17 era muito próxima ao tempo de um *Andantino*.⁶⁶² Talvez seja por essa razão que encontramos concepções tão diferentes para o andamento desse *Prelúdio* entre os diversos intérpretes. Há os que optam por um tempo de execução de um *Allegretto* muito calmo (denotando talvez estar próximo da concepção de um *Andantino*), como Schiff, Koczalski e Arrau.⁶⁶³ Barenboim, Perahia e Pollini, por sua vez, também executam o *Allegretto* de modo tranqui-

654 Samson (1996, p. 158).

655 Cortot (1926, p. 53) faz uma alusão poética à alegria de um amor ou de uma realização de um sonho.

656 Huneker (1943, p. v) relata que para Niecks o n.º 17 também tinha o estilo Mendelssohniano.

657 Eigeldinger (2006, p. 136).

658 Como Moscheles, Meyerbeer e Mendelssohn (EIGELDINGER, 1991, p. 157).

659 O *Allegretto* se posiciona entre o *Andante* e o *Allegro* (ROSENBLUM, 1988, p. 315).

660 A exemplo, o *Noturno Op. 9 n.º 3, Allegretto*, cuja indicação metronômica é de semínima pontuada = 66 na 1ª ed. francesa, baseada no manuscrito autógrafo (não mais existente) (EKIER, 1980, p. XXXII).

661 A versão anterior encontra-se no apêndice da edição Peters. É uma reprodução da cópia manuscrita de Fontana que se encontra atualmente em Viena, na Biblioteca da *Gesellschaft der Musikfreunde* (anteriormente sob a posse de Brahms), baseada no manuscrito autógrafo (perdido) dessa versão anterior do *Prelúdio n.º 17* (EKIER, 2000, p. 11; HANSEN, 1973, p. XIV).

662 *Andantino* segundo a concepção do século XVIII, que denota um tempo mais tranquilo (mais lento que o *Andante*), porém não extremamente vagaroso. Ver *Prelúdio n.º 7*.

663 Semínima pontuada aproximadamente = 65.

lo, porém, ligeiramente mais fluente, revelando um andamento mais intermediário.⁶⁶⁴ Já Alexeev, Avdeeva e Cortot adotam um tempo mais movimentado (em relação aos demais), ilustrando talvez simplesmente a concepção de um tempo puramente *Allegretto* (menos ligeiro que um *Allegro*).⁶⁶⁵ Isso significa que os três tipos de percepção de andamento tornam-se justificáveis e admissíveis. No nosso caso, optamos por um andamento também intermediário,⁶⁶⁶ pois compreendemos que, embora a intenção inicial de Chopin revele que certamente visava um andamento tranquilo, o fato de ter retirado o termo *quasi andantino* nos faz pensar que talvez desejasse um pouco mais de fluência ao *Allegretto*.

2.17.2 Ornamentos e dinâmica

Em seu manuscrito, Chopin adiciona uma linha (de arpejo) diante dos ornamentos (m.d.) dos c. 43 e 47:



Ex. 200. *Prelúdio Op. 28 n.º 17*, manuscrito autógrafo, c. 43 e c. 47. Ornamentos na mão direita com linha de arpejo.

Eigeldinger (1991, p. 157) aponta que, no exemplar de Dubois,⁶⁶⁷ o traço do arpejo adicionado (a lápis) no c. 43⁶⁶⁸ especifica que o ornamento da mão direita deve iniciar no tempo forte da segunda metade do compasso (4ª colcheia) (ex. 201). Ekier (2000, p. 4) esclarece sua



execução: ⁶⁶⁹ apontando que o Si (nota inicial) deve ser executado simultaneamente ao acorde da mão esquerda⁶⁷⁰ (o mesmo deve ser aplicado ao c. 47).

664 Semínima pontuada aproximadamente entre 72 e 76.

665 Semínima pontuada aproximadamente entre 80 e 84.

666 Como os andamentos adotados por Barenboim, Pollini e Perahia, por exemplo.

667 Na primeira edição francesa, o sinal de arpejo encontra-se ausente no c. 43.

668 Este traço foi omitido nas três 1ªs edições, mas Chopin corrige e o adiciona-o a lápis no exemplar de Dubois.

669 Também em Paderewski (1949, p. 71).

670 Koczalski, por exemplo, executa dessa maneira.



Ex. 201. *Prelúdio Op. 28 n.º 17*, exemplar de Dubois, c. 43. Linha (de arpejo) adicionada a lápis.

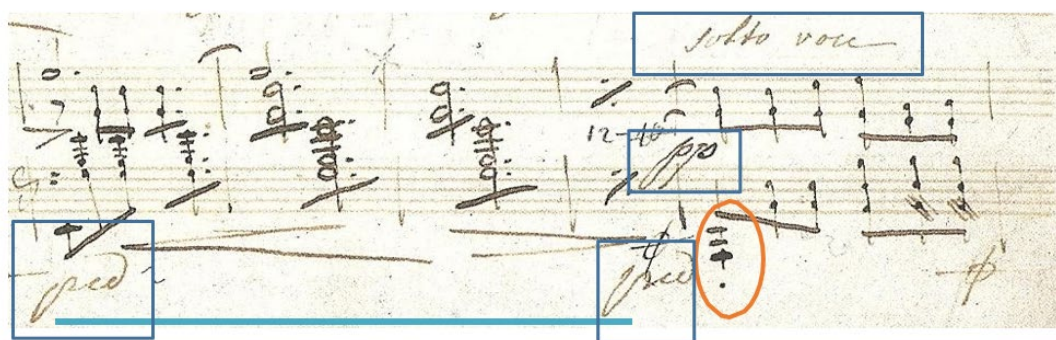
É interessante que, ao longo do *dim* presente na passagem do c. 51-53, Chopin indica uma grande redução sonora, anotando *p* a lápis no c. 53 do exemplar de Dubois, dois compassos antes de atingir o *f* solicitado no c. 55 (EIGELDINGER, 1991, p. 214).⁶⁷¹



Ex. 202. *Prelúdio Op. 28 n.º 17*, exemplar de Dubois, c. 51-53. Indicação *p* a lápis no c. 53.

2.17.3 Pedal longo

Nos c. 61-64, Chopin anota o típico pedal longo para prolongar o baixo durante os 4 compassos em função de adquirir maior reverberação e obter uma cor sonora específica. Do mesmo modo, também solicita pedal longo nos compassos iniciais (c. 1- 2).



Ex. 203. *Prelúdio Op. 28 n.º 17*, manuscrito autógrafa, c. 61-65. Pedal longo no c. 61-64. No c. 65: *sotto voce*, *pp*, *staccato* no Láb (seção A').

⁶⁷¹ Pode-se notar este plano de dinâmica (*piano*) no c. 53 na interpretação de Koczalski.

Ao final da obra, Chopin registra um pedal aberto nos c. 88 a 90 (ex. 205), que também pode ser executado como pedal longo para efeitos colorísticos. Veremos no subitem 2.17.4.2 a seguir (compassos finais).

2.17.4 Seção A' (c. 65 ao final)

2.17.4.1 As 11 “badaladas” com o Láb (grave) e *sotto voce*

No c. 65, o tema inicial retorna, porém, de forma variada, agora com a presença de um novo elemento importante que é o Láb no grave.⁶⁷² Tal nota pedal se repete insistentemente 11 vezes ao longo da seção A'. Na primeira vez aparece dotada apenas de *staccato* no manuscrito autógrafo (*stichvorlage*) (sem o *fz*)⁶⁷³ (c. 65, ex. 203) enquanto nas demais apresenta o *fz*. Tendo em vista que, nas duas outras versões manuscritas existentes do n.º 17,⁶⁷⁴ bem como na cópia de Fontana (e 1ª ed. alemã), o sinal *fz* encontra-se presente desde o primeiro Láb no c. 65, as edições posteriores interpretam que houve uma omissão no manuscrito principal e optam por reproduzir o c. 65 também com o *fz*, deixando as 11 notas do baixo (Láb) igualmente acentuadas com esse sinal.⁶⁷⁵

Ex. 204. *Prelúdio Op. 28 n.º 17*, linha superior: à esquerda, versão anterior do n.º 17 (na ed. Peters), c. 66- 67, *fz* no c. 66;⁶⁷⁶ à direita, cópia de Fontana, c. 65-66, *fz* no c. 65. Linha inferior: ed. Peters, c. 65-70 (seção A'). *Fz* no c. 65 (67 e 69), *sotto voce* e *pp*. Retorno do tema inicial.

672 Com dinâmica diferente também, ver mais adiante.

673 Também nas primeiras eds. francesa e inglesa.

674 Além do manuscrito autógrafo (*stichvorlage*) do n.º 17, há uma versão manuscrita de um fragmento do n.º 17 (c. 65-72 apenas) que o próprio Chopin escreveu em um álbum pertencente a Ignaz Moscheles, datado “Paris, 9 november 1839”. A outra versão é a cópia manuscrita de Fontana da versão anterior do n.º 17, reproduzida na ed. Peters (ex. 199) (EKIER, 2000, p. 11).

675 Paderewski, Mikuli, Nacional Polonesa, Peters e Wiener (*fz* entre parênteses). Henle, no entanto, mantém apenas o *staccato* no c. 65 conforme o manuscrito.

676 Na versão anterior, há um compasso a mais no trecho do c. 31-33, por isso a seção A' inicia no c. 66.

Tal decisão também é corroborada pelo relato de Dubois. Ela declara que Chopin dizia que essas 11 notas repetidas (Láb) remetem ao som das badaladas de um relógio antigo em um castelo anunciando 11 horas. Acrescenta ainda que Chopin tocava tais notas de maneira bem sonora, sempre dando-lhes a mesma intensidade e toque. Por isso, recomenda fortemente não fazer *diminuendo* na sonoridade dessas notas específicas ao longo da sessão A', pois Chopin insistia que fossem tocadas com a mesma intensidade⁶⁷⁷ (do mesmo modo que as badaladas de um relógio também não fazem *diminuendo*) (Dubois em PADEREWSKI, 1939 apud EIGELDINGER, 1991).⁶⁷⁸

Ao anotar *sotto voce e pp* no c. 65, Chopin convida a mudar a atmosfera desta seção, solicitando um som contido, sem ênfase, como que distante.⁶⁷⁹ Dentro desse contexto, compreendemos que deseje aí um efeito sonoro semelhante ao de se estar próximo a um relógio, ouvindo apenas as 11 badaladas de maneira sonora, enquanto se escuta o restante (tema) com sonoridade contida, como se fosse uma lembrança longínqua. Para obter este timbre diferenciado, convém utilizar o pedal *una corda*. A interpretação de Schiff ilustra bem este efeito sonoro.

2.17.4.2 Compassos finais

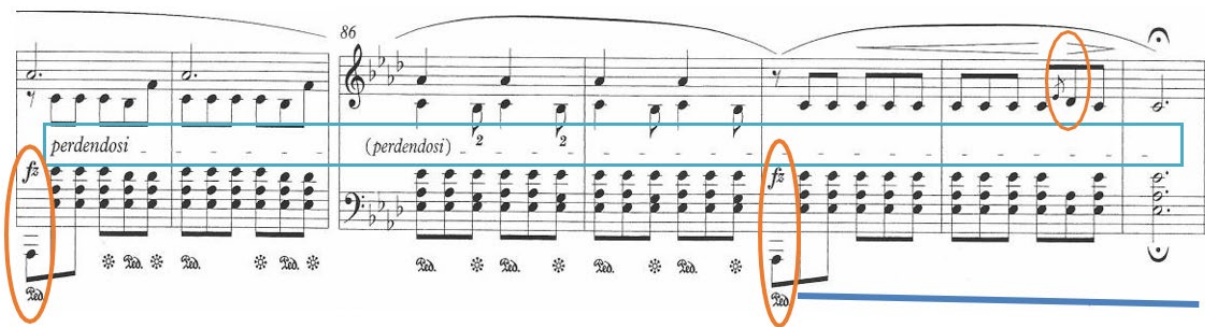
Por fim, por meio da indicação *perdendosi*⁶⁸⁰ (c. 84 ao fim), Chopin solicita, ao encerramento da obra, a redução do som até que ele desapareça por completo (exceto da sonoridade do Láb, que não deve ser alterada conforme comentado acima). Pode haver também uma discreta redução no tempo, porém ela seria mais adequada apenas no decorrer dos três últimos compassos em direção à fermata. Na passagem contendo notação de pedal aberto (sem asterisco), pode-se utilizar um pedal longo, pressionando-o do c. 88 ao final da obra. Em pianos modernos, convém fazer uma leve troca parcial na 5ª colcheia do c. 89 (Réb), mantendo o baixo (Láb) no pedal, encerrando a obra com a típica sonoridade colorida ou “enevoada” de Chopin, a qual corrobora a atmosfera de lembrança presente nesta última seção (A').

677 No exemplar de Dubois, algumas dessas notas do baixo estão acentuadas com uma linha sob o Láb (EIGELDINGER, 1991, p. 157).

678 Do mesmo modo, Koczalski (1936 apud EIGELDINGER, 1991) igualmente aconselha executar as 11 notas do baixo Láb com a mesma intensidade, de maneira semelhante às badaladas de um relógio.

679 Ver *sotto voce* no capítulo 1, subitem 1.4.2.

680 Em suas obras mais tardias, Clementi utiliza o *perdendosi* como indicação de dinâmica (ROSENBLUM, 1991, p. 56). Do mesmo modo, Türk (1962 [1789] apud ROSENBLUM, 1991, p. 75) aponta que o *perdendo*, assim como *diluindo*, *morendo*, *smorzando*, significa diminuir o som até desaparecer completamente. No entanto, no século XIX, as expressões no gerúndio passam também a ter conotação agógica, ou seja, de mudança de tempo, além da conotação original redução de dinâmica. Assim, Czerny ([s.d.] apud ROSENBLUM, 1991, p. 83) indica que o *perdendo* denota diminuir também o tempo.



Ex. 205. *Prelúdio Op. 28 n.º 17*, ed. Peters, c. 84-90. *Perdendosi* no c. 84 com linha tracejada até o final. *Fz* no c. 84 e 88. Pedal aberto (função colorística) no c. 88-90. Fermata no c. 90.

2.18 *Prelúdio N.º 18 - ALLEGRO MOLTO, FÁ MENOR*

2.18.1 Textura, estilo, andamento e caráter

Apresentando-se no gênero de recitativo em estilo de fantasia,⁶⁸¹ o *n.º 18* é constituído de várias passagens em uníssono (sem pedal)⁶⁸² de caráter impetuoso (HIGGINS, 1973a, p. 66). Por esta razão, seu cenário dramático é comparado ao recitativo do *Larghetto* (2º mov) do *Concerto* em Fá menor⁶⁸³ bem como ao *Noturno Op. 32 n.º 1* (c. 63), todos apresentando esse tipo de textura estilizada de recitativo com oitavas em paralelo⁶⁸⁴ (RINK, 2006, p. 240).



Ex. 206. *Prelúdio Op. 28 n.º 18*, ed. Peters, c. 1-4. Estilo recitativo. Passagens sem pedal, sobretudo aquelas em uníssono.

Nota-se que inicialmente é concebido com *Presto con fuoco*,⁶⁸⁵ mas Chopin altera a indicação e define *Allegro molto* ao *n.º 18*, o que significa um andamento menos rápido, cuja velocidade é mais apropriada ao estilo em recitativo da obra.

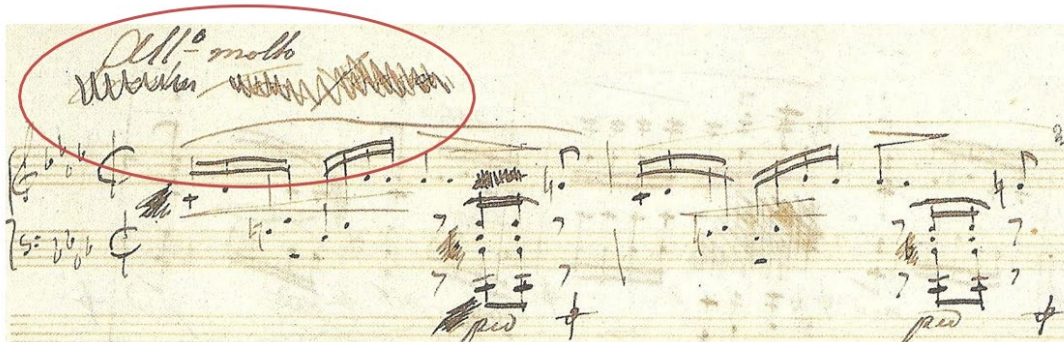
681 Eigeldinger (1988, p. 177, 185) associa o *n.º 18* a uma seção de recitativo de uma fantasia ou de uma toccata barroca.

682 No *n.º 18*, essas passagens em uníssono também vêm tipicamente sem indicação de pedal (exceto c. 12). Ver ex. 208.

683 Hansen (1973, p. VII) e Huneker (1943, p. V) também comparam o estilo e textura do *n.º 18* ao *Larghetto* do *Concerto Op. 21 n.º 2* em Fá menor. Huneker (1943, p. V) o aponta como um estudo de declamação.

684 Rink (2006, p. 240) aponta que essa textura estilizada é baseada no *Concerto* em Sol menor de Moscheles.

685 Eigeldinger (2012, p. 64).



Ex. 207. Prelúdio Op. 28 n.º 18, manuscrito autógrafo, c. 1-2. Notação *Presto con fuoco* rasurada e substituída pelo *Allegro molto* (*All.^o molto*).

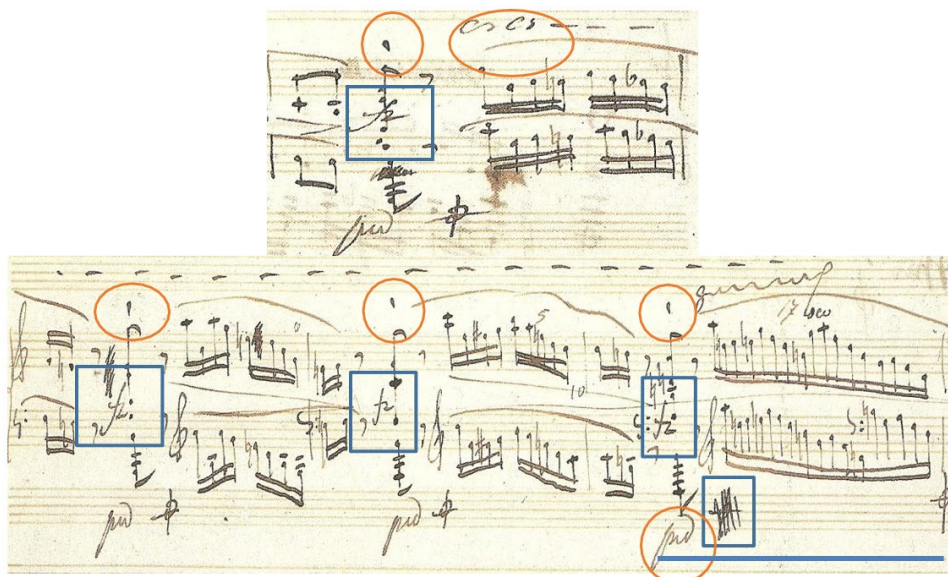
2.18.2 Articulação e dinâmica

O n.º 18 requer uma performance com grande variedade de timbres devido às diferentes articulações e dinâmicas solicitadas pelo compositor ao longo da obra, como *legato*, *staccato*, *fz*, gotas e acentos. Logo no c. 1 (e c. 2, ex. 206), a melodia (m.d.) inicia em *legato*, expressiva, em caráter espontâneo,⁶⁸⁶ contrastando com os acordes articulados que surgem no terceiro tempo em caráter rítmico e preciso⁶⁸⁷ (CORTOT, 1926, p. 58).

A partir do c. 9, inicia-se um longo *crescendo* (até c. 17). No trecho do c. 9 ao 15, há discrepâncias entre as diversas edições em relação à notação do sinal de gota e do *staccato*. Em seu manuscrito, Chopin registra o sinal ▼ simultaneamente a *fz* nos acordes dos c. 9 ao 12. Conforme Eigeldinger (1991, p. 148) aponta, para Chopin tal sinal ▼ denota um som mais seco e mais curto que o *staccato*. Considerando que o compositor não o anota com frequência, quando o faz convém distinguir na performance a sonoridade das notas (acordes) dotadas desse sinal. Como Chopin indica pedal a esses acordes, acreditamos que o sinal se refere mais ao toque (ataque) propriamente dito do que à duração do acorde.

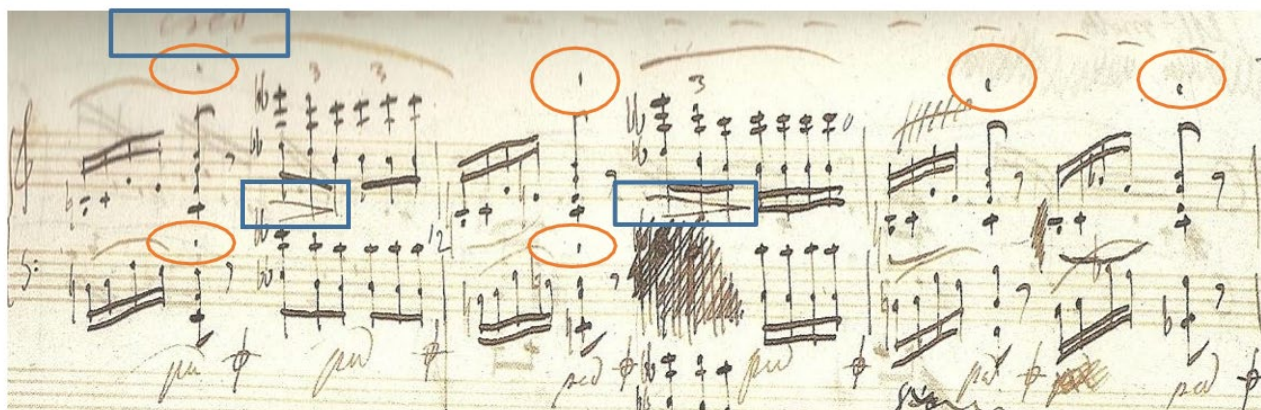
686 Cortot (1926, p. 58) aponta que a melodia denota revolta ou indignação.

687 Cortot (1926, p. 58) compara estes acordes ao som de um *tutti* orquestral.



Ex. 208. *Prelúdio Op. 28 n.º 18*, manuscrito autógrafo, c. 9-12. Sinal de gota nos acordes do c. 9-12 (só na m.d.) com *fz*. Passagens em uníssono sem pedal no c. 9-11. Pedal longo intencional no c. 12.⁶⁸⁸ *Crescendo* no c. 9 com linha tracejada ao c. 12. Chaves de *decrescendo* no c. 10-12 (ao centro).

No entanto, alguns editores apontam a escrita do sinal de gota no manuscrito como sendo ambígua nos c. 13 a 15, podendo ser interpretada como sinal de *staccato*:



Ex. 209. *Prelúdio Op. 28 n.º 18*, manuscrito autógrafo, c. 13-15. Sinal de gota (ou *staccato*) nos acordes do c. 13-15 (destituídos de *fz*). *Crescendo* no c. 13 com linha tracejada (ao c. 17). Chaves de *decrescendo* no c. 13-14.

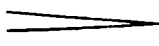
Por essa razão, determinadas edições como 1^{as} eds. francesa e inglesa, Wiener e Henle, optam por anotar os acordes desses compassos com *staccato*, uma vez que se encontram destituídos do reforço *fz* (HANSEN, 1973, p. XIV).⁶⁸⁹ No entanto, Paderewski, Ekier e Eigeldinger interpretam que há sinal de gota em todos esses compassos, reproduzindo-o de maneira uniforme nos c. 9-15 em suas edições.⁶⁹⁰ Em relação ao trecho do c. 13-15, ainda que se compreenda o sinal de gota para esses acordes (mantendo o toque

688 No c. 12, as 1^{as} eds. alemã e inglesa, bem como Mikuli e Paderewski, “corrigem” (ritmicamente) as semicolcheias originais, substituindo-as por fusas. No entanto, Ekier (2000, p. 12) comenta que a notação original deve permanecer, pois teria sido intencional, denotando assim não tocar o trecho excessivamente rápido (como se fossem fusas). O mesmo acontece no *Prelúdio n.º 15*.

689 Já a 1^a ed. alemã anota *staccato* em todos os compassos (c. 9-15). A cópia de Fontana também é ambígua em relação à notação desses sinais.

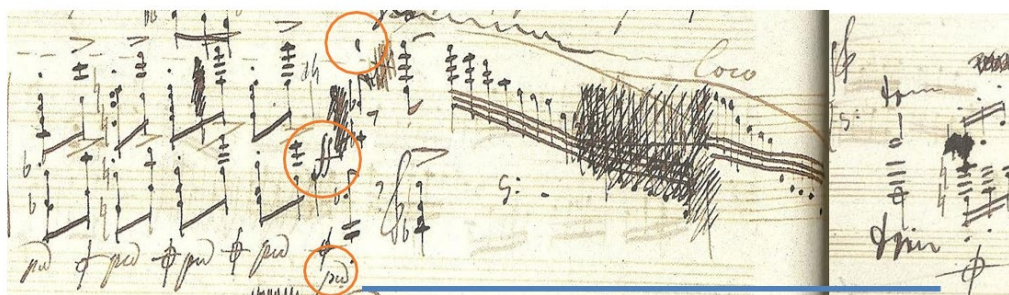
690 Mikuli anota o sinal de gota nos c. 9-14.

mais seco e curto), convém, no entanto, não os acentuar (ou então acentuá-los muito sutilmente), para assim diferenciá-los da sonoridade dos acordes anteriores do c. 9-12 dotados de *ff*, portanto mais acentuados. Tal ideia é corroborada pelo *crescendo* que reinicia no c. 13 (outro *cres* anotado acima da pauta superior, estendendo-se até o c. 17), sugerindo a redução da sonoridade nesse compasso para tornar a crescer de forma mais vigorosa até o clímax no c. 17.

As chaves  presentes nos c. 10-14 (ex. 208 e 209) (sob o longo *crescendo*) também podem ser compreendidas como sinal expressivo (agógico), sugerindo uma sutil redução do tempo na parte inicial dessas figurações. Assim, as notas desse determinado local (alinhadas com a parte que contém a abertura da chave) podem ser executadas de maneira mais explicada (calma), corroborando o caráter improvisatório do estilo recitativo.⁶⁹¹

2.18.3 Compassos finais - pedal, trinado, articulação e dinâmica

Na chegada do momento climático no c. 17, Chopin utiliza os recursos de pedal, dinâmica e articulação para intensificar ao máximo o trecho. Anota claramente o sinal de gota para as oitavas (m.d.) no primeiro tempo, em *ff*, estendendo um pedal longo por todo o arpejo até o final do trinado já no compasso seguinte. Desse modo, o pedal prolonga o baixo e também intensifica a sonoridade criando maior reverberação.⁶⁹² Em pianos modernos, devido ao excesso de reverberação, convém trocar parcialmente o pedal ao final do arpejo (região média-grave), sem, no entanto, limpá-lo efetivamente, mantendo assim a intenção original do compositor.



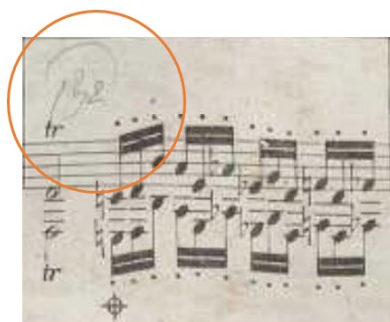
Ex. 210. *Prelúdio Op. 28 n.º 18*, manuscrito autógrafo, c. 16-18.2. No c. 16: *staccato* nos tempos fortes (m.d. e m.e.). No c. 17: sinal de gota na oitava (m.d.), *ff*, pedal longo até o fim do trinado (c. 18.3).

O dedilhado “1-3-2”⁶⁹³ anotado a lápis sobre o “*tr*” da mão direita no c. 18 do exemplar de Dubois indica que o trinado deve começar na nota principal (Fá) (EIGELDINGER, 1991, p. 132).

691 A exemplo, a interpretação de Pletnev.

692 Similarmente, Chopin anota um pedal longo no c. 12 com a mesma função (ex. 208). Aí também se nota que foi intencional, pois rasura o sinal de retirada sob o início da figuração e prolonga o pedal até o final do compasso.

693 Reproduzido na Peters, Nacional Polonesa e Henle.



Ex. 211. *Prelúdio Op. 28 n.º 18*, exemplar de Dubois, c. 18. Dedilhado “1-3-2” (a lápis).
Staccato nas semicolcheias (m.d.e m.e.).

Em seguida, nesse mesmo compasso, Chopin anota todas as semicolcheias com *staccato* em ambas as mãos, especificamente sem indicação de pedal. Haja vista que o *staccato* em sua forma pura (sem pedal) é mais raro na escrita de Chopin, convém enfatizá-lo quando o compositor o indica. Nesse caso, está solicitando um efeito especial de contraste por meio da notação. Contudo, vale lembrar que, nos pianos da época, a sonoridade neste local (contendo as semicolcheias em *staccato*) certamente não seria tão seca. Conforme vimos no capítulo 1,⁶⁹⁴ os abafadores desses pianos eram menos eficientes. Por isso, ainda que retirando o pedal no c. 18.3, após todo o volume sonoro alcançado no trecho anterior, deixariam permanecer certa reverberação por mais algum tempo. Sendo assim, em pianos atuais seria válido adicionar leves toques de pedal⁶⁹⁵ para não deixar o som demasiadamente seco.

Por fim, a obra encerra com o triplo *forte fff*, notação rara na obra de Chopin,⁶⁹⁶ indicado aos dois últimos acordes, os quais devem soar muito sonoros, mas não agressivos. Assim, vemos que o compositor utiliza simultaneamente ferramentas como pedal longo, contrastes de articulação e de registros (desde o grave até o muito agudo), bem como grande volume de dinâmica para criar um final muito intenso e dramático ao *n.º 18*.



Ex. 212. *Prelúdio Op. 28 n.º 18*, ed. Peters, c. 18-21. Sinal de retirada de pedal no c. 18.3.
Staccato nas semicolcheias do c. 18. *fff* no c. 20.

694 Item 1.7 “Pedal”.

695 Nas primeiras notas de cada grupo de três (semicolcheias) e primeiro tempo do c. 19.

696 No *Op. 28*, o *fff* ocorre apenas no *n.º 18* e no *n.º 24*.

2.19 Prelúdio N.º 19 - VIVACE, MI^b MAIOR

2.19.1 Andamento, caráter, dinâmica e articulação

Apontado como peça monotemática no gênero de estudo,⁶⁹⁷ o n.º 19 apresenta uma figuração em *moto perpetuo*⁶⁹⁸ e recebe a indicação *Vivace* para o andamento, cujo tempo de execução também é moderado.⁶⁹⁹ Assim como o *Vivace* do n.º 11 (por seu tempo moderado) contrasta entre o *Allegro molto* do n.º 10 e o *Presto* do n.º 12, o *Vivace* do n.º 19 também se caracteriza por ser um andamento intermediário entre o *Allegro molto* do n.º 18 e o *Largo* do n.º 20, seguindo então o princípio de alternância característico do *Opus 28* apontado por Eigeldinger (1988, p. 180).

Em caráter gracioso,⁷⁰⁰ o n.º 19 possui primordialmente um plano sonoro delicado.⁷⁰¹ Chopin não determina o nível de dinâmica ao início do *Prelúdio* nem tampouco no decorrer da obra, apenas ao final especifica o *ff* (c. 70) aos dois últimos acordes. No transcorrer da peça, indica várias chaves de *crescendo* e *decrescendo* (relacionadas ao fraseado), bem como *cresc* com linha tracejada nos trechos do c. 29 ao 32 e c. 65 ao 67 e *dim* no c. 68, sem, no entanto, determinar a dinâmica específica a ser alcançada. Assim, a maior parte da obra pode permanecer com uma dinâmica suave, ou seja, entre *p* e *mf*.

É curioso que o compositor anote o termo *legato* precisamente acima da pauta superior, referindo-se, portanto, à linha melódica propriamente dita. Além disso, vale notar a quase total ausência de indicação de ligadura na obra.⁷⁰² Assim, compreendemos que o termo solicita especificamente que a melodia emergente da figuração soe de modo *legato*. Isto não denota, entretanto, que seja executada de modo a conectar fisicamente as notas, já que a escrita não permite fazê-lo devido à presença de muitos intervalos extensos e de saltos.



Ex. 213. *Prelúdio Op. 28 n.º 19*, manuscrito autógrafa, c. 1-2. *Legato* acima da pauta superior. Pedal longo no c. 1-2.⁷⁰³ Mib na terceira colcheia do c. 1 (m.d.).

Cortot (1926, p. 61) indica que a melodia em caráter caprichoso e feliz deve soar expressiva. Lembra que o *legato* da melodia não deve ser afetado pela dificuldade de execução do acompanhamento das tercinas, dotado de intervalos extensos e rápida movimentação.

697 Eigeldinger (1988, p. 181).

698 Samson (1996, p. 157).

699 Conforme vimos no *Prelúdio n.º 11*, as interpretações de Ashkenazy, Barenboim, Harasiewicz, Novaes, Perahia, Pletnev e Schiff ilustram o andamento *Vivace* em tempo de execução mais moderado.

700 Huneker (1943, p. v).

701 Cortot (1926, p. 62) sugere *piano* no c. 1.

702 Chopin anota apenas uma curta ligadura (abrangendo 3 notas) na melodia (m.d.) nos c. 32 e c. 68.

703 Chopin anota o típico pedal longo no c. 1-2 para criar mais reverberação no trecho.

Convém cuidar para não acentuar indevidamente as notas da melodia (devido aos saltos), o que prejudicaria sua sonoridade *legato* e sua expressividade. Para isso, a execução do n.º 19 requer um ataque mais lento às notas da melodia e muita leveza e flexibilidade de movimento na performance da figuração (tanto para mão direita quanto para mão esquerda). A propósito, Mikuli (1943, p. i) lembra que Chopin, por possuir enorme flexibilidade nas mãos, inova ao escrever passagens contendo grandes extensões como no caso do n.º 19, executando-as com grande liberdade e leveza, traços típicos de sua performance. Eigeldinger (1991, p. 18) complementa que tais inovações na escrita do compositor (nos *Prelúdios* n.ºs 19 e 24) demandam uma execução baseada na sua nova técnica pianística. Para alcançar os intervalos muito extensos no teclado, é necessário realizar movimentos utilizando o braço todo, com muita flexibilidade, diferentemente dos contemporâneos de Chopin, que utilizavam os movimentos principalmente a partir do punho.

Há uma questão relacionada à terceira colcheia da mão direita no c. 1. Em seu manuscrito (ex. 213), Chopin registra *Mib*. As fontes primárias (cópia de Fontana e três primeiras edições) reproduzem segundo o manuscrito. Ocorre que a segunda impressão da edição alemã (1870 corrigida) altera essa nota para a nota *Sol* (tal como é o c. 2, 3ª colcheia na m.d.). Por essa razão, as edições Paderewski⁷⁰⁴ e Wiener reproduzem a versão alterada. No entanto, as demais edições, como Cortot, Henle, Peters (ex. 214), Nacional Polonesa e Mikuli, reproduzem o *Mib* tal como no manuscrito.⁷⁰⁵ Ekier (2000, p. 12) inclusive defende que a diferença entre o c. 1 e os demais compassos foi intencional (menciona que talvez por questões harmônicas). Aponta que uma diferenciação semelhante ocorre nos compassos análogos c. 1 e c. 9 do *Estudo Op. 10 n.º 11*. Por isso, optamos por executar os c. 1 com a nota *Mib*.



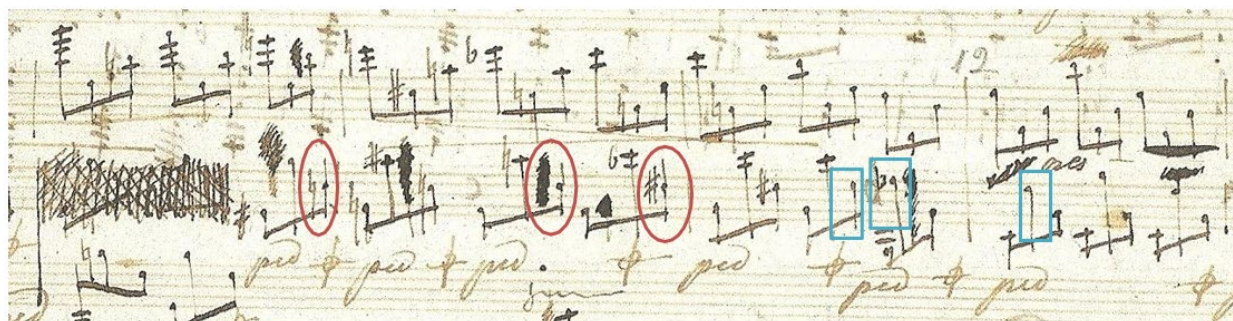
Ex. 214. *Prelúdio Op. 28 n.º 19*, ed. Peters, c. 1 -4. Reprodução do pedal longo no c. 1-2. *Mib* na terceira colcheia do c. 1 (m.d.). *Sol* na terceira colcheia do c. 2 (m.d.).

704 Paderewski (1949, p. 72) acredita que o *Mib* (c. 1) original tenha sido um erro, por isso adota a versão corrigida da edição alemã que modifica essa nota para *Sol*, justificando que os c. 2 (compasso análogo) e c. 9 (repetição do c. 1) apresentam a nota *Sol* no manuscrito. Já em relação ao c. 33, recapitulação do tema, podemos apenas deduzir que ele deve ser igual ao c. 1, pois o compositor anota no manuscrito somente o sinal de repetição para os c. 33 ao c. 42.

705 No c. 49 também encontramos divergências entre as edições. No manuscrito Chopin registra *Sol* para a penúltima colcheia da mão esquerda. Considerando que no c. 57 (análogo) registra a nota *Sib*, a segunda impressão alemã acaba por corrigir o c. 49 com o *Sib* também. Do mesmo modo, Paderewski e Wiener reproduzem tal alteração. No entanto as demais edições (Fontana, 3 primeiras edições, Cortot, Henle, Mikuli, Peters, Nacional Polonesa) reproduzem a nota *Sol* como no manuscrito.

2.19.2 Passagem “Polimelódica”

O trecho do c. 62 ao 63 ilustra, mais uma vez, o pensamento linear de Chopin, apresentando nesses compassos uma passagem polimelódica. O compositor anota haste superior de semínima a determinadas notas da mão esquerda para enfatizar a progressão da linha cromática que emerge na voz de tenor (Mi-Fá-Fá#). Paderewski (1942, p. 72) aponta que esta linha cromática pode se estender e ser ressaltada até a nota Sol do c. 65.



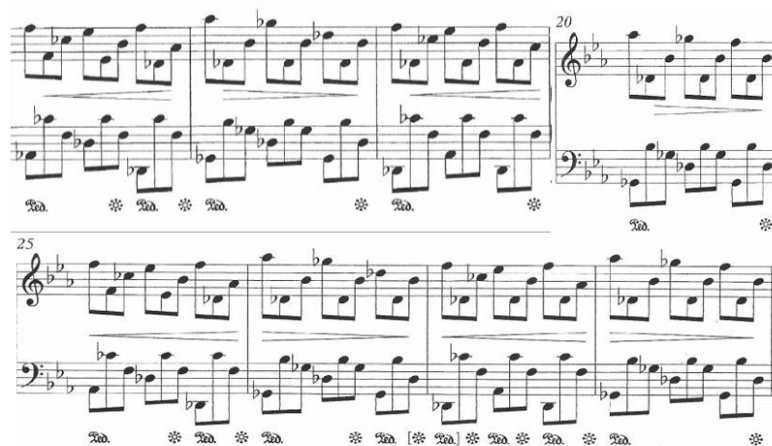
Ex. 215. *Prelúdio Op. 28 n.º 19*, manuscrito autógrafa, c. 62-65. Linha melódica na voz de tenor (m.e.) ressaltada originalmente com haste superior de semínima nos c. 62-63 (Mi, Fá, Fá#). Paderewski sugere continuar a linha melódica até o Sol do c. 65.1 (Sol, Lá^b, Sol).

2.19.3 Pedal

2.19.3.1 Variação de pedal em trechos semelhantes

No manuscrito autógrafa, Chopin anota uma variação de pedal ao trecho do c. 25-28, análogo ao c. 17-20, conforme podemos ver no exemplo abaixo:⁷⁰⁶

706 No manuscrito autógrafa, Chopin também anota variação de pedal no trecho do c. 59-60, análogo ao c. 51-52. Poli (2010, p. 173) defende que esta sutil variação deve ser realizada na performance. É interessante que apenas a cópia de Fontana e a primeira edição alemã reproduzem tal variação de pedalização. As demais edições (primeira edição francesa, primeira edição inglesa, Henle, Nacional Polonesa, Peters, Paderewski, Wiener e Mikuli) anotam a mesma pedalização aos dois trechos, ou seja, um pedal por compasso. Por outro lado, Cortot registra uma pedalização própria com trocas frequentes em cada compasso.



Ex. 216. *Prelúdio Op. 28 n.º 19*, ed. Peters, c. 17-20 e c. 25-28. Reprodução do pedal original.

As edições primárias (Fontana e 3 primeiras edições) e Henle, Peters (ex. 216) e Wiener reproduzem a pedalização tal como no manuscrito.⁷⁰⁷ Curiosamente, Ekier (2000, p. 13) contesta o pedal original (variado) do c. 25-28. Acredita que tenha sido uma imprecisão da parte do compositor, por isso, reproduz, nesse trecho da Nacional Polonesa, a mesma pedalização do c. 17-20 (mantendo o pedal original entre parênteses). Conforme aponta Vogas (2014, p. 207), não se pode ter certeza quanto a essa imprecisão. O fato é que tal variação de pedal provoca diferenças sutis na articulação e no apoio rítmico. Por isso, acreditamos ser interessante executar os trechos com essas variações de pedal.

2.19.3.2 Pedal que auxilia mudança métrica

O trecho do c. 29-32 ilustra o tipo de pedal do compositor utilizado para acompanhar e reforçar a mudança métrica que ocorre nessa passagem, na qual o tempo ternário passa a ser sentido como binário (VOGAS, 2014, p. 208).



Ex. 217. *Prelúdio Op. 28 n.º 19*, ed. Peters, c. 29-32. Pedal a cada dois tempos (binário).

2.19.3.3 Pedal aberto e dinâmica no final

⁷⁰⁷ As edições Mikuli, Cortot e Paderewski apresentam pedalização distinta do manuscrito. Paderewski e Cortot indicam trocas de pedal nos 1º e 3º tempos de compasso igualmente aos dois trechos. Já Mikuli propõe mudanças de pedal em cada tempo de compasso nos dois trechos.

Os últimos compassos apresentam o típico pedal aberto que sugere o desejo de manter a reverberação do baixo na sonoridade. Chopin anota o *ped* no terceiro tempo do

c. 68, sem registrar nenhum sinal de retirada após. Poli (2010, p. 159) defende a utilização de um pedal longo, que pode ser mantido até o final da obra (c. 71).⁷⁰⁸ Acrescenta ainda que não deve ocorrer interrupção auditiva por meio das pausas. As edições Henle, Wiener, Nacional Polonesa e Peters reproduzem a pedalização original. Já nas demais edições ocorrem pedalizações distintas ao final do n.º 19.⁷⁰⁹

Vale notar que o n.º 19 encerra com uma interessante notação de dinâmica associada ao pedal. No c. 65, Chopin anota *crescendo* com linha tracejada ao c. 67. No c. 68 solicita *diminuendo* com linha tracejada ao c. 69, seguido de um súbito *ff* no c. 70 que pode ser mantido dentro de um mesmo pedal longo (c. 68.3 ao 71). A interpretação de Avdeeva, por exemplo, revela esse pertinente efeito de dinâmica juntamente com o pedal.

Ex. 218. *Prelúdio Op. 28 n.º 19*, ed. Peters, c. 65-71. *Cresc* no c. 65, *dim* no c. 68, *ff* no c. 70. Pedal aberto no c. 68-71.

2.20 *Prelúdio N.º 20 - Largo*,⁷¹⁰ **DÓ MENOR**

2.20.1 Caráter e dinâmica

O ritmo pontuado presente no n.º 20 confere-lhe um caráter marcial (*alla marcia*),⁷¹¹ solene e nobre. Chopin solicita uma estrutura de dinâmica bem definida ao n.º 20, o que lhe fornece muita expressividade. Assim, torna-se importante ressaltar na performance os três grupos (de quatro compassos cada um) que apresentam três planos sonoros sucessivos bastante distintos: *ff* (c. 1-4), *p* (c. 5-8) e *pp* (c. 9-13)⁷¹² respectivamente, cada um com sua própria cor sonora. Cortot (1926, p. 65) recomenda que o primeiro grupo *ff* deve ser sonoro e enérgico, mas que o ataque dos acordes não deve ser brutal.

708 Poli (2010, p. 159) aponta que uma pedalização similar ocorre ao final do *Scherzo Op. 39 n.º 3* (Dó# m).

709 Nas primeiras edições francesa e alemã, na cópia de Fontana e na Paderewski, há ausência de pedalização nos 2 últimos compassos. Do mesmo modo, a primeira edição inglesa, Cortot e Mikuli apresentam indicação de pedal contendo interrupção sonora nas pausas.

710 Conforme vimos nos *Prelúdios n.ºs 4 e 9*, o *Largo* não denota ser demasiadamente vagaroso para Chopin. Por isso, convém executar o n.º 20 com uma marcha que não seja extremamente lenta. A exemplo, as interpretações de Avdeeva, Barenboim, Koczalski.

711 Eigeldinger (1988, p. 185).

712 Cortot (1926, p. 65) aponta que esta redução de volume na sonoridade do cenário do n.º 20 (aos grupos 1, 2 e 3) faz alusão à uma procissão funeral que recua, ou se afasta.

2.20.2 C. 1-4

No c. 3, há uma questão controversa relacionada à nota superior do acorde do quarto tempo deste compasso. Pode-se notar que algumas edições, como a Peters no exemplo abaixo, anotam Mi^b (entre parênteses) para ela. No entanto, ao fazer uma escuta minuciosa e comparativa entre as gravações selecionadas para esta pesquisa, observamos que muitos intérpretes executam este determinado tempo de compasso com a nota Mi^{\natural} enquanto outros adotam Mi^{\flat} para ela.⁷¹³



Ex. 219. *Prelúdio Op. 28 n.º 20*, ed. Peters, c. 1-4: grupo 1, dinâmica *ff*. No c. 3: Mi^b no quarto tempo.

Ocorre que Chopin anota Mi^{\natural} (acorde maior) em seu manuscrito autógrafo principal e no de 1840.⁷¹⁴ Apesar disso, corrige essa nota (a lápis) para Mi^b (acorde menor) no exemplar de Stirling. Além disso, o manuscrito autógrafo de Chopin de 1845 e a cópia manuscrita de George Sand apresentam também o Mi^b no c. 3 (EKIER, 2000, p. 12).⁷¹⁵ Por essa razão, Ekier (2000, p. 12) acredita que tenha sido um caso de omissão do sinal *b* no manuscrito principal (*stichvorlage*).⁷¹⁶ Cortot (1926, p. 65) reforça que o Mi^b , por formar um acorde menor, corrobora o caráter trágico do *n.º 20*.⁷¹⁷ Já Rink (*THE VIRTUAL Chopin*, 2013, 8 min 26 s) aponta que teoricamente as duas opções são possíveis. Supõe ainda que talvez

713 Entre os intérpretes que executam o *n.º 20* com a versão Mi^b estão Alexeev, Argerich, Arrau, Ashkenazy, Avdeeva, Barenboim, Cortot (gravação de 1957) Thai Son, Harasiewicz, Katsaris, Kehrler, Kissin, Lugansky, Perahia, Pletnev, Schiff, Serkin, Sokolov, Trifonov. Entre aqueles que optam pela versão com Mi^{\natural} estão De Laroche, Brailowsky, Cortot (gravação de 1926), Eschenbach, Freire, Gilels, Koczalski, Moiseiwitsch, Moravec, Novaes, Pollini, Rubinstein. Note-se que Koczalski segue a ed. de Mikuli (seu professor).

714 Vale esclarecer que, além do manuscrito principal (*stichvorlage*), há 3 outras versões manuscritas para o *n.º 20*: o manuscrito autógrafo de Chopin de 1840, oferecido a Alfred de Beauséne, datado “Paris, 30 de Janeiro 1840”, localizado na Biblioteca Nacional de Paris (esta versão é ainda mais curta, não contém o c. 9-12, apresentando apenas o c. 1-8 e o compasso final); o manuscrito autógrafo de Chopin de 1845, presente no álbum de Ana Chermetteff, datado “Paris, 20 de maio 1845”, que se encontra na V.I. Lenin Library, em Moscou; e o terceira versão trata-se da cópia manuscrita feita por George Sand, que se encontra em uma coleção privada (EKIER, 2000, p. 12). A cópia de Fontana, 1ª ed. francesa, 1ª ed. alemã, manuscrito de 1840, bem como a edição de Mikuli, reproduzem o Mi^{\natural} conforme o manuscrito principal.

715 Assim, a 1ª ed. inglesa e as edições Henle, Cortot, Paderewski, Wiener, Nacional Polonesa e Peters (ex. 219) apresentam a versão corrigida com o Mi^b .

716 Ekier (2000, p. 12) aponta que, similarmente, no c. 8 e 12, Chopin também omite o sinal natural antes da semicolcheia Ré (3º tempo, m.d.) no manuscrito principal (Fontana e a 1ª ed. francesa reproduzem-no assim), adicionando o sinal \natural (a lápis) no exemplar de Stirling e nos outros dois autógrafos, de 1840 e o de 1845. Ver exemplos 221 e 224.

717 Curiosamente, em sua gravação de 1926, Cortot executa o c. 3 com o Mi^{\natural} , diferindo de sua declaração e do texto musical de sua edição (1926). Já na gravação de 1957, apresenta a versão com o Mi^b .

Chopin quisesse as duas alternativas em momentos diferentes de sua carreira,⁷¹⁸ o que pode ser observado nos diferentes manuscritos descritos acima, o *stichvorlage*, o de 1840 e o de 1845. No entanto, afirma que, musicologicamente falando, o *Mib* seria provavelmente mais correto. Conforme se pode observar, as duas alternativas são possíveis. Nesse caso, optamos pela execução com o *Mib*.



Ex. 220. *Prelúdio Op. 28 n.º 20*, c. 3. Da esquerda para a direita: manuscrito autógrafo (*stichvorlage*), *Mib* no c. 3.4; exemplar de Stirling, *Mib* (a lápis) no c. 3.4; manuscrito autógrafo de 1845, *Mib* no c. 3.4; cópia manuscrita de G. Sand, *Mib* no c. 3.4.

2.20.3 C. 5-8

Em relação ao segundo grupo (c. 5-8), Cortot (1926, p. 65) lembra que não deve ser excessivamente suave, considerando que ainda será necessário reduzir a sonoridade para *pp* no terceiro grupo (c. 9-13). Assim, oferece uma interessante proposta para criar cores diferentes aos grupos 2 e 3, já que ambos apresentam uma dinâmica suave. No segundo grupo, sugere ressaltar as vozes externas (soprano na m. d. e linha do baixo na m. e.), enquanto, no terceiro grupo (ex. 222), aconselha destacar de maneira discreta a voz intermediária presente na mão direita.⁷¹⁹



Ex. 221. *Prelúdio Op. 28 n.º 20*, ed. Peters, c. 5-8: grupo 2. Dinâmica *p*. Linha descendente do baixo em lamento no c. 5-6.

No trecho acima, observa-se que Chopin utiliza uma ferramenta do barroco para enfatizar o caráter triste (tom funeral) ou trágico da obra. No c. 5-6 (e c. 9-10), registra, na voz do baixo, a típica linha descendente em lamento, percorrendo de maneira cromática o intervalo

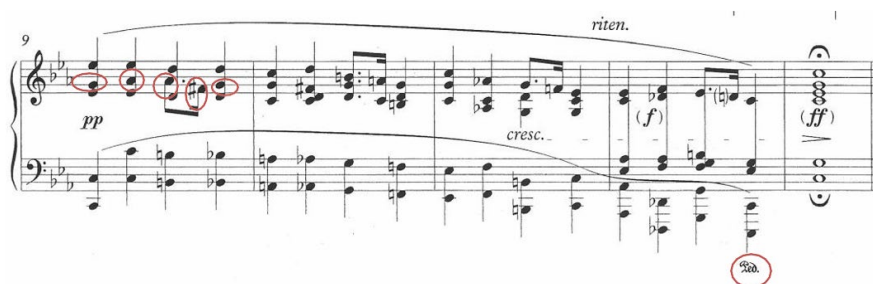
718 Além disso, Rink (THE VIRTUAL Chopin, 2013, 9min20s) aponta que algumas obras de Chopin possuem diferentes versões, como *Valsa em Fá menor* (há cinco versões manuscritas diferentes), *Noturno Op. 62 n.º 1* e *Ballada Op. 38*.

719 Assim como demonstram as interpretações de Rubinstein, Pletnev, Arrau, entre outros.

de quarta perfeita (Dó ao Sol). Empresta, portanto, o símbolo de aflição utilizado por Bach e seus contemporâneos⁷²⁰ (EIGELDINGER, 1988, p. 176).

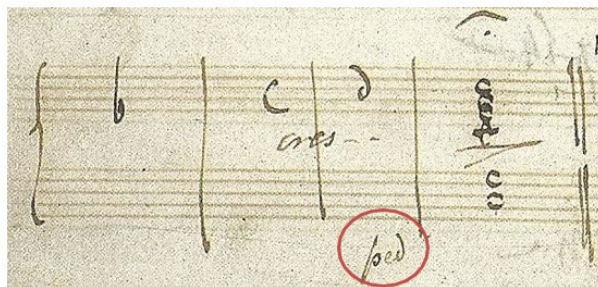
2.20.4 C. 9-13

O terceiro grupo (c. 9-13) em *pp* apresenta uma sonoridade mais etérea.⁷²¹ Stirling (WROBLEWSKA-STRAUS, 1980 apud EIGELDINGER, 1991) denominava este *Prelúdio* de “*la prière*” (a oração), revelando que Chopin executava os acordes com um som celestial. Para enfatizar a mudança de timbre no c. 9, convém aplicar o pedal *una corda* neste trecho (CORTOT, 1926, p. 66-67).



Ex. 222. *Prelúdio Op. 28 n.º 20*, ed. Peters, c. 9-13: grupo 3. Dinâmica *pp* no c. 9. *Cresc* no c. 11. Reprodução do *f* do exemplar de Dubois no c. 12.2. Reprodução do *ff* da cópia de G. Sand e manuscrito de 1840 no c. 13. Acento longo no c. 13. Ilustração da sugestão de Cortot para ressaltar a linha intermediária no c. 9. Pedal (aberto) no c. 12.

É interessante notar que, em seu manuscrito, Chopin anota um *crescendo* no c. 11-12,⁷²² sem, no entanto, determinar o nível de dinâmica a ser atingido:



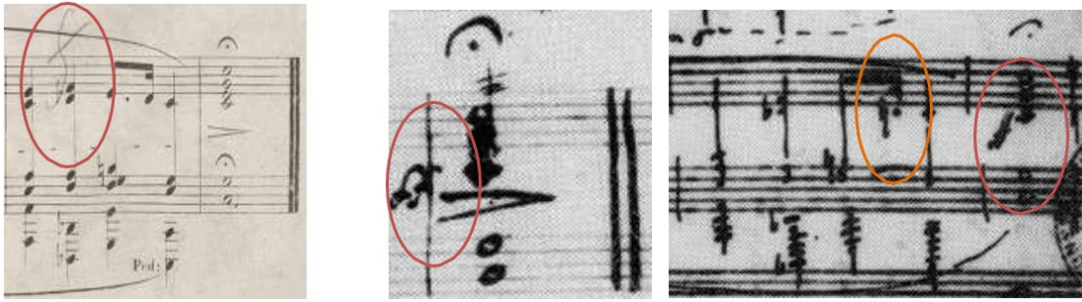
Ex. 223. *Prelúdio Op. 28 n.º 20*, manuscrito autógrafo, c. 10-13. *Cres* no c. 11 - 12. Acento longo no c. 13. Pedal (aberto) no c. 12.

Porém, tudo indica que o compositor desejava um final sonoro ao *n.º 20*, pois, no exemplar de Dubois, acrescenta (a lápis) *f* no 2º tempo do c. 12 (EIGELDINGER, 1991, p. 214). Do mesmo modo, tanto o manuscrito autógrafo de 1840 quanto a cópia de George Sand apresentam a dinâmica *ff* no compasso final (c. 13).

720 A linha do baixo descendente em lamento também está presente no *Concerto Op. 11*. No primeiro movimento, encontra-se no *tutti* do tema inicial da mão esquerda: Mi-Ré#-Ré#-Dó#-Dó#-Si (EIGELDINGER, 2006, p. 112-113). No c. 393 ao 407, o baixo também apresenta a progressão descendente: Lá-Sol#-Sol#-Fá-Mi. No segundo movimento, do c. 72-79, o baixo percorre o intervalo Sol# a Ré# cromaticamente: Sol#-Fáx-Fá#-Mi#-Mi-Ré# (RINK 1997, pp. 69, 77). Do mesmo modo, no *Concerto Op. 21*, no tema inicial do solo na mão esquerda: Fá-Mi-Mi#-Ré-Ré#-Dó (EIGELDINGER, 2006, p. 112-113).

721 Cortot (1926, p. 66) aponta, nesse trecho, uma sonoridade que remete a um sonho, fazendo alusão ao lado misterioso do além.

722 Os compassos 9, 10, 11 e 12 são anotados como *a-b-c-d* (repetição) no manuscrito.



Ex. 224. *Prelúdio Op. 28 n.º 20*, à esquerda, exemplar de Dubois com *f* (a lápis) no c. 12; ao centro, cópia manuscrita de G. Sand com *ff* no c. 13; à direita, manuscrito autógrafa de 1840 com *Ré* no c. 12 e *ff* no c. 13.

É interessante que no último compasso (c. 13), ao centro, há um sinal que pode ser confundido com uma chave de *decrescendo*. Em seu manuscrito Chopin registra um sinal que parece ser um acento longo $\text{—} \text{>}$ (reproduzido por Peters, ex. 222), cujo significado é ênfase expressiva e também um ataque lento e prolongamento do acorde. Portanto, não seria propriamente uma chave de *decrescendo* $\text{—} \text{>}$ indicando a redução da sonoridade, tampouco o reforço sonoro do acento curto > . No entanto, algumas edições interpretam como tal, deixando o significado desse acento um tanto ambíguo. Por exemplo, Henle traz um sinal semelhante a uma chave (maior) de *decrescendo*, enquanto Paderewski traz o acento curto.

Por fim, a única indicação de pedal presente no *n.º 20* encontra-se ao final do *Prelúdio*.⁷²³ Conforme podemos notar no ex. 223, o compositor registra o *ped* ao final do c. 12, sem anotar o sinal de retirada, possivelmente desejando prolongar o pedal até o último compasso. Considerando que, em seu manuscrito, Chopin redige os c. 9-12 como repetição dos compassos precedentes (com as letras *a b c d*), o símbolo “*ped*” não se encontra sob nenhuma nota específica. Assim, conforme aponta Vogas (2014, p. 210), sua posição é entendida pelo contexto por meio da harmonia. A partir dessa pedalização, compreende-se então que o compositor deseja manter a nota do baixo, *Dó grave* do c. 12.4, até o final da obra (ex. 222).⁷²⁴

2.21 *Prelúdio N.º 21 - CANTABILE, SI^b MAIOR*

2.21.1 Andamento, caráter, textura e articulação

Apontado como peça bitemática no gênero de noturno,⁷²⁵ o *n.º 21* possui um caráter expressivo, encantador e melancólico (CORTOT, 1926 p. 68). Enfatizando esse aspecto, Chopin assinala a esse *Prelúdio* o andamento *Cantabile*,⁷²⁶ o qual implica um tempo lento de execução, no entanto, dotado de fluidez (GARCIA, 1847, vol. 2, p. 95). No *bel canto*, utiliza-se tipicamente um *legato* extremamente cuidadoso no *cantabile*, com clareza na execução das

723 Hinson (1992, p. 187) e Vogas (2014, p. 210) apontam que, apesar da ausência de indicação de pedal no início do *Prelúdio*, fica subentendida sua utilização ao longo da obra, realizando mudanças a cada acorde.

724 Mikuli altera a pedalização, registrando o pedal somente no último compasso (c. 13). Desse modo, perde-se a reverberação que a nota do baixo (o *Dó grave*) proporciona quando mantida no mesmo pedal.

725 Eigeldinger (1988, p. 181).

726 O termo *cantabile* era utilizado como direção de andamento propriamente dita e também como modificador de tempo ou termo de expressão (indicando o estilo cantante de performance – BROWN, 1999, p. 374).

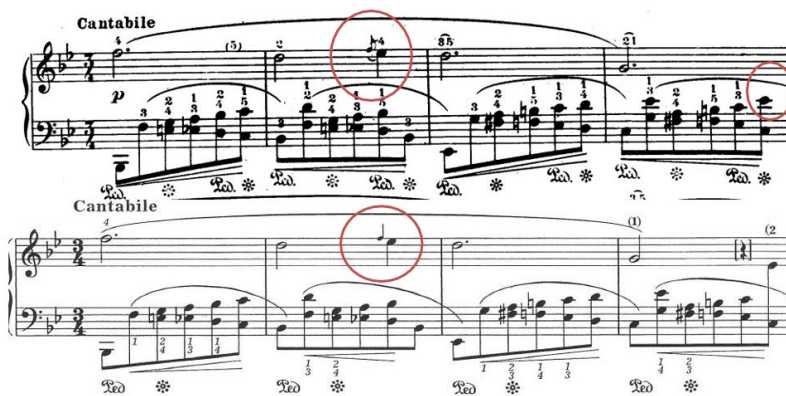
ornamentações, sendo importante evitar sons forçados, assim como toda desigualdade de timbre (CELLETTI, 1987, p. 193-194).

O n.º 21 caracteriza-se pela textura polifônica, apresentando quatro vozes distintas (melodia, duas vozes intermediárias e o baixo), revelando o pensamento “polilinear” do compositor herdado por Bach (EIGELDINGER, 1988, p. 176; 2006, p. 129). As duas vozes intermediárias, ou seja, contralto e tenor, apresentam uma progressão dotada de cromatismos em movimento contrário (EIGELDINGER, 1988, p. 176).



Ex. 225. *Prelúdio Op. 28 n.º 21*, ilustração por Eigeldinger (1988, p. 176) das 4 vozes do c. 1-4: soprano na pauta superior, contralto e tenor na pauta intermediária e baixo na pauta inferior.

Conforme aponta Cortot (1926, p. 68), um dos maiores desafios do n.º 21 é justamente executar estas duas linhas intermediárias em *legato*, em que cada voz apresenta um desenho independente. Para isso, recomenda que os gestos de cruzar sobre o terceiro e quarto dedos na linha do tenor sejam bem flexíveis e também aconselha deslizar o polegar de uma nota a outra na linha do contralto. Ainda assim, convém permitir que a melodia da mão direita sobressaia sobre o acompanhamento (vozes restantes).



Ex. 226. *Prelúdio Op. 28 n.º 21*, linha superior: ed. Salabert, c. 1-4. Dedilhado sugerido por Cortot. C. 2: apojetura curta (modificada). Linha inferior: ed. Nacional Polonesa, c. 1-4. Dedilhado sugerido por Ekier. C. 2: reprodução da apojetura longa original. C. 4: reprodução do Mib (última colcheia) na m. d.⁷²⁷

2.21.2 Apojeturas e *gruppetto*

No c. 2 Chopin registra a típica apojetura longa (pequena semínima) presente em cantilenas de andamento moderado e lento, denotando uma execução lenta. Conforme vimos no *Prelúdio n.º 13*, esta nota ornamental pode tomar aproximadamente metade do valor da nota real da melodia. Ademais, convém executá-la simultaneamente com o baixo.

⁷²⁷ No exemplar de Stirling, Chopin indica executar este Mib com a mão direita (EIGELDINGER, 1991, p. 207). Ver caso similar do c. 12 no ex. 228.



Ex. 227. *Prelúdio Op. 28 n.º 2*, manuscrito autógrafo, c. 1-2. Apojatura longa no c. 2.

No c. 12, encontra-se o típico *grupetto* de caráter vocal e expressivo, apresentando todas as notas escritas com figura de colcheia (e não anotadas com o símbolo). Assim, denota uma execução tranquila (EIGELDINGER, 1991, p. 133). Nesse mesmo compasso, no exemplar de Stirling (abaixo), vê-se uma indicação a lápis que denota executar o Mib com a mão direita:



Ex. 228. *Prelúdio Op. 28 n.º 21*. À esquerda: exemplar de Stirling, c. 12: *grupetto*. Indicação a lápis para executar a nota Mib (última colcheia) com a mão direita. À direita: ed. Peters, c. 12-13: Reprodução do pedal original no c. 12.3 - c. 13.2.⁷²⁸

Já nos c. 23 e 31, encontram-se os ornamentos curtos (breves), anotados com figura de colcheia tracejada, denotando uma execução mais rápida. A propósito do c. 23, há algumas divergências em relação às notas do ornamento propriamente ditas. O manuscrito apresenta claramente as notas *Dó b-Lá b-Dó b* para o ornamento (em acorde) do c. 23, enquanto no c. 31 (repetição do trecho anterior) o compositor registra uma leve variação, anotando o acorde *Ré b-Si b-Ré b* ao ornamento. A maior parte das edições reproduz tal como no manuscrito.⁷²⁹ No entanto, a segunda impressão da ed. alemã modifica o c. 23, anotando aí o acorde *Ré b-Si b-Ré b* (no lugar do acorde *Dó b-Lá b-Dó b* original). Por isso, certas edições posteriores adotam arbitrariamente a versão que traz o acorde *Ré b-Si b-Ré b* igualmente para os dois compassos (c. 23 e 31 – EKIER, 2000, p. 13). Cortot, por exemplo, reproduz dessa maneira em sua edição.⁷³⁰ Nesse caso, optamos também pela versão do manuscrito para o c. 23 (ornamento com acorde *Dó b-Lá b-Dó b*).

728 Pode-se observar nesse exemplo que a 1ª ed. francesa não reproduz este pedal que se encontra no manuscrito. Ultrapassando a barra de compasso no c. 12-13, o pedal possui a função de manter a harmonia de V⁷ dentro da mesma sonoridade, unindo o final da frase do c. 12 à próxima frase contendo as notas duplas em ambas as mãos (c. 13) (HIGGINS, 1973a, p. 69).

729 Como a cópia de Fontana, 3 primeiras edições, e as edições Wiener, Paderewski, Henle e Mikuli.

730 Cortot e Serkin, por exemplo, executam ambos os compassos 23 e 31 com *Réb-Sib-Réb* (ornamento).



Ex. 229. *Prelúdio Op. 28 n.º 21*, à esquerda: manuscrito autógrafo, c. 23, acorde Dób-Láb-Dób para a figura ornamental. À direita: ed. Salabert (Cortot), c. 23, acorde Réb-Sib-Réb para o ornamento.

2.21.3 Pedal longo

No trecho do c. 17- 18, Chopin anota um só pedal aos 2 compassos, com o intuito de prolongar a nota do baixo.⁷³¹ No c. 19-24, o compositor registra propositalmente um pedal bem longo, percorrendo 6 compassos (pode-se notar as rasuras que cancelam as trocas de pedal no manuscrito, ex. 230). Assim, Chopin deseja efetivamente uma cor específica a esta passagem, com leves mesclas de sons. Em pianos modernos, podemos ajustar a pedalização usando o meio pedal ou realizando trocas parciais ao longo do trecho (o mesmo pode ser aplicado na repetição da passagem em *pp*,⁷³² c. 25 ao 32) (VOGAS, 2014, p. 214). Ekier (2000, p. 4) sugere não trocar o pedal completamente no c. 19 com o objetivo de ainda manter o baixo dentro da harmonia.



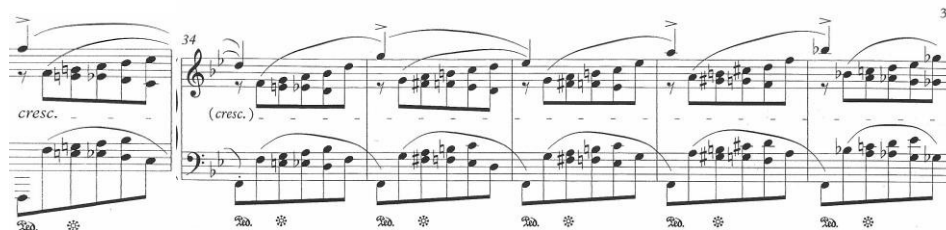
Ex. 230. *Prelúdio Op. 28 n.º 21*, linha superior: manuscrito autógrafo, c. 17-24. Pedal longo no c. 17-18 e c. 19-24. Rasuras cancelando a troca de pedal no c. 23. Linha inferior: ed. Peters, c. 17-24. Reprodução do mesmo trecho.

731 O mesmo acontece no trecho do c. 39-40 (clímax).

732 Aqui também Chopin utiliza a repetição de uma passagem com a dinâmica *pp* fazendo alusão ao efeito sonoro de eco.

2.21.4 C. 33-44

Na passagem do c. 33 ao 38, a mesma figuração presente no início da obra ocorre simultaneamente nas duas mãos (sobre a dominante, F^á) promovendo um efeito bastante expressivo até o clímax no c. 39. Tal figuração segue nas duas mãos até a cadência do c. 45.⁷³³



Ex. 231. *Prelúdio Op. 28 n.º 21*. ed. Peters, c. 33-38. Figuração (vozes intermediárias em movimento contrário) nas duas mãos.

2.21.5 C. 45 (47) e 49 (51)

No c. 45 (e 47), Chopin registra um pedal longo para prolongar o baixo. Haja vista que as notas deste compasso se apresentam no registro médio, em um piano *Pleyel* não ocorre excessos de mistura de sons com essa pedalização. Por outro lado, no c. 49 (e 51), nota-se a preocupação do compositor em manter a clareza de sons. Embora seja similar ao c. 45, o c. 49 apresenta as notas no registro grave, por isso, já não há mais notação de pedal para esse trecho. No exemplar de Stirling, Chopin anota hastes superiores às três últimas colcheias do c. 47, indicando tocá-las com a mão direita (EKIER, 2000, p. 13). Ademais, no c. 49, registra a lápis o polegar repetidamente para as notas consecutivas Sib e Lá, bem como o dedilhado “2-1” ao Sol, ambas notações típicas de dedilhado do compositor.



Ex. 232. *Prelúdio Op. 28 n.º 21*, à esquerda, exemplar de Stirling, c. 47. Hastes superiores (a lápis) às 3 últimas colcheias (m.e). Pedal longo. À direita, exemplar de Stirling, c. 49. Dedilhado “1-1-2-1” (a lápis). Ausência de Pedal.

⁷³³ Eigeldinger (2006, p. 129) relaciona essa passagem à introdução da obra *Nuage* (*Noturno n.º 1*) de Debussy, apontando a obra de Chopin como uma ponte entre Bach e Debussy. Assim, o *Prelúdio n.º 21* revela esta tendência impressionista.

2.21.6 Acentos

Ao final do *Prelúdio*, encontramos os típicos acentos longos e expressivos do compositor nos c. 50 e 52, sob a nota Ré do acorde da mão direita, denotando ressaltar sua sonoridade dentro do acorde (voz intermediária) e também promover-lhe um ligeiro prolongamento (e um ataque lento). Nos compassos finais, Chopin também utiliza o acento, que, apesar de possuir um tamanho menor, indica ressaltar a linha intermediária Ré-Dó-Sib que se forma nos acordes. Inclusive, a típica grafia dessas notas, que são ligeiramente deslocadas (à direita) do acorde e com hastes em direção opostas, os reforça (c. 50-52 e c. 58-59).



Ex. 233. *Prelúdio Op. 28 n.º 21*, manuscrito autógrafo. À esquerda, c. 50-52, acentos longos. À direita, c. 57-59,⁷³⁴ acentos ressaltando a linha intermediária.

2.22 *Prelúdio N.º 22 - MOLTO AGITATO, SOL MENOR*

2.22.1 Andamento, caráter, ritmo e tonalidade

Conforme vimos nos *n.º 1* e *n.º 8*, o *Agitato* em obras do período romântico denota um tempo de execução rápido. Convém lembrar que o termo *agitato* tem forte conotação de caráter, sugerindo expressão passional e estado de agitação. No caso do *n.º 22*, o adverbio *Molto*, exacerba, naturalmente, o caráter do *Agitato*. Tal agitação pode ser revelada na performance por meio de certa flexibilidade de tempo, e não propriamente pelo uso de grande velocidade.⁷³⁵ Cortot (1926, p. 71) alerta para essa questão quando comenta, em sua edição, que o intérprete não deve compreender o *n.º 22* como uma oportunidade de demonstração virtuosística de oitavas rápidas, cujo resultado seria a perda do sentido dramático da obra. Assim, enfatiza a acepção de *Agitato* como indicador de caráter.

Constatamos que os intérpretes Cortot, Arrau e Pletnev, por exemplo, utilizam de maneiras distintas a flexibilidade agógica no *n.º 22* para intensificar o estado de agitação na obra. Cortot alarga o tempo em vários momentos do *Prelúdio* (anacruse e c. 1.1, c. 7.1, c. 8.1, c. 8.2, c. 24.2, c. 25.1), sobretudo no c. 34.2, no qual valoriza com grande ênfase o retorno do tema inicial em A² (ex. 241). Por outro lado, Arrau inicia o *n.º 22* com tempo mais calmo, em caráter misterioso (inclusive com dinâmica *piano*, diferentemente do *forte* indicado por Chopin), aumentando progressivamente a velocidade à medida que a frase se torna mais aguda, até alcançar seu ápice no c. 5 (ex. 234), bem como distendendo o tempo ao final dela em seu movimento descendente (c. 8), criando outro tipo de agitação. Além disso, também realça pontos de maior expressividade alargando o tempo quando o movimento melódico da mão esquerda inclui intervalos mais extensos (c. 4-5, ex. 234 e c. 12-13, ex. 235). Já Pletnev

⁷³⁴ O pedal indicado ao longo de todo o c. 57 indica que o compositor não deseja a interrupção sonora entre o c. 57-58, ainda que anote as pausas ao final do c. 57.

⁷³⁵ Ver discussão em Affonso e Monteiro (2014a; 2014b).

alarga deliberadamente o tempo nas duas únicas notas da mão esquerda de todo o *Prelúdio* que contêm o sinal expressivo > (acento longo): Ré (c. 13) e Dó (c. 14) (ex. 235).



QR Code 28.⁷³⁶ Arrau (1960) interpreta o *Prelúdio* n.º 22.



QR Code 29.⁷³⁷ Cortot interpreta o *Prelúdio* n.º 22.



QR Code 30.⁷³⁸ Pletnev interpreta o *Prelúdio* n.º 22.

Conforme mencionamos nos *n.ºs 1 e 8*, Chopin associa com frequência o andamento *Agitato* ao ritmo sincopado, o qual também é uma característica marcante no *n.º 22*, encontrando-se presente ao longo de quase todo o *Prelúdio*, sobretudo na voz superior (exceto nos três últimos compassos). Segundo Hood (2012), a escrita rítmica do *Prelúdio n.º 22* intensifica o caráter de agitação por meio da síncope constante na voz superior (exceto nos c. 16, 39, 40 e 41) e pela ausência de sincronia entre as duas mãos (na seção A, raramente as duas mãos tocam juntas, provocando uma persistente sensação de instabilidade).

Segundo Steblin (2002, p. 146-192), as mesmas associações atribuídas no século XVIII à tonalidade de Sol menor são, em geral, preservadas no período Romântico. Elas seriam os afetos de melancolia e ternura, e seus quase opostos raiva e inquietação.⁷³⁹ Curiosamente, todas as obras de Chopin nesta tonalidade⁷⁴⁰ apresentam temas que remetem ao sentimento de melancolia, exceto este *Prelúdio*, cujo caráter alude mais à emoção de ira. Cortot

736 Link para o QR Code 28: <https://www.youtube.com/watch?v=ndttg8vsvyAw>.

737 Link para o QR Code 29: <https://www.youtube.com/watch?v=KKj097fSdQ8>.

738 Link para o QR Code 30: <https://www.youtube.com/watch?v=dJMQKa5rbAI>.

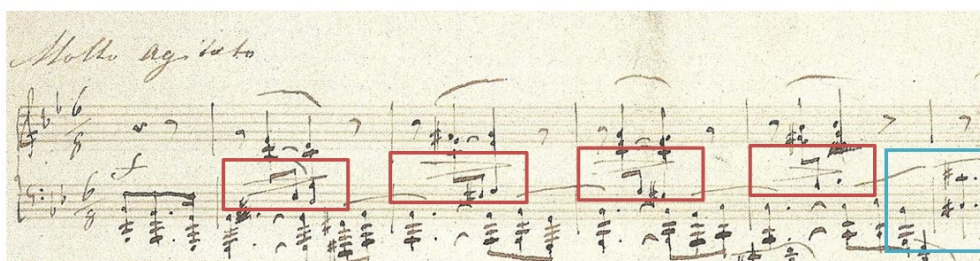
739 Schubart era o principal defensor da associação da tonalidade de Sol menor com as emoções de raiva, inquietação, ressentimento e ansiedade (STEBLIN, 2002, p. 39).

740 Obras de Chopin em Sol menor: *Ballada n.º 1*, *Mazurkas Op. 24 n.º 1* e *Op. Post. 67 n.º 2*, *Noturnos Op. 15 n.º 3* e *Op. 37 n.º 1*, *Polonaise KK Iia n.º 1*, *Sonata Op. 65* para violoncelo e piano e *Trio Op. 8* para violino, violoncelo e piano.

(1926, p. 71) indica que essa obra apresenta um tom de revolta, ímpeto tempestuoso e ritmo de energia impulsiva, cuja sensação de agitação deve prevalecer desde os primeiros compassos.

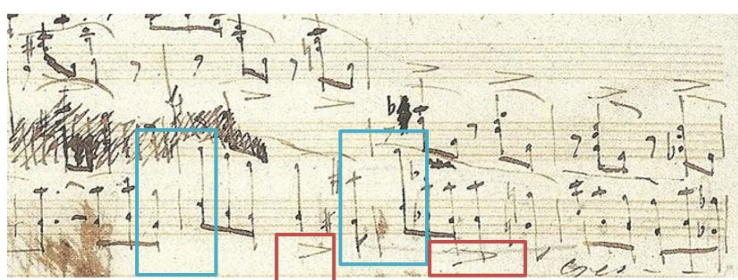
2.22.2 Seção A (c. 1 a 16)

A estrutura formal desse *Prelúdio* pode ser definida como A (c. 1 a 16) B (c. 17 a 34) e A' (c. 35 a 41) (HOOD, 2012).⁷⁴¹ Samson (1998, p. 154) descreve sua textura como sendo característica para retratar o caráter trágico, na qual a mão esquerda carrega a melodia em oitavas, e a direita floreia com acordes que ocasionalmente apresentam um contracanto. Em relação a esses acordes, vale notar a presença das chaves ao longo de todo o *Prelúdio* (presentes em 37 compassos de um total de 41). Na seção A (do c. 1 ao 12), no manuscrito autógrafo, como em todas as edições aqui consultadas, essa notação possui a grafia um pouco maior, como uma chave de *decrescendo* (ver ex. 234).



Ex. 234. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 5.1. Chaves de *decrescendo* ao centro. Intervalos extensos na mão esquerda (c. 4-5).

No entanto, convém assinalar que, a partir do c. 13, sua grafia se encontra de maneira distinta nas diferentes edições. Algumas apresentam acentos longos \rhd conforme o manuscrito autógrafo (o tamanho da chave de *decrescendo* é reduzido), enquanto outras modificam para acentos curtos $>$, conforme pode-se verificar nos exemplos abaixo:



Ex. 235. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, manuscrito autógrafo, c. 12 a 15. Acentos longos na mão direita e mão esquerda (Ré e Dó, c. 13 e 14 em vermelho). Intervalos extensos na m.e. (c. 12-14 em azul).

As edições Peters Urtext, Henle Verlag, Wiener Urtext, Nacional Polonesa e primeira edição alemã reproduzem os acentos longos conforme o manuscrito:

⁷⁴¹ No entanto, outros autores, como Grosso, optam por definir a forma desse *Prelúdio* como sendo A-B-Final, uma vez que a última seção é mais curta em relação à A.



Ex. 236. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, ed. Peters, c. 12 a 15. Acentos longos abaixo das notas na mão direita nos c. 13-15. Acentos longos sob o Ré e Dó da m.e. nos c. 13 e 14. Linha melódica na mão direita Sib-Lá⁴-Láb-Sol-Mib no c. 13- 15.

Já nas edições de Cortôt, Paderewski, Mikuli, primeiras edições francesa e inglesa, estes sinais possuem a grafia de acentos curtos (>):



Ex. 237. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, ed. Salabert (Cortot), c. 14 a 16. Acentos curtos acima das notas na mão direita nos c. 14-15.

Enquanto o acento curto indicaria, basicamente, um reforço da dinâmica de uma nota específica, Rink, Eigeldinger, Ekier e Poli defendem que os acentos longos possuem finalidade de ênfase expressiva, podendo implicar inclusive distensão temporal.⁷⁴² Poli (2010, pp. 9, 33-34) acrescenta ainda que Chopin utiliza estes acentos longos para ressaltar determinadas notas, vozes ou a entrada de um material temático.⁷⁴³ Esse parece ser o caso deste *Prelúdio*. Apesar de a melodia principal se encontrar na mão esquerda, Chopin parece utilizar o acento longo para indicar que a voz superior dos acordes da mão direita deve ser também destacada na execução (ex. 236). Ao valorizar as linhas das duas mãos, simultaneamente, o intérprete reforça o diálogo intenso entre elas. Tal ideia intensifica o caráter agitado solicitado pelo compositor e foi corroborada pelas interpretações de todos os pianistas aqui selecionados. Vale destacar a gravação de Kissin, cuja performance ressalta de forma notável a voz superior dos acordes, distendendo também sutilmente o tempo de sua execução. Este é um exemplo de interpretação do acento longo à maneira descrita acima. Cortot (1926, p. 71) também indica que a intensidade de expressão nos acordes da mão direita deve ser mantida paralelamente ao discurso energético da esquerda.

Em relação ao pedal, na seção A, não há nenhuma indicação de Chopin no manuscrito autógrafo. O mesmo se dá nas edições aqui consultadas, à exceção de Mikuli e Cortot, que indicam pedal nos primeiros tempos de cada compasso (nas notas que são prolongadas). Suas sugestões reforçam a ideia de utilização de pedal nessa seção, o que é corroborado pelas gravações aqui selecionadas. No entanto, o pedal deve ser empregado de maneira parcimoniosa, especialmente quando a mão esquerda se movimenta mais rapidamente e em graus conjuntos (c. 8 e c.13 ao 16), para não se perder a clareza sonora.

742 Conforme vimos em vários *Prelúdios* como os n.ºs 4, 10, 15, 21, entre outros. Ver também acentos longos no capítulo 1, item 1.4 “Dinâmica”.

743 Conforme vimos no n.º 8.

2.22.3 Seção B (c. 17 a 34)

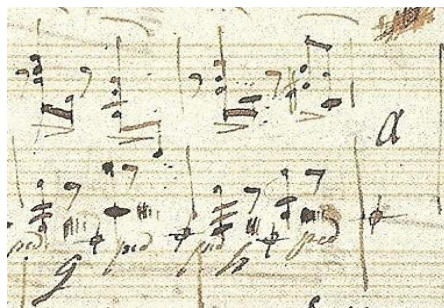
Há autores, como Hood, que consideram o material temático da mão direita como sendo o condutor na seção B, o que é sustentado por alguns intérpretes, especialmente Trifonov, Kissin e Argerich. A propósito, Cortot acrescenta sinais de reforço sonoro sobre os acordes da mão direita (-).



Ex. 238. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, ed. Salabert (Cortot), c. 17 a 20. Acentos de reforço sonoro acima dos acordes na mão direita. Reprodução do pedal nos c. 17 e 19.

Entretanto, foi possível constatar que a maioria dos intérpretes ainda valoriza igualmente as duas vozes. Ao contrário da seção A, na seção B, Chopin já indica pedal em determinados compassos, como nos c. 17 e 19 do ex. 238 acima. No entanto, nos c. 18 e 20 deixa o pedal ausente.⁷⁴⁴ Convém assinalar que, nestes dois últimos compassos, seria mais recomendado, de fato, fazer uma pedalização diferenciada, seja por meio do emprego de pouco pedal (do pedal *vibrato*, do meio pedal ou somente de um apoio de pedal curto nos primeiros e segundos tempos), seja pela ausência de pedal, para manter a clareza na escala descendente em graus conjuntos. Além disso, cria-se um efeito de maior contraste entre os pares de compassos 17-18 (e 19-20), intensificando o caráter agitado da obra.⁷⁴⁵ Foi possível notar que alguns intérpretes⁷⁴⁶ realizam esse contraste de pedal, sobretudo Novaes e Koczalski.

Já nos c. 23 e 24 e em suas respectivas repetições (c. 31-33), há uma questão quanto à localização do sinal de retirada de pedal ϕ . No manuscrito autógrafo, está situado após cada pausa de colcheia da mão esquerda, já próximo ao *ped* seguinte, o que indica que a pausa ainda está dentro do pedal de cada tempo. Tal indicação poderia sugerir uma execução com pedal sincopado (VOGAS, 2014, p. 54).



Ex. 239. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, manuscrito autógrafo, c. 23 a 25. Indicação de pedal com sinal de retirada após as pausas de colcheia.

744 Essas indicações de pedal se encontram no autógrafo e em todas as edições consultadas.

745 O mesmo acontece nos compassos em pares 19-20, 21-22, e suas respectivas repetições adiante (25-26, 27-28, 29-30).

746 Novaes, Koczalski, Barenboim, Cortot, Pollini, Rubinstein, Trifonov, Ashkenazy, Perahia, Brailowsky e Moiseiwitsch.

Somente as edições Nacional Polonesa, Peters e primeira edição alemã apresentam este detalhe na notação do pedal conforme o manuscrito autógrafo.⁷⁴⁷ A maior parte das edições indica o sinal de retirada de forma diferente, situando-o sob a pausa de colcheia. Esta notação pode sugerir a retirada do pedal (rítmico) na pausa para que não haja conexão com a sonoridade da próxima oitava na mão esquerda.



Ex. 240. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, ed. Salabert (Cortot), c.23 e 24. Indicação de pedal com sinal de retirada sob as pausas de colcheia.

Foi possível notar que a maior parte dos intérpretes executa o pedal sincopado. No entanto, alguns deles,⁷⁴⁸ especialmente Novaes e Koczalski, realizam o pedal rítmico. Apesar de ser mais difícil de se executar, esse pedal parece levar a um resultado mais interessante ao caráter da obra.

2.22.4 Seção A' (c. 35 ao 41)

O retorno da figura motívica de anacruse do primeiro compasso da peça (Sib-Lá-Sol), no c. 34, marca o início da seção A'. Convém observar que Chopin anota expressamente a retirada de pedal antes desta figura⁷⁴⁹ e adiciona uma pausa de semicolcheia, interrompendo a ligadura que passa a ir somente até a colcheia Lá (o mesmo ocorre no c. 8), diferentemente da anacruse do c. 1, em que a colcheia é pontuada, e a ligadura vai até a nota Sol do primeiro tempo:

747 Ainda assim, as edições Peters e primeira edição alemã apresentam algumas variações; às vezes, o sinal de retirada vem depois da pausa de colcheia enquanto outras vezes vem sob a pausa.

748 Novaes, Koczalski, Perahia, De Larrocha e Brailowsky.

749 Essa mesma indicação de pedal é encontrada no autógrafo e em todas as edições aqui consultadas.



Ex. 241. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, ed. Peters, c. 34-35 e c. 1 (anacruse). À esquerda, figura motívica Sib-Lá-Sol: acréscimo de pausa de semicolcheia no c. 34; à direita, colcheia pontuada no c. 1 (anacruse).

Tais indicações do c. 34 sugerem a execução dessa figura sem o emprego do pedal na pausa, criando interrupção sonora, contrastando assim com sua realização de forma ligada no c. 1. Curiosamente, pôde-se notar que os intérpretes empregam o pedal nesta figura de diversas maneiras, nem sempre de acordo com as indicações da partitura. A título de ilustração, Rubinstein, Cortot, De Larrocha, Koczalski, Harasiewicz e Brailowsky fazem a pausa já na anacruse do c.1 (para a qual Chopin indicou o toque *legato*). Argerich, Kissin, Ashkenazy, Pletnev, Serkin e Gilels executam as três vezes de forma ligada. Já Barenboim, Freire, Pollini, Novaes, Perahia e Schiff são fiéis à grafia do compositor.

Hood (2012, p. 18) aponta ainda para a questão da ambiguidade tonal dessa figura, ressaltando que, ao optar por realizar a pausa após a nota Lá, o intérprete enfatiza a função harmônica de dominante, enquanto, ao executá-la de forma ligada até o Sol, destaca-se a função da tônica.

No c. 39, não há indicação de pedal no manuscrito autógrafo. As edições de Cortot e Mikuli sugerem um pedal curto ao acorde, para o qual Chopin indicou *staccato*.



Ex. 242. *Prelúdio Op. 28 n.º 22*, à esquerda, ed. Salabert (Cortot), c. 39-41. Indicação de pedal no c. 39; *risoluto* no c. 40. Colcheia tracejada e arpejo no c. 41. À direita, manuscrito autógrafo, c. 39-41. Ausência de pedal no c. 39, colcheia não tracejada no c. 41.

A maior parte dos intérpretes executa este acorde com um pedal mais longo. No entanto, convém ressaltar que, quando realizado de forma mais curta, como Cortot, Pollini, Rubinstein, Novaes e Freire o fazem, ele promove uma ênfase mais dramática ao ápice da passagem.

Por fim, convém executar os acordes cadenciais dos últimos compassos a tempo e, conforme a sugestão de Cortot, *risoluto* (ver ex. 242 acima). As edições Nacional Polonesa e Peters interpretam o último acorde de forma não arpejada. Conforme vê-se no manuscrito autógrafo (ex. 242), ele é precedido de uma apojetura longa (colcheia não tracejada).⁷⁵⁰ No entanto, as demais edições apresentam-no com arpejo e algumas modificam a nota ornamental para apojetura curta (colcheia tracejada), como Cortot (ex. 242), Mikuli e Paderewski.

2.23 Prelúdio N.º 23 - MODERATO, FÁ MAIOR

2.23.1 Caráter e articulação

O caráter gracioso e delicado do *Prelúdio* n.º 23, juntamente com seu tempo de execução efetivamente moderado, certamente contrasta com o tom dramático do n.º 22 (*Molto agitato*) que o precede, bem como com o tom heróico do *Prelúdio* seguinte, o n.º 24 (*Allegro appassionato*). A escrita do n.º 23 evoca o estilo de harpa, apresentando uma figuração de semicolcheias na mão direita em movimento de arpejo⁷⁵¹ e arpejos e, na mão esquerda, acordes quebrados⁷⁵² em uma sonoridade bastante delicada, haja vista que o compositor solicita *p* e *delicadissimo* no c. 1 (HIGGINS, 1973a, p. 70). Ademais, determinadas notas na mão esquerda também remetem ao *pizzicato* de uma corda (harpa), como as semínimas dotadas de *staccato* que antecedem os trinados⁷⁵³ (c. 2, 6, 10 e 18) (ex. 243) e as notas Mi^b (c. 12 e 21) (ex. 246) dotadas de um acento curto (HIGGINS, 1973a, p. 70).

Cortot (1926, p. 74) menciona que o desenho ondulatorio presente na mão direita promove um contorno melódico gracioso e delicado, conferindo um tom volátil e airoso ao n.º 23. Ademais, lembra que é extremamente necessário executar esta figuração com bastante leveza, regularidade e flexibilidade nos movimentos (sobretudo do punho).

Ex. 243. *Prelúdio Op. 28 n.º 23*, ed. Peters, c. 1-4. Mão direita: figuração em arpejos.

Mão esquerda: acordes quebrados e arpejos. No c. 1: típico pedal longo sob pausa.⁷⁵⁴

No c. 2: semínima com *staccato* e trinado (m.e) dentro do mesmo pedal.⁷⁵⁵

Vale notar as características ligaduras longas do compositor presentes neste *Prelúdio*, denotando fluência e continuidade. Em seu manuscrito, embora registre uma ligadura a cada

⁷⁵⁰ A maior parte dos intérpretes executa o acorde sem arpejá-lo.

⁷⁵¹ Tal figuração confere ao n.º 23 o estilo de arabesco (EIGELDINGER, 1988, p. 185).

⁷⁵² Hansen (1973, p. VII) correlaciona a figuração do n.º 23 com a do *Estudo Op. 10 n.º 2*.

⁷⁵³ Típica notação do compositor, notas em *staccato* e trinados com indicação de pedal. Nesse caso, dentro de um mesmo pedal (ex. 243).

⁷⁵⁴ Esta pedalização típica também ocorre nos compassos similares c. 5, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17 e 22 (VOGAS, 2014, p. 221).

⁷⁵⁵ Dedilhado da ed. Peters reproduzido do exemplar de Dubois.

dois compassos do c. 1 ao 8, a partir do c. 9 Chopin anota uma única ligadura longa que percorre a obra até o compasso final (c. 22), abrangendo 14 compassos (HIGGINS,1973a, p. 70).

2.23.2 Trinados

Conforme vimos nos *Prelúdios n.ºs 9 e 10*, esta é a notação mais frequente de trinado na música de Chopin, presente nos c. 2, 6, 10 e 18 do n.º 23. O *trilo* é precedido de duas notas auxiliares, sendo a primeira no intervalo de segunda abaixo, enquanto a nota seguinte é idêntica à nota real, finalizando com as mesmas notas ornamentais. Nesses casos, a nota

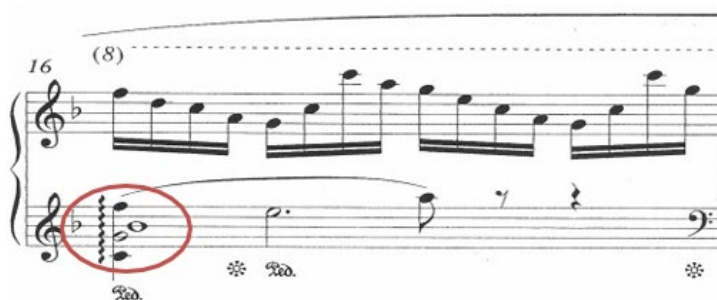
principal não se repete.⁷⁵⁶ Ekier (2000, p. 5) esclarece sua execução:⁷⁵⁷



Ex. 244. *Prelúdio Op. 28 n.º 23*, ed. Peters, c. 2 e c. 6. Trinados frequentes na obra do Chopin (m.e.), com indicação de pedal.⁷⁵⁸

2.23.3 C.16

Este é um exemplo de pedalização cuidadosa na qual o compositor solicita a troca de pedal no segundo tempo do compasso (nota Mi), enquanto prolonga as notas Sol e Sib do acorde (anotando-as como notas longas) para mantê-las na harmonia no ato da troca de pedal (VOGAS, 2014, p. 224).



Ex. 245. *Prelúdio Op. 28 n.º 23*, ed. Peters, c. 16. Sol e Sib registrados originalmente como nota pedal no primeiro tempo do compasso para permanecer na harmonia no ato da troca de pedal (segundo tempo).

⁷⁵⁶ Ver também *Prelúdio n.º 24* (subitem 2.24.3 “Trinados”).

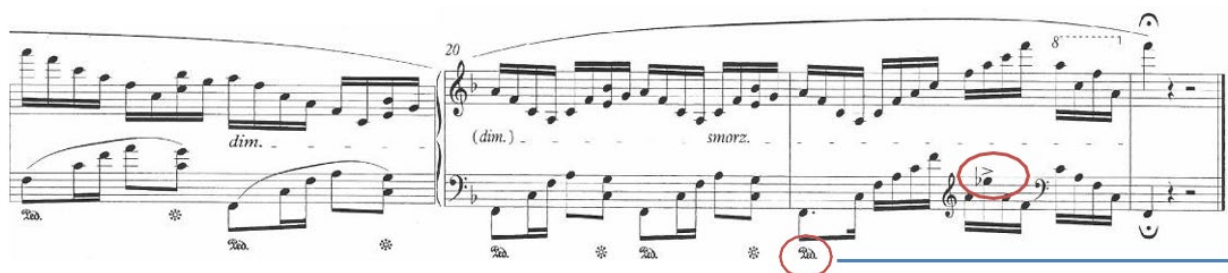
⁷⁵⁷ Execução semelhante se dá nos compassos análogos 6, 10 e 18 (EKIER, 2000, p. 5). Cortot (1926, p. 75-76) também sugere a mesma execução.

⁷⁵⁸ Típica notação de trinado com pedal.

2.23.4 Compassos finais

O n.º 23 encerra-se de maneira suave, tranquila e, ao mesmo tempo, enigmática. Apresenta redução sonora e diminuição de velocidade (*dim* no c. 19 e *smorzando* no c. 20 com linha tracejada até a fermata final), finalizando com o típico pedal aberto (desprovido do sinal de retirada) (c. 21-22). Chopin confere um toque especial à harmonia desses compassos finais. A nota Mib (ênfaticamente por meio do acento curto) presente no acorde de Fá Maior no terceiro tempo do c. 21 (m.e.) é bastante comentada entre os autores, pois confere um tom misterioso e, ao mesmo tempo, uma cor impressionista ao final da obra, a qual é reforçada quando se opta pela manutenção de um pedal longo (sem trocas). Segundo Cone (2006, p. 148), enquanto transforma o acorde de tônica (Fá M) em harmonia de dominante (F⁷), o Mib também funciona como nota de passagem ao acorde de Ré menor do *Prelúdio* seguinte, o n.º 24.

Por isso, em relação ao aspecto composicional, Kallberg (1992, p. 142) aponta que tal colorido promovido pelo Mib na harmonia confere uma qualidade de término de obra “em aberto” (*open-ended*). Do mesmo modo, para Badura-Skoda (1966, p. 259) o final do n.º 23 revela-se como singular, uma inovação audaz na qual Chopin opta por não resolver este acorde propositalmente, deixando o encerramento da obra (harmonia) em clima enigmático, de suspensão.



Ex. 246. *Prelúdio Op. 28 n.º 23*, ed. Peters, c. 19-22. *Dim* no c. 19 e *smorzando* no c. 20 com linha tracejada ao final. No c. 21-22: Pedal aberto (função colorística). Mib (com acento) no c. 21.3 (m.e.).⁷⁵⁹

2.24 *Prelúdio N.º 24 – ALLEGRO APPASSIONATO, RÉ MENOR*

2.24.1 Andamento e caráter

Apontado como obra monotemática em gênero de estudo,⁷⁶⁰ o n.º 24 encerra o ciclo *Op. 28* em caráter heroico, na tonalidade de Ré menor.⁷⁶¹ Em andamento rápido, requer enorme virtuosidade na performance, demandando notável técnica pianística. A exemplo, a mão direita é permeada de diversos trechos dotados de longas escalas ascendentes, arpejos extensos descendentes e ascendentes, uma longa passagem contendo terças cromáticas

⁷⁵⁹ Na terceira impressão da edição alemã, esta nota Mib (possivelmente considerada como erro) é alterada para a nota Dó (EKIER, 2000, p. 13).

⁷⁶⁰ EIGELDINGER, 1988, p. 185; COLLET, 1966, p. 128.

⁷⁶¹ Chopin escreveu poucas obras na tonalidade de Ré menor (COLLET, 1966, p. 142).

descendentes e outra em oitavas sucessivas. Além disso, a mão esquerda apresenta uma figuração contínua (*ostinato*) contendo intervalos muito extensos. Vale lembrar que o termo *appassionato* aplica-se primordialmente ao caráter da obra, denotando uma execução em estilo apaixonado (FALLOWS, 2001). Por isso, torna-se importante prezar não pelo excesso de velocidade na execução, mas sim primordialmente pelo caráter *appassionato*, ou seja, por um temperamento enérgico, dramático, brilhante e também expressivo, sobretudo no tema presente na mão direita.

É justamente esse aspecto o responsável por outro grande desafio na performance do n.º 24. É preciso ainda coordenar com maestria a fusão de elementos contrastantes presentes nas duas mãos. Conforme aponta Cortot (1926, p. 77), além das passagens virtuosísticas, a mão direita contém o elemento melódico em caráter declamatório, o qual requer liberdade na sua expressão.⁷⁶² Já a mão esquerda carrega o elemento rítmico e enérgico cujo caráter é invariável, apresentando uma única figuração de maneira uniforme e ininterrupta ao longo de toda a obra (*ostinato*) (c. 1 ao 72).



Ex. 247. Prelúdio Op. 28 n.º 24, ed. Peters, c. 1-10. Figuração constante (*ostinato*) na mão esquerda. Melodia expressiva (declamatório) na mão direita. Pedal longo do c. 1-4 e no c. 6-10.2.

2.24.2 Mão esquerda

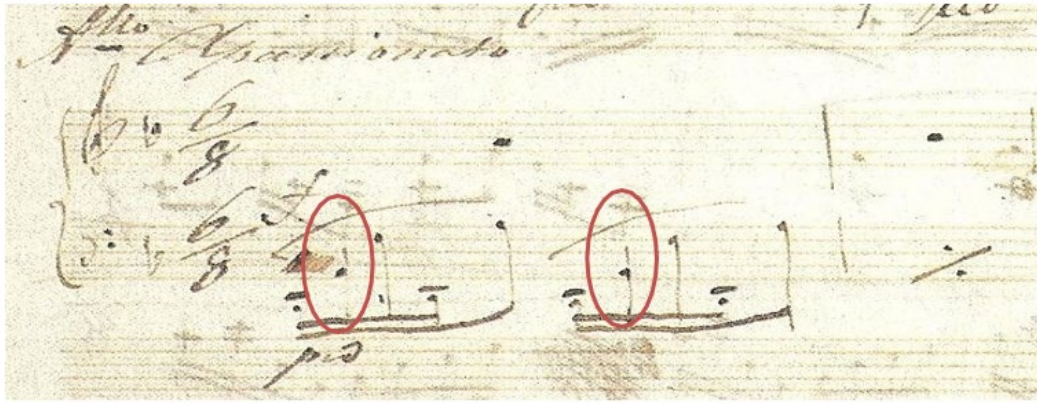
O n.º 24 revela uma escrita “estendida” (*extended*) para a mão esquerda por possuir uma figuração dotada de intervalos muito extensos.⁷⁶³ Conforme vimos no n.º 19, Eigeldinger (1991, p. 18) aponta esta característica como uma das inovações na escrita de Chopin, pois ela revela um determinado aspecto de sua nova técnica pianística. Para executar essas determinadas passagens, Chopin deixou de articular os dedos de maneira isolada a partir do punho (como muitos de seus contemporâneos o faziam) e passou a utilizar todo o braço com grande flexibilidade, o que lhe permitiu alcançar maior extensão no teclado.

Neste caso, o terceiro dedo também tem uma função importante na execução dessa figuração, atuando como nota pivô. Inclusive, pode-se notar que Chopin registra a segunda nota do grupo de cinco semicolcheias originalmente com a figura de semínima (haste superior). Ekier (2000, p. 5) sugere manter essas notas pressionadas⁷⁶⁴ para facilitar a execução dos intervalos extensos. Do mesmo modo, Cortot (1926, p. 77) indica uma execução similar, esclarecendo que sua manutenção promove uma sensação de maior *legato* em cada grupo de 5 notas.

⁷⁶² Tal melodia faz alusão a sentimentos de paixão, audácia e orgulho (CORTOT, 1926, p. 77).

⁷⁶³ Assim como também o *Estudo Op. 10 n.º 9*, *Noturnos Op. 27 n.ºs 1 e 2*. Similarmente, vimos que o n.º 19 também apresenta escrita estendida simultânea em ambas as mãos. Dentre outros exemplos, estão os *Estudos Op. 25 n.ºs 1 e 12*, os *Estudos Op. 10 n.ºs 1 e 8* (EIGELDINGER, 1991, p. 18).

⁷⁶⁴ Devido à grande extensão, determinados intervalos não permitem manter esta nota pressionada ao longo de toda a figuração (como o intervalo de 12ª Ré-Lá no c. 1 do ex. 248, como também o de 13ª Dó-Lá no c. 11 e demais similares). Assim, a nota pivô pode ser mantida até onde for possível.



Ex. 248. *Prelúdio Op. 28 n.º 24*, manuscrito autógrafo, c. 1-2. Mão esquerda: nota Lá (segunda semicolcheia do grupo de 5) registrada como semínima com haste superior (nota pivô).

2.24.3 Trinados

Assim como nos *Prelúdios n.ºs 9, 10 e 23*, o tipo de trinado frequente na música de Chopin (precedido de duas notas ornamentais e finalizado com as mesmas) também se apresenta nos c. 10 (ex. 249) e 28 do n.º 24. Do mesmo modo, nota-se também que há indicação de pedal a esses trinados. Ekier (2000, p. 5) esclarece a execução do trinado no c. 10:⁷⁶⁵



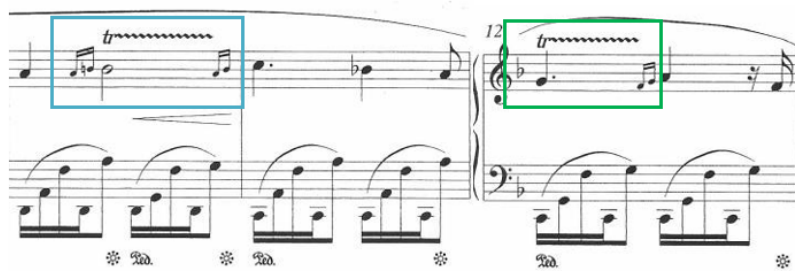
Assim, a nota real não deve se repetir na execução. Isso se dá porque, conforme esclarece Viardot, quando o *trilo* vem precedido de uma nota ornamental (pequena) que é semelhante à nota real, esta não deve ser repetida. Acrescenta que, nesse caso, apenas se deve começar o *trilo* com a nota principal, e não com a nota superior, conforme habitualmente (AGUETTANT, 1954 apud EIGELDINGER, 1991, p. 58-59). Do mesmo modo, essa regra também se aplica aos trinados semelhantes precedidos por duas notas ornamentais, sendo que, nestes, inicia-se o *trilo* pela primeira nota ornamental conforme a ilustração acima de Ekier.

Já em relação aos demais trinados destituídos das duas notas ornamentais iniciais, como nos c. 12, 16, 30 e 34, os editores recomendam iniciá-los com a nota real (EKIER, 2000, p. 5).⁷⁶⁶ Entre os intérpretes selecionados, a maior parte inicia todos esses trinados com a nota real. Tal execução torna-se mais natural no c. 12 (ex. 249 – e c. 30), por exemplo, já que a nota anterior ao trinado (Lá no c. 11) já seria equivalente à nota superior deste *trilo*. No entanto, há uma observação a ser feita: o caso do trinado no c. 16 (ex. 250) (e c. 34) é distinto, pois não há nenhuma nota que o precede no compasso anterior (dotado de pausas). Assim, seria possível iniciá-lo com a nota superior, à maneira de Chopin (ilustrada por Viardot acima), como na interpretação de Arrau.

Lembrando ainda que Chopin recomenda que os *trilos* não devem ser executados de modo tão rápido, mas sim de maneira muito regular (MIKULI, 1943, p. ii).

⁷⁶⁵ O mesmo se aplica ao c. 28.

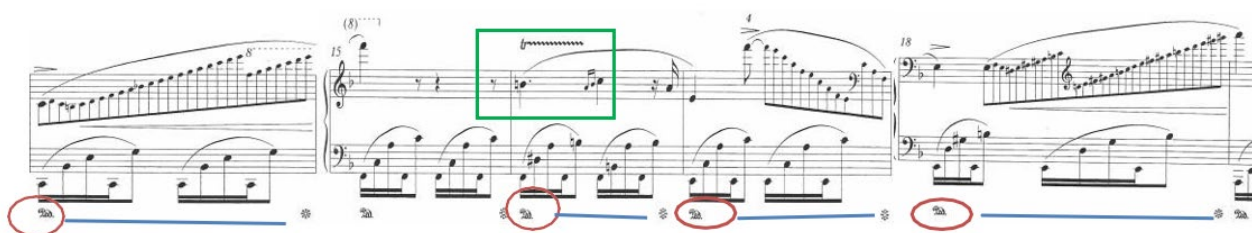
⁷⁶⁶ As mesmas orientações para a execução desses trinados encontram-se nas edições Paderewski (PADEREWSKI, 1942, p. 74) e Wiener (DEMUS, 1973, p. XV).



Ex. 249. *Prelúdio Op. 28 n.º 24*, ed. Peters, c. 10-12. No c. 10: trinado frequente em Chopin. No c. 12: trinado que inicia na nota real.

2.24.4 Arpejos e escalas

O n.º 24 é dotado de várias passagens contendo extensas escalas e arpejos, todos anotados com pedal longo para reforço de volume e brilhantismo na sonoridade, como no trecho do c. 14-18:⁷⁶⁷



Ex. 250. *Prelúdio Op. 28 n.º 24*, ed. Peters, c. 14-18. Mão direita: escalas e arpejos extensos com reprodução das indicações de pedal longo originais. No c. 16: trinado (iniciando na nota real ou na superior).

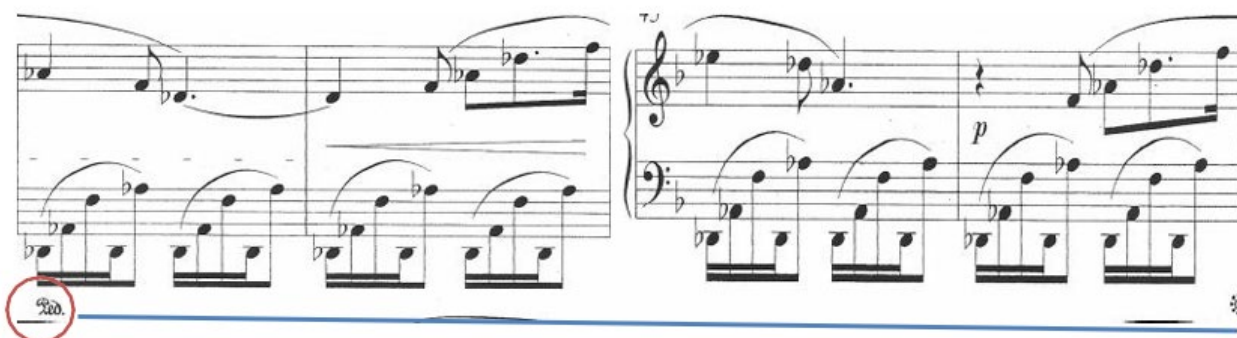
Um aspecto interessante em relação às escalas rápidas é que Chopin prezava pela regularidade de tempo entre as notas em sua execução. Afirmava que uma possível desigualdade no som poderia passar despercebida desde que todas as notas fossem executadas com igualdade de tempo (CHOPIN, [s.d.] apud EIGELDINGER, 1991). Além disso, Mikuli (1880 apud EIGELDINGER, 1991) relata que, segundo Chopin, a regularidade (e igualdade) em escalas e arpejos depende, acima de tudo, de um movimento lateral constante das mãos, o qual deve ser de forma contínua e regular (em vez de mover-se por blocos), com o cotovelo sempre livre e solto. Complementa ainda que o compositor sempre ilustrava tal movimento por meio de um *glissando* sobre o teclado. Acrescentamos que uma execução mais na superfície do teclado favorece a velocidade na realização das escalas e arpejos. Além disso, é preciso também cuidar da passagem de polegar nesses trechos.

⁷⁶⁷ Também nos compassos 32, 35, 36, 66, 70 e 74.

Tanto para execução de escalas como de arpejos, Cortot recomenda o *jeu perlé*, ou seja, um toque *legato* e brilhante simultaneamente (COLLET, 1973). No entanto, vale lembrar que o brilhantismo do estilo de Chopin é peculiar, como o considera Dannreuther, diferenciando, por exemplo, daquele de Liszt, pois é tipicamente menos cintilante e menos metálico (COLLET, 1973).

2.24.5 Pedal

Um dos aspectos que chama logo atenção no *n.º 24* são as indicações de pedal extremamente longas no decorrer de toda a obra, como no c. 1-4, 6-10.2 (ex. 247), c. 24-28.2, c. 43-46 (ex. 251) e similares. Especialmente nos pianos *Pleyel* da época de Chopin, tais indicações originais de pedal longo que perduram por vários compassos contendo a mesma harmonia (como no c. 1-4, c. 6-10.2 e demais similares), criam maior reverberação e ajudam na manutenção da continuidade sonora da melodia, sem criar mistura de sons indesejada. Ao fazer determinados ajustes de pedal nessas passagens em pianos atuais, é importante ter em mente que o compositor desejou uma grande continuidade sonora. Sendo assim, seria mais recomendável realizar trocas parciais ao longo da pedalização original em vez de limpar o pedal completamente.

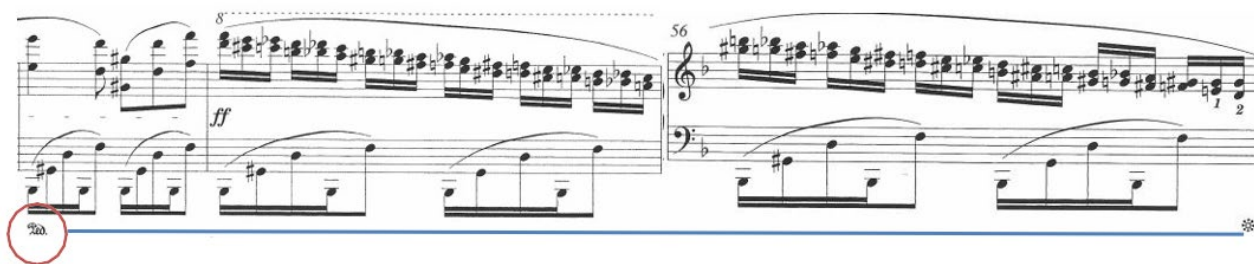


Ex. 251. *Prelúdio Op. 28 n.º 24*, ed. Peters, c. 43-46. Reprodução do pedal longo no c. 43-46.⁷⁶⁸

Mais adiante, encontram-se as 3 indicações de pedal extremamente extensas cuja função é claramente criar maior reverberação, dando suporte aos 3 momentos climáticos da obra.⁷⁶⁹ Assim, há um pedal longo do c. 54 ao 56 reforçando o primeiro clímax (c. 55), localizado na passagem das terças cromáticas descendentes em *ff* (ex. 252); outro pedal longo do c. 57 ao 60 enfatizando o *crescendo* e a chegada do segundo momento climático no c. 61 (*stretto*, *fff*) (ex. 254); por fim, o último pedal é aberto, sem o sinal de retirada. Encontra-se no c. 73, terceiro e último clímax (*fff*) (ex. 255). Quando executado como pedal longo, ou seja, mantendo-se um mesmo pedal pressionado ao longo de todo o trecho (c.73 ao final), obtém-se um efeito muito impactante (ver final do próximo subitem 2.24.6).

768 Conforme aponta Vogas (2014, p. 229), em pianos modernos, pode-se realizar uma troca parcial de pedal no c. 46 a fim de facilitar a realização da dinâmica *piano* súbito solicitada.

769 Higgins (1973a, p. 71) aponta três momentos climáticos ao *n.º 24*, sendo o primeiro no c. 55, o segundo no c. 61 e o terceiro no c. 73.



Ex. 252. *Prelúdio Op. 28 n.º 24*, ed. Peters, c. 54-56. Reprodução de pedal longo no c. 54-56 (mesma harmonia na m.e.). Suporte ao primeiro clímax em *ff* na passagem de terças cromáticas descendentes.

2.24.6 Dinâmica e *stretto*

Conforme vimos acima, a partir do c. 50, a dinâmica só se intensifica até o final do *Prelúdio*, sempre em caráter de fúria, apresentando três importantes momentos climáticos: c. 55 em *ff*, c. 61 em *fff* e c. 73 em *fff* encerrando a obra.

Há uma questão em relação à dinâmica do c. 51: o manuscrito autógrafo apresenta possivelmente a dinâmica *f* (também em Fontana e 1ª ed. alemã) (EKIER, 2000, p. 13). No entanto, as primeiras edições francesa e inglesa interpretam tal notação como sendo um *ff* no local.⁷⁷⁰ Considerando a progressão de dinâmica nos compassos seguintes, as edições Nacional Polonesa (EKIER, 2000, p. 13) e Peters (EIGELDINGER, 2012, p.65) optam por adotar o *f* no c. 51 (conforme o manuscrito parece denotar), pois assim se pode dar continuidade ao *crescendo* existente do c. 52 até o *ff* no c. 55 (ex. 253 e 252).⁷⁷¹



Ex. 253. *Prelúdio Op. 28 n.º 24*, manuscrito autógrafo, c. 51-52. No c. 51: *f* (ou *ff*). No c. 52: *cres* (com linha tracejada ao c. 54).

Há dois *stretti* presentes no n.º 24, um no c. 60 e outro no c. 72. Assim como nos *Prelúdios n.ºs 1, 4, 8 e 16*, acreditamos que aqui também o *stretto* tem a conotação de intensificar as passagens, e não propriamente de acelerar. Em ambas ocasiões, o termo possui a função de enfatizar o momento estrutural, pois anuncia a chegada de clímax. O *stretto* do c. 60

⁷⁷⁰ Observando a imagem do manuscrito, pode-se notar que no c. 51 há um *f* bem notável, de cor escura. No entanto, há outro *f* logo ao lado, bem menor e mais claro (possivelmente uma sombra), por isso, gera dúvidas em relação a esta notação de dinâmica.

⁷⁷¹ Assim como também as edições Paderewski, Wiener e Cortot. Já as edições Mikuli e Henle, por exemplo, adotam o *ff* no c. 51.

sinaliza o 2º clímax no c. 61 ao 65 (ex. 254) e o do c. 72 indica o 3º clímax no c. 73 (ex. 255). Além disso, conforme vimos anteriormente, Chopin também associa o termo a variações na escrita. No primeiro *stretto* há mudança na figuração, pois a mão direita apresenta oitavas em sequência melódica descendente (c. 61-63).

Ex. 254. *Prelúdio Op. 28 n.º 24*, ed. Peters, c. 57-64. No c. 57-60: pedal longo. *Stretto* no c. 60. 2º clímax no c. 61 em *fff*. Acentos longos originais reproduzidos no c. 57, 59 e 64.

Do mesmo modo, o segundo *stretto* também sinaliza mudança na escrita por meio de variação métrica na mão direita (grupo de 5 no c. 72). Vale notar que a presença do acento longo na primeira colcheia do segundo grupo de cinco (m.d. c. 72, ex. 255) corrobora a ideia de não acelerar no *stretto*, considerando que tal sinal em Chopin denota expressividade e leve prolongamento da nota.⁷⁷²

Ex. 255. *Prelúdio Op. 28 n.º 24*, ed. Peters, c. 72-77. No c. 72: *stretto* e acento longo (acima da m.d.). No c. 73: pedal aberto (colorístico) no 3º clímax em *fff*. No c. 75-77: 3 notas Ré com acentos (curtos).

Assim, o n.º 24 encerra de modo extremamente dramático com o terceiro e último momento climático no c. 73 em *fff*, cujo pedal (aberto), quando executado como pedal longo, reforça a manutenção do baixo (acorde do c. 73.1) na harmonia, propiciando também suporte

772 Outros acentos longos no decorrer do n.º 24 encontram-se nos c. 3 (ex. 247), 14, 17, 18 (ex. 250), 32, 35, 36, 37, 47, 57, 59, 64 (ex. 254), 65, 67, 68 e 71, reproduzidos nas edições Peters e Nacional Polonesa conforme o manuscrito. Já as edições Henle, Paderewski e Wiener apresentam sistematicamente o acento curto no lugar do acento longo original, ou uma chave de *decrescendo* (c. 59 na Henle).

sonoro. Desse modo, compreendemos que tal indicação sugere que não haja trocas de pedal efetivas, como no acorde do c.73.2, tampouco interrupção sonora nas pausas nos c. 75-77. A experimentação do piano *Érard* de cordas retas foi fundamental para se compreender o resultado sonoro possivelmente almejado por Chopin para o final do ciclo. Utilizamos um pedal longo no c. 73, mantendo-o pressionado até o fim (sem realizar trocas) e constatamos que, nesse piano, não houve mistura indesejada de sons, mas um notável efeito. Foi possível proporcionar muita reverberação e enorme impacto sonoro a esta passagem.



QR Code 31.⁷⁷³ Affonso ilustra execução com pedal longo ao final do *Prelúdio* n.º 24 no *Érard* de 1880.

Assim, em pianos modernos, pode-se buscar um efeito semelhante, mantendo um pedal longo e realizando trocas parciais, porém sem limpar completamente o pedal.⁷⁷⁴

Por fim, verificamos que as três últimas notas Ré (mínimas) no baixo, acentuadas, principalmente quando mantidas no mesmo pedal longo, soam extremamente dramáticas. Conforme aponta Higgins (1973a, p. 71), evocam um tom de tragédia ao final do ciclo, sendo, muitas vezes, associadas a 3 grandes batidas de sino (ou gongo). Cortot (1926, p. 78) recomenda executá-las com o polegar, mantendo a mão fechada, para promover maior suporte e solidez ao toque.

⁷⁷³ Link para o QR Code 31: <https://www.youtube.com/watch?v=RxbS9Y1-AB4>.


⁷⁷⁴ Avdeeva, por exemplo, realiza uma troca parcial na nota Ré do c. 75, mantendo ainda parte da reverberação dos compassos anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por sua singularidade, excelência e capacidade de reunir diversos aspectos importantes da linguagem expressiva e da técnica pianística de Chopin, os *24 Prelúdios Op. 28* seguem sendo uma das obras mais importantes do repertório pianístico.

Baseando-se na literatura sobre o compositor e sobre a obra aqui selecionada, bem como no estudo do ciclo *Op. 28* ao piano e na análise das diferentes fontes e gravações da obra, examinamos os parâmetros da escrita do compositor para melhor compreender seu estilo e linguagem, como, por exemplo, os aspectos de *rubato*, *legato*, *cantabile*, execução de ornamentos, dinâmica, pedal, entre outros. Assim, esta pesquisa tratou de questões tanto de ordem técnico-interpretativas quanto musicológicas. Nosso estudo procurou colaborar para o desenvolvimento da pesquisa em performance no Brasil, sobretudo sobre performance historicamente informada, ilustrando, ao mesmo tempo, o percurso pelo qual passam aqueles que se dispõem a estudar e a executar os *Prelúdios*. O trabalho apresentou diversas possibilidades interpretativas que só foram possíveis por meio de uma investigação minuciosa e profunda centrada na contextualização e análise das fontes primárias, materiais e instrumento histórico, no caso um piano *Érard* do século XIX. É preciso ressaltar que muitas das conclusões não se aplicam apenas ao *Op. 28*, mas à obra de Chopin como um todo.

Constatou-se que, para se estudar uma obra de Chopin de modo mais aprofundado, é importante não se restringir apenas a uma fonte editorial; pelo contrário: é essencial recorrer também às fontes primárias, como manuscritos autógrafos e primeiras edições.⁷⁷⁵ O estudo dessas fontes ratificou a influência do compositor pelo canto italiano e pelas práticas interpretativas do século XVIII. O manuscrito autógrafo principal (*stichvorlage*) do *Op. 28* (e outros manuscritos de *Prelúdios* individuais) revelou vários aspectos específicos da grafia do compositor que aludem ao *bel canto* e ao barroco, como os acentos longos (cuja grafia e acepção são distintas dos acentos curtos e chaves de dinâmica) que denotam ênfase expressiva (agógica); as típicas apojeturas longas (anotadas com figura de semínima ou colcheia não tracejada) e os *grupetti* (anotados com todas as notas), que denotam uma execução mais tranquila à maneira do canto; as notas da melodia registradas com tamanho maior e dotadas de hastes na mesma direção para ressaltar, visualmente, a continuidade da linha melódica; as ligaduras muito extensas que estão associadas ao estilo *spianato* (canto amplo e *legato*); e a notação típica do ritmo pontuado (no *Prelúdio n.º 9*) de maneira alinhada conforme a prática barroca, indicando a execução simultânea da semicolcheia com

a última colcheia da tercina . O estudo do manuscrito (e fontes primárias de outras obras) também revelou algumas notações típicas de pedal utilizadas pelo compositor, como o pedal aberto e o pedal longo, cujas funções timbrísticas puderam ser observadas graças às gravações realizadas em pianos *Pleyel* (1848 e 1860), bem como ao nosso acesso a um piano *Érard* de 1880, de cordas paralelas. Ressaltamos que a experimentação nesse piano histórico trouxe importantes subsídios para a interpretação da obra de Chopin em um instrumento moderno. Muitas dessas indicações originais de pedal longo, quando exe-

⁷⁷⁵ Em um vídeo elaborado pela Cambridge University, Rink esclarece que, em alguns casos, há três ou mais versões de uma mesma obra que podem ser igualmente consideradas como representantes daquilo que Chopin almejava (como o *Prelúdio n.º 20*). Por isso, há várias possibilidades de escolha ao intérprete (THE VIRTUAL Chopin, 2013).

cutadas sem readaptações em pianos modernos, causam mistura excessiva de sons, por isso, muitas vezes, são incompreendidas e até mesmo rejeitadas. Já estes instrumentos da época de Chopin, cuja sonoridade é bem mais transparente quando comparada à dos pianos modernos, permitem compreender as sofisticadas possibilidades sonoras almeçadas pelo compositor. Por isso, a utilização do piano histórico *Érard* mostrou-se fundamental para informar mais precisamente como realizar as adaptações de pedal longo (e de dinâmica) em pianos atuais. Alguns trechos de determinados *Prelúdios* foram gravados nesse piano *Érard* por esta autora e inseridos no trabalho para ilustrar os efeitos de pedal longo (colorido).

Os relatos de contemporâneos e alunos confirmam diversos aspectos de Chopin como pianista, dentre eles o fato de que possuía um grande refinamento na sonoridade e na arte da pedalização (incluindo o pedal *una corda*) e que seu *rubato* não era exagerado.

Em relação ao seu lado como pedagogo, viu-se que Chopin era muito exigente, especialmente com relação aos *cantabile* e *legato*, e era um professor meticuloso e cuidadoso também. Os exemplares de alunos do *Op. 28* e de outras obras contendo anotações a lápis de Chopin revelam aspectos adicionais de seu estilo e suas predileções. Indicam, por exemplo, a realização sincronizada da primeira nota ornamental com o baixo e a execução simultânea para o ritmo pontuado no *n.º 9*, ambos aludindo à prática barroca; sugerem redistribuição de notas para oferecer outras possibilidades de execução para certos acordes e intervalos extensos, confirmando, assim, a preferência de Chopin em não arpejar os acordes (exceto quando ele mesmo o indica); ratificam a utilização do pedal *una corda* e fornecem sugestões de dinâmica e dedilhado, revelando sua propensão para o uso de determinados dedilhados. Além disso, os relatos de seus pupilos também fornecem informações quanto à sua abordagem da técnica pianística (escalas, arpejos, qualidade sonora, entre outros), realização de ornamentos (trinados, apojaturas, *grupetti*) e outros aspectos de estilo de execução, como o relato de Pauline Viardot sobre o significado das ligaduras muito extensas nas obras de Chopin, cuja acepção está relacionada ao canto *spianato*, denotando uma execução fluente, regular e contínua.

Constatamos que algumas fontes primárias e muitas edições posteriores alteram a escrita original de Chopin. Assim, muitas vezes, deixam de revelar detalhes que ilustram esses aspectos característicos de sua linguagem. Em geral, a cópia de Fontana é bastante fiel ao manuscrito, porém altera as apojaturas (anotando-as sistematicamente como apojaturas curtas) e algumas notações de pedal e de dinâmica. Entre as primeiras edições, também há modificações de notas, ornamentos, acentos, pedalização, bem como diferenças na grafia do ritmo pontuado do *n.º 9*. As edições Peters Urtext (Eigeldinger) e Nacional Polonesa (Ekier) se mostraram as mais comprometidas em manter todos estes aspectos da notação original do compositor, reproduzindo também os dedilhados, indicações de dinâmicas e sugestões de execução deixadas nos exemplares dos alunos. As revisões de Cortot, Mikuli e Paderewski alteram várias notações originais no texto musical, mas acrescentam muito por oferecer uma visão interpretativa de seus editores, além de uma visão didática, como no caso de Cortot.

Esta pesquisa também contribui para a literatura por revelar aspectos de certa forma inesperados. A consulta de primeiras edições (e manuscritos) de determinadas obras mostrou que a concepção de Chopin para certos andamentos era distinta da atual. As indicações metronômicas deixadas pelo compositor nessas fontes para os andamentos *Lento*, *Largo* e

Andante sugerem um tempo de execução mais fluente, enquanto o *Vivace* denota um andamento mais tranquilo. Estudando o referencial teórico e analisando o texto musical do *Op. 28*, constatou-se que, nos *Prelúdios* (*n.ºs 1, 4, 8, 16 e 24*), a indicação *stretto* não significa necessariamente acelerar, mas intensificar uma passagem.

Além disso, ao examinar a notação original presente na versão anterior do *Noturno Póstumo Lento com gran espressione* em Dó# menor (reproduzida em BERKELEY, 1973), percebemos o quanto o pensamento de Chopin era naturalmente polimétrico, pois registra simultaneamente duas fórmulas de compasso distintas para a melodia e para o acompanhamento no trecho do c. 21-22. Assim, cria nessa obra uma notação rítmica bastante refinada que também é muito oportuna para ilustrar o típico *rubato* chamado Chopiniano (ou tradicional italiano). Tendo em vista esta percepção rítmica vanguardista do compositor, refletimos sobre a possibilidade de ele ter realmente pensado e desejado a fórmula de compasso 3/2 originalmente anotada ao *Prelúdio n.º 13* (mantida nas fontes primárias e modificada para 6/4 nas edições posteriores). Como resultado, verificamos que, ao se executar o *n.º 13* com uma pulsação de três mínimas por compasso, cria-se uma polirritmia entre as duas mãos, proporcionando mais maleabilidade à figura de acompanhamento e, conseqüentemente, maior fluência ao fraseado ao longo da peça. Por essa razão, acreditamos ser válido tocar todo o *n.º 13* sentindo efetivamente a pulsação 3/2. No entanto, ressaltamos que nossa proposta não é “corrigir” a fórmula de compasso 6/4 encontrada na maior parte das edições, mas convidar o intérprete a executar esse *Prelúdio* sentindo a pulsação originalmente indicada pelo compositor.

Entre as gravações selecionadas, constatamos que especialmente os intérpretes Koczalski, Schiff, Arrau, Avdeeva, Barenboim, Perahia e Cortot (1957) se empenham em construir uma interpretação que considera as práticas do compositor (como concepção de andamento, realização de ornamentos, de pedal, do ritmo pontuado, entre outros). Entre as diferentes gravações de Cortot para o *Op. 28*, observamos mudanças na sua concepção de andamento, de pedalização e de notas, sobretudo entre as gravações de 1926 e 1957. Nessa última gravação, já se identifica os pedais coloridos (com leve mescla de sons) no *n.º 15* (ausentes na de 1926), o *Vivace* mais moderado no *n.º 3*, o *Lento* mais fluente no *n.º 6*, e a escolha da nota Mib no c. 3 do *n.º 20* (enquanto executa Mi♯ na de 1926). Ao longo do trabalho, também foram utilizados trechos de algumas dessas gravações (áudio e vídeo) a fim de exemplificar os aspectos interpretativos que estavam em questão.

Buscou-se, com esta pesquisa, ilustrar o processo de construção da interpretação do *Op. 28* e compreender melhor os parâmetros de escrita, estilo e linguagem de Chopin. Consideramos importante observar e ponderar todos esses aspectos aqui estudados ao se interpretar os *Prelúdios* e as demais obras do compositor. Acreditamos que é extremamente válido o pianista atual prezar pelas tradições interpretativas de Chopin. Sendo assim, seria recomendável seguir as indicações originais de pedal longo e utilizar um pedal longo quando houver notação de pedal aberto, realizando as devidas readaptações nos pianos modernos, para valorizar as funções timbrísticas bem particulares e sutis deste tipo de pedalização. Também seria proveitoso executar o ritmo pontuado do *n.º 9* de maneira simultânea e realizar os ornamentos seguindo a prática barroca; atentar para a conotação agógica e expressiva dos acentos longos (e chaves); cuidar para que as apojeturas longas e os *grupetti* sejam exercidos de modo tranquilo e expressivo, à maneira do canto; considerar a concepção de Chopin para certos andamentos; evitar arpejar acordes desprovidos de indicação de arpejo; prezar pelo refinamento de cores e nuances na sonoridade; respeitar os

atributos do *rubato*, *legato* e *cantabile*; analisar o contexto musical no qual o termo *stretto* encontra-se inserido para poder definir sua acepção (acelerar ou intensificar); considerar executar o *n.º 13* sentindo a pulsação de três mínimas por compasso conforme a sua fórmula de compasso original $3/2$ sugere e, principalmente, consultar diferentes fontes, especialmente as primárias, ao se estudar uma obra de Chopin.

Esperamos que este trabalho fomente novas possibilidades interpretativas à música de Chopin e incentive futuras pesquisas inseridas nesse contexto.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, G. Some aspects of Chopin's invention. In: CHOPIN, F. *Preludes Op. 28*. Piano. Thomas Higgins (ed.). New York: Norton Critical Scores, 1973. 1 Partitura. p. 72-75.
- ADAM, L. *Méthode de piano du Conservatoire*. Paris: Magasin de Musique du Conservatoire Royal, [1804].
- AFFONSO, G.; MONTEIRO, E. A correlação entre o termo Molto Agitato e a flexibilidade agógica no *Prelúdio op.28 n.22* de Chopin. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24, 2014a, São Paulo. *Anais [...]*. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view/3029/901>. Acesso em: 12 out 2014.
- AFFONSO, G.; MONTEIRO, E. Aspectos interpretativos relevantes para a construção da performance do *Prelúdio Op. 28 n. 22* de Chopin. In: *PERFORMA CLAVIS*, 3, 2014b, São Paulo. *Anais [...]*. Disponível em: http://media.wix.com/ugd/548ac9_a445ac6a79284811a97e81f044d4f543.pdf. Acesso em: 8 dez. 2014.
- AGUETTANT, L. *La musique de piano des origines a Ravel*. Paris: Albin Michel, 1954.
- APEL, W. (ed.). *The Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.
- ARNOLD, D. (ed.). *The New Oxford Companion to Music*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- BADURA-SKODA, P. Chopin's Influence. In: WALKER, A. (ed.). *The Chopin Companion: Profiles of the man and the musician*. New York: W W Norton, 1973. p. 258-276.
- BADURA-SKODA, P. 'Schlanker, meine Herren!'. *Chopin-Jahrbuch*, [I]. Vienna: Amalthea-Verlag, 1956.
- BANOWETZ, J. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- BENEDICTIS, S. *Terminologia Musical*. 4ª ed. São Paulo: Ricordi, 1970.
- BERKELEY, L. Nocturnes, Berceuse, Barcarolle. In: WALKER, A. (ed.). *The Chopin Companion: Profiles of the man and the musician*. New York: W W Norton, 1973. p. 170-186.
- BERLIOZ, H. Concerts. *Le Renovateur*, II/345, 1833.
- BLOM, E. Mezza voce. In: SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Vol. 16. New York: Oxford University Press, 2001a. p. 584.
- BLOM, E. Sotto voce. In: SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Vol. 16. New York: Oxford University Press, 2001b. p. 753.

BULLIVAN, R. Stretto (ii). *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53899>. Acesso em: 28 ago. 2017.

BURKHART, C. The Polyphonic Melodic Line of Chopin's B- minor Prelude. In: CHOPIN, F. *Preludes Op. 28*. Piano. Thomas Higgins (ed.). New York: Norton Critical Scores, 1973. 1 Partitura. p. 80-90.

CAMPBELL, J. M. Chopin in Performance. In: SAMSON, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Chopin*. New York: Cambridge University Press, 2004. p. 189-205.

CELLETI, R. *Histoire du Bel Canto*. Trad. Hélène Pasquier. Paris: Fayard, 1987.

CHOPIN, F.; HEDLEY, A. (ed.). *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*. Tradução e edição: Arthur Hedley. London: Heinemann, 1962.

CHOPIN, L.; VOYNICH, E. L. (ed.). *Chopin's Letters*. Tradução: Ethel Lilian Voynich. New York: Alfred, 1931 (dig. 2011). Disponível em: <https://archive.org/details/chopinsletters00chop>. Acesso em: 8 maio 2017.

CHOPIN, F. *Projet de méthode*. [S.l.: s.n., s.d.].

CLEMENTI, M. *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte* (Clementi/Rosenblum). [1801]. Ed. fac-sim. Editora: Sandra P. Rosenblum. New York: Da Capo, 1974.

COLLET, R. Studies, Preludes, and Impromptus. In: WALKER, A. (ed.). *The Chopin Companion: Profiles of the man and the musician*. New York: W W Norton, 1973. p. 114-169.

CONE, E. Ambiguity and reinterpretation in Chopin. In: RINK, J; SAMSON, J. (eds.). *Chopin Studies 2*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 140-160.

CONSEILS aux jeunes pianistes. Paris: Fischbacher, 1904.

CORTOT, A. *Préludes Op. 28*. In: CHOPIN, F. *24 Préludes, Op. 28*: Piano. Alfred Cortot (ed.). Students Edition. Paris: ed. Salabert, 1926. 1 Partitura.

CZARTKOWSKI, A.; JEZEWSKA, Z. *Fryderyk Chopin*. Warsaw: PIW, 1970.

CZERNY, C. *Piano Forte*. Vol. 1. [S.l.: s.n., s.d.]

DEMUS, J. Critical Notes. In: CHOPIN, F. *24 Préludes Op. 28*. Piano. Bernhard Hansen (ed.). Wien: Wiener Urtext, 1973. 1 Partitura. p. XII-XV.

EIGELDINGER, J. J. Preface; Notes on editorial method and practice; Critical commentary. In: CHOPIN, F. *Preludes Op. 28, op. 45*. Piano. Jean-Jacques Eigeldinger (ed.). London: Edition Peters Urtext, 2012. 1 Partitura. p. vi-vii; 59-65.

EIGELDINGER, J. J. Placing Chopin: reflections on a compositional aesthetic. In: RINK, J; SAMSON, J. (eds.). *Chopin Studies 2*. New York: Cambridge University Press, 2006. p.102-139.

- EIGELDINGER, J. J. Chopin and Pleyel. *Early Music*. v. 29, n. 3, 2001, p. 388-396. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3519183>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- EIGELDINGER, J. J. *L'Univers Musical de Chopin*. Paris: Fayard, 2000.
- EIGELDINGER, J. J.; HOWAT, R. (eds.). *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Tradução: Naomi Shohet; Krysia Osostowicz; Roy Howat. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- EIGELDINGER, J. J. Twenty-four Preludes *Op. 28*: Genre, Structure, Significance. In: SAMSON, J. (ed.). *Chopin Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 167-193.
- EKIER, J. Performance Commentary; Source Commentary. In: CHOPIN, F. *Preludes Opp. 28, 45*. Piano. Jan Ekier (ed.). Varsóvia: Edição Nacional Polonesa, 2000. 1 Partitura. p. 2-15.
- EKIER, J.; KAMINSKY, P. Prefácio; Critical Notes. In: CHOPIN, F. *Nocturnes*. Piano. Jan Ekier (ed.). Cracóvia: PWM Edition, 1995. 1 Partitura.
- EKIER, J. Prefácio; Critical Notes. In: CHOPIN, F. *Nocturnes*. Piano. Jan Ekier (ed.). Wien: Wiener Urtext, 1980. 1 Partitura. p. XI-XVII; XXXII-XLVI.
- FALLOWS, D. Agitato. In: RANDEL, D. M. (ed.). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.
- FALLOWS, D. Andantino. In: SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. v. 1. Oxford: Oxford University Press, 2001a. p. 608-609.
- FALLOWS, D. Parlando. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001b. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20927?q=parlando&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Acesso em: 5 maio 2015.
- FALLOWS, D. Vivace. In: SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 26. Oxford: Oxford University Press, 2001c. p. 816.
- FALLOWS, D. Leggiero. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001d. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16299?q=leggiero&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Acesso em: 8 ago. 2017.
- FALLOWS, D. Largo. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001e. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16032?q=Largo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Acesso em: 8 ago. 2017.
- GARCIA, M. *École De Garcia: Traité Complet de L'Art du Chant*. v. 2. Mainz: B. Schott's, 1847. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/%C3%89cole_de_Garcia_\(Garcia_Jr.%2C_Manuel\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89cole_de_Garcia_(Garcia_Jr.%2C_Manuel)). Acesso em: 5 maio 2017.
- GARCIA, M. *École De Garcia: Traité Complet de L'Art du Chant*. v. 1. Mainz: B. Schott's, 1840. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/%C3%89cole_de_Garcia_\(Garcia_Jr.%2C_Manuel\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89cole_de_Garcia_(Garcia_Jr.%2C_Manuel)). Acesso em: 5 maio 2017.

- GOSSET, P; ASHBROOK, W. Série The New Grove Mestres da Ópera Italiana 1 – Rossini, Donizetti, Bellini. Tradução: Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- GROVE Music Online. *Slentando*. In: Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25964?q=slentando&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Acesso em: 8 ago. 2017.
- HALLÉ, C. E. e Marie. Life and Letters of Sir Charles Halle Being an Autobiography (1819-1860) with Correspondence and Diaries. London: Smith & Elder, 1896.
- HANSEN, B. Preface. In: CHOPIN, F. *24 Préludes Op. 28*. Piano. Bernhard Hansen (ed.). Wien: Wiener Urtext, 1973. 1 Partitura. p. VI-VII.
- HEDLEY, A. Chopin: The Man. In: WALKER, A. (ed.). *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician*. New York: W. W. Norton, 1973. p. 1-23.
- HIGGINS, T. Notes Toward a Performance. In: CHOPIN, F. *Preludes Op. 28*. Piano. Thomas Higgins (ed.). New York: Norton Critical Scores, 1973a. 1 Partitura. p. 61-71.
- HIGGINS, T. Tempo and Character in Chopin. *The Musical Quarterly*, v. 59, n. 1, 1973b, p. 106-120. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741462>. Acesso em: 26 fev. 2014.
- HIGGINS, T. *Chopin Interpretation. A Study of Performance Directions in Selected Autographs and Other Sources*. 1966. Dissertation (Ph.D. – não publicada) – University of Iowa, 1966. Microfilm 67-02 629.
- HINSON, M. Pedaling the Piano Works of Chopin. In: BANOWETZ, J. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. p. 179-198.
- HIPKINS, E. J. *How Chopin Played*. From Contemporary Impressions Collected from the Diaries and Notebooks of the Late A. J. Hipkins. London: J. M. Dent and Sons, 1937.
- HOOD, A. *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. Surrey: Ashgate, 2014.
- HOOD, A. Ambiguity of Tonal Meaning in Chopin's Prelude *Op. 28*, no. 22. *MTO – Journal of the Society for Music Theory*, v. 18, n. 3, 2012, p.1-9. Disponível em: <http://eprints.nuim.ie/3905>. Acesso em: 24 out. 2012.
- HUDSON, R. Rubato. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24039>. Acesso em: 5 maio 2015.
- HUNEKER, J. Preface - The Preludes. In: CHOPIN, F. *Complete Works for the Piano: book XI. Preludes Op. 28*. Piano. Charles Mikuli (ed.). New York: G. Schirmer, 1943. 1 Partitura. p. iii-vi.
- HUTCHINGS, A. The Historical Background. In: WALKER, A. (ed.). *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician*. New York: W. W. Norton, 1973. 24-43.
- INFOPEDIA. *Leggero*. Porto: Porto Editora, c. 2003-2017a. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/leggero>. Acesso em: 6 set. 2017

INFOPEDIA. *Slentare*. Porto: Porto Editora, c. 2003-2017b. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/slentare>. Acesso em: 8 ago. 2017.

JANDER, O. Fioritura. In: SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. v. 8. New York: Oxford University Press, 2001. p. 885.

JANINE-WEILL, M. L. *Une vie fascinante*. Paris: Julliard, 1969.

KALLBERG, J. Small 'forms': in defense of the prelude. In: SAMSON, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press 2004. p. 124-144.

KLECZYNSKI, J. *Frederick Chopin—An Interpretation of His Works*. Tradução: W. Kirkbride. Palma de Mallorca: Mossèn Alcover, 1970.

KLECZYNSKI, J. *How to play Chopin*. The works of Frederic Chopin, their proper interpretation, translated by Alfred Whittingham. , 6th ed. London: William Reeves, [1913].

KLECZYNSKI, J. *Chopin's Greater Works*. Tradução e adições: Natalie [sic] Janotha. London: William Reeves, 188-.

KOCH, H. C. Über den technischen Ausdruck: Tempo rubato. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, v. 33, 1808, p. 518-519.

KOCZALSKI, R. *Frederic Chopin*. [S.l.]: Betrachtungen, Skizzen, Analysen, Köln, Tischer & Jagenberg, 1936.

KRESKY, J. *A Reader's Guide to Chopin Preludes*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.

LAMPERTI, F.; GRIFFITH, J. C. (ed.). *The Art of Singing*. New York: Schirmer, 1890.

MEZZA Voce. In: LATHAM, A. (ed.). *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011a. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-4394?rskey=ZmFh3y&result=1>. Acesso em: 8 maio 15.

SOTTO Voce. In: LATHAM, A. (ed.). *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011b. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6356?rskey=o5izcl&result=6981>. Acesso em: 8 maio 2015.

LENZ, W. *Beethoven et ses trois styles*. [1852]. Reimpressão com prefácio e bibliografia de M.-D. Calvocoressi. Paris: Legouix, 1909.

LENZ, W. Die Grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntheit. Liszt - Chopin - Tausig - Henselt. Berlin: Behr, 1872.

LISZT, F. *Neue Zeitschrift für Musik XLI*. In: CHOPIN, F. *Preludes Op. 28*. Piano. Thomas Higgins (ed.). New York: Norton Critical Scores, 1973. 1 Partitura. p. 72-75.

MALCOLM, A. *A treatise of Musick*. Edinburgh: [s.n.], 1721.

- MARMONTEL, A. F. *Les Pianistes célèbres*. Paris: Heugel, 1878.
- MARMONTEL, A. *Histoire du Piano et de ses origines*. Paris: Heugel & fils, 1885 (dig. 2010). Disponível em: <https://archive.org/details/histoiredupiano00marm>. Acesso em: 8 ago. 2017.
- MATHIAS, G. Preface to Isidore Philipp. In: PHILIPP, I. *Exercices quotidiens tirés des oeuvres de Chopin*. Paris: Hamelle, 1897.
- MELO, D. *Aspectos técnicos-vocais e interpretativos do Bel Canto do século XIX*. 2015. 116 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, 2015.
- MELVILLE, D. *Chopin*. London: Clive Bingley, 1977.
- MEYER, L. Prelude n. 2. In: CHOPIN, F. *Preludes Op. 28*. Piano. Thomas Higgins (ed.). New York: Norton Critical Scores, 1973. 1 Partitura. p. 76-79.
- MICHAELIS Dicionário Italiano Online. *Stretto*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/escolar-italiano/busca/italiano-portugues/stretto/>. Acesso em: 6 ago. 2017.
- MIKULI, C. Preface. In: CHOPIN, F. *Complete Works for the Piano: book XI. Preludes Op. 28*. Piano. Charles Mikuli (ed.). New York: G. Schirmer, 1943. 1 Partitura. p. i-ii.
- MIKULI, C.; LEIPZIG, (KISTNER, F.). (eds.). *Mikuli, Carl, Vorwort to Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*. 17 vols. [S.l.: s.n.], [1880].
- MONTAL, C. *L' Art d' accorder soi-meme son piano*. 1836. Reimpressão. Geneva: Minkoff Reprint, 1976.
- MULLEMANN, N. Comments. In: CHOPIN, F. *Preludes*. Piano. Norbert Mullemann (ed.). Munchen: Henle Verlag, 2007. 1 Partitura. p. 66-71.
- NARODOWY Instytut Fryderyka Chopina. *The Fryderyk Chopin Institute*. Warsaw (Poland), c. 2003- 2015. Website. Disponível em: <https://nifc.pl/en/>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- NIECKS, F. *Frederick Chopin as a Man and Musician*. 3rd edition, 2 vols. London: Novello, 1902.
- PADEREWSKI, I. J.; LAWTON, M. *The Paderewski Memoirs*. London e Glasgow: Collins, 1939.
- PIRON, C. *L'Art du piano* Paris: Artheme Fayard, 1949.
- POLI, R. *The Secret Life of Musical Notation: Defying Interpretive Traditions*. Milwaukee: Amadeus Press, 2010.
- QUELQUES MOTS sur l' execution des oeuvres de Chopin. *Le Courrier musical*, v. XIII, n. 10, 1910, p. 386-387.
- REID, C. L. *Bel Canto: Principles and Practices*. New York: Patelson, 1971.

- RINK, J. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, v. 3, n. 1, 2012, p. 32-60. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/download/55105/58742>. Acesso em: 7 maio 2014.
- RINK, J. Authentic Chopin: history, analysis and intuition in performance. In: RINK, J.; SAMSON, J. (eds.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 214-244.
- RINK, J. Les Concertos de Chopin et la notation de l'exécution. In: EIGELDINGER, J. J. *Frédéric Chopin: interprétations*. Geneva: Librairie Droz, 2005.
- RINK, J. The Line of Argument in Chopin's E Minor Prelude. *Early Music*, v. 29, n. 3, 2001, p. 434-444. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3519187>. Acesso em: 18 setembro 2017.
- RINK, J. *Chopin: The Piano Concertos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ROSEN, C. *A Geração Romântica*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ROSENBLUM, S. P. Pedaling the piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present. *Performance Practice Review*, v. 6, n. 2, 1993. Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss2/8>. Acesso em: 15 mar. 2016.
- ROSENBLUM, S. P. *Performances Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- ROSENBLUM, S. P. Some Enigmas of Chopin's Pedal Indications: What do the sources tell us? *Journal of Musicological Research*, v. 16, n. 1, 1996, p. 41-61. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/01411899608574724>. Acesso em: 15 mar. 2016.
- ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de musique, par JJ Rousseau*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768.
- ROWLAND, D. Chopin's *tempo rubato* in context. In: RINK, J.; SAMSON, J. (eds.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 199-213.
- ROWLAND, D. The Nocturne: development of a new style. In: SAMSON, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 32-49.
- ROWLAND, D. *A History of Pianoforte Pedaling*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. v. 8. New York: Oxford University Press, 2001.
- SADIE, S. *Grove Dicionário De Música*. Edição Concisa (Título Original: The Dictionary of Music). Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- SAINT-SAËNZ, C. *On the Execution of Music: And Principally of Ancient Music*. San Francisco, CA: The Blair-Murdock Company, 1915.

- SAMSON, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SAMSON, J. *Master Musicians: Chopin*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- SAMSON, J. *The Music of Chopin*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SAMSON, J. (ed.). *Chopin Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- SCHACHTER, C. The Prelude in E minor *Op. 28* n. 4: autograph sources and interpretation. In: RINK, J.; SAMSON, J. (eds.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 161-182.
- SCHACHTER, C. Chopin's Prelude, Opus 28, No. 5: Analysis and Performance. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v. 8, 1994, p. 27-45.
- SCHELLING, E. Chez un élève de Chopin. *La Revue musicale*, v. XII, n. 121, 1931, p. 68-70.
- SCHINDLER, A. *Beethoven in Paris*. Munster: Aschendorff, 1842.
- SHAFFER, L. H. Performing the F # minor Prelude *Op. 28* n. 8. In: RINK, J.; SAMSON, J. (eds.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 183-198.
- STEBLIN, R. A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries. Ann Arbor: UMI Research Press, 2002.
- THALBERG, S. *L' Art du chant appliqué au piano* [op. 70]. 24 vols. [S.l.]: Leipzig, Breitkopf & Hartel, [s.d.].
- THE AMERICAN HERITAGE COLLEGE DICTIONARY. 3 ed. Boston: Houghton Mifflin Company, 1993.
- THE CONCISE Oxford Dictionary of Music. Vivace. In: The Concise Oxford Dictionary of Music. *Oxford Dictionary of Music*, Index. Online. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803120125490>. Acesso em: 8 maio 2015.
- THE VIRTUAL Chopin. Direção: Jonathan Settle; Thomas Kirk. [S. l.]: Cambridge University, 2013. 14 min 28 s, color. Canal Cambridge University. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GJDnc_nZT-A. Acesso em: 5 maio 2017.
- TIFC. *F. CHOPIN*. Warsaw (Poland), 2008. Página inicial. Disponível em: http://www.chopin.pl/chopin_start.en.html. Acesso em: 15 mar. 2013.
- TOMASZEWSKI, M. Prelude in C Major *Op. 28* n. 1. In: NARODOWY Instytut Fryderyka Chopina. *The Fryderyk Chopin Institute*. Warsaw (Poland), c. 2003- 2015. Disponível em: <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/194>. Acesso em: 8 ago. 2017.
- TOSI, P. F. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723.

TÜRK, D. G. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig and Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke. [1789]. Ed. fac-sim. Editor: Erwin R. Jacobi. Kassel: Bärenreiter, 1962.

VOGAS, C. *Prelúdios Op. 28 de Chopin: uma análise das indicações de pedal do compositor*. 2014. 245f. Tese (Doutorado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2014.

WALKER, A. (ed.). *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician*. New York: W W Norton, 1973.

WALKER, P. M. Stretto. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001 Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26948>. Acesso em: 28 ago. 2017.

WROBLEWSKA-STRAUS, H. *Listy Jane Wilhelminy Stirling do Ludwiki Je, drzewiczowej* [Letters from Jane Wilhelmina Stirling to Ludwika Jędrzejewicz]. *Rocznik Chopinowski*, v. XII, 1980, p. 55-193.

PARTITURAS

ARTS AND HUMANITIES RESEARCH COUNCIL. *Chopin's First Editions Online* (CFEO), 2007. Página inicial. Disponível em: <http://chopinonline.ac.uk/cfeo/>. Acesso em: 15 mar. 2013.

ANDREW W. MELLON FOUNDATION. *Online Chopin Variorum Editions* (OCVE), c2003-2015. Página inicial. Disponível em: <http://chopinonline.ac.uk/ocve/>. Acesso em: 15 mar. 2013.

CHOPIN, F. *Preludes*. Piano. Norbert Mullemann (ed.). München: Henle Verlag, 2007. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Preludes Op.28*. Piano. Brian Ganz (ed.). New York: Schirmer, 2005. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Preludes Op.28, Op.45*. Piano. Jean-Jacques Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Preludes* Opp. 28, 45. Piano. Jan Ekier (ed.). Varsóvia: Edição Nacional Polonesa, 2000. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *24 Preludes op.28 pour le pianoforte dédiés à son ami J.C.Kessler [...]*. Fac-símile do Manuscrito Autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Complete Works. I: Preludes*. Piano. Ignacy Jan Paderewski; Ludwik Bronarski; Józef Turczyński. (eds.). Cracóvia: Polish Music Publications, 1975. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *24 Preludes op.28*. Piano. Bernhard Hansen (ed.). Wien: Wiener Urtext, 1973a. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Preludes Op. 28*. Piano. Thomas Higgins (ed.). New York: Norton Critical Scores, 1973b. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Etudes Op. 10 e Op. 25, Trois Nouvelles Etudes*. Piano. Paul Badura-Skoda (ed.). Wien: Wiener Urtext, 1973c. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Preludes*. Piano. Ewald Zimmermann (ed.). München: Henle Verlag, 1968 (rev.1982). 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Complete Works IX: Preludes*. Piano. Charles Mikuli (ed.). Milwaukee: Schirmer, 1943. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *24 Préludes Pour Le Piano, Op. 28*. Primeira Edição Francesa. Paris: Catelin, 1839. 1 Partitura. Disponível em: <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/>. Acesso em: 2 fev. 2014.

CHOPIN, F. *24 Preludes Op. 28*. Piano. Alfred Cortot (ed.). Paris: Editions Salabert, 1926. 1 Partitura.

CHOPIN, F. *Twenty-Four Grand Preludes, through all Keys, for the Piano Forte, Op. 28*. Primeira Edição Inglesa. London: Wessel, 1841. 1 Partitura. Disponível em: <http://www.cfeo.org.uk/jsp/browsecollection.jsp>. Acesso em: 2 fev. 2014.

CHOPIN, F. *Vingt-quatre Préludes pour le Piano, Op. 28*. Primeira Edição Alemã. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1839. 1 Partitura. Disponível em: <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/>. Acesso em: 2 fev. 2014.

CHOPIN, F. *24 Préludes Pour Le Piano, Op. 28*. Exemplar de Dubois. Primeira Edição Francesa. Paris: Catelin, 1839. 1 Partitura. Disponível em: <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/>. Acesso em: 2 jun. 2016.

CHOPIN, F. *24 Préludes Pour Le Piano, Op. 28*. Exemplar de Stirling. Primeira Edição Francesa. Paris: Catelin, 1839. 1 Partitura. OCVE. Disponível em: <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/>. Acesso em: 2 jun. 2016.

CHOPIN, F. *24 Préludes Pour Le Piano, Op. 28*. Exemplar de Jedrzejewicz. Primeira Edição Francesa. Paris: Catelin, 1839. 1 Partitura. OCVE. Disponível em: <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/73311/>. Acesso em: 2 jun. 2016.

CHOPIN, F. *Vingt-quatre Préludes pour le Piano dédiés [sic] à Mr. Camille Pleyel, Op. 28*. Cópia manuscrita de Julian Fontana. Warsaw: The Fryderyk Chopin Institut, 1839. 1 Partitura. Disponível em: <http://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/>. Acesso em: 2 jun. 2016.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY. *Digital Archives & Collections: Chopin Early Editions, c2004*. Página inicial. Disponível em: <http://chopin.lib.uchicago.edu/>. Acesso em: 15 mar. 2013.

GRAVAÇÕES EM ÁUDIO E VÍDEO

ADAM Harasiewicz Plays 26 Chopin Preludes. F. Chopin (Compositor); A. Harasiewicz (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (43min20s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D2IZ4p3ie9w>. Acesso em: 7 maio 2014.

ALFRED Cortot Anniversary Edition. F. Chopin (Compositor). A. Cortot (Intérprete, piano). Paris: EMI Music France, 2012. Recordings 1919-1959. Boxset. 40 CDs. Chopin 24 Preludes *Op. 28*: CD 4, 1926; CD 11, 1933; CD 19, 1942; CD 28, 1957.

ANDRÁS Schiff F. Chopin 24 Preludes Opus 28. F. Chopin (Compositor); A. Schiff (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MAI-fvXQwWtA>. Acesso em: 25 set. 2022.

ASHKENAZY Plays Chopin – CD 1 Preludes & Impromptus. F. Chopin (Compositor); V. Ashkenazy (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fpvC2-rEtG4>. Acesso em: 7 maio 2014.

BENNO Moiseiwitsch plays Chopin Preludes *Op. 28*. Part 4/4. Preludes 19-24. F. Chopin (Compositor); B. Moiseiwitsch (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (8min31s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NJtEzPgblQE>. Acesso em: 7 maio 2014.

CHOPIN: 24 Preludes, *Op. 28* (Rafał Blechacz). F. Chopin (Compositor); R. Blechacz (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Beq_2DyFpPk. Acesso em: 3 abr. 2017.

CHOPIN Preludes *Op. 28* No's 15-22 Koczalski Rec 1938-39. F. Chopin (Compositor); R. Koczalski (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (14min52). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dFSPMrxTgdk>. Acesso em: 7 maio 2014.

CHOPIN: 24 Preludes, *Op. 28*. F. Chopin (Compositor); R. Serkin (Intérprete, piano). New York: Sony, 2005. 1 CD.

CHOPIN: The Preludes. F. Chopin (Compositor); D. Barenboim (Intérprete, piano). London: EMI, 2004. 1 CD.

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor); N. Lugansky (Intérprete, piano). Germany: Warner Classics, 2002. 1 CD.

CHOPIN Collection. F. Chopin (Compositor); A. Rubinstein (Intérprete, piano). New York: RCA Victor, 2002. 1 CD.

CHOPIN: 24 Preludes *Op. 28*; Sonata No.2 *Op. 35*; Polonaise *Op. 53*. F. Chopin (Compositor); E. Kissin (Intérprete, piano). New York: BMG, 2000. 1 CD.

CHOPIN Preludes, Cyprien Katsaris. F. Chopin (Compositor); C. Katsaris (Intérprete, piano). Sony Classical, 1993. 1 CD.

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor); A. de Larrocha (Intérprete, piano). London: Decca, 1992. 1 CD.

CHOPIN: 26 Preludes. F. Chopin (Compositor); M. Argerich (Intérprete, piano). Hamburg: Deutsche Grammophon, 1991. 1 CD.

CHOPIN: 24 Preludes *Op. 28*. F. Chopin (Compositor); M. Pollini (Intérprete, piano). Hamburg: Deutsche Grammophon, 1990. 1 CD.

CHOPIN: 24 Preludes *Op. 28*; 4 Ballades. F. Chopin (Compositor); N. Freire; P. Entremont (Intérpretes, piano). Rio de Janeiro: SONY Classical, 1970/1971. 1 CD.

CLAUDIO Arrau plays Chopin 24 Preludes *Op. 28* (3/3). F. Chopin (Compositor); C. Arrau (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (13min35s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=psshoCTy69c>. Acesso em: 3 mar. 2014.

EMIL Gilels Plays Chopin. 24 Preludes *Op. 28*. F. Chopin (Compositor); E. Gilels (Intérprete, piano). Germany: Emil Gilels Foundation, 2011. 1 CD.

FREDERIC Chopin- Preludes, *Op. 28*, played on 1848 Pleyel piano. F. Chopin (Compositor); W. Switala (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dTOEG0jt3LQ>. Acesso em: 5 maio 2015.

GUIOMAR Novaes plays Chopin - Preludes, *Op. 28*. F. Chopin (Compositor); G. Novaes (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (36min07s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eP6WcQ-A4nk>. Acesso em: 20 mar. 2014.

PERAHIA plays Chopin - Preludes, *Op. 28*: Nos. 20, 21, 22, 23, 24 [Part 5/6]. F. Chopin (Compositor); M. Perahia (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7min48s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=u4khkcT96N8>. Acesso em: 20 mar. 2014.

PLETNEV plays Chopin Preludes Nos.18-23. F. Chopin (Compositor); M. Pletnev (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7min37s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ONKnceFDcf8>. Acesso em: 20 mar. 2014.

SOKOLOV: The Salzburg Recital. W. A. Mozart; F. Chopin; A. Scriabin; J.P. Rameau; J. S. Bach (Compositores); G. Sokolov (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 2015. 1 CD.

TRIFONOV: The Carnegie Hall Recital. A. Scriabin; F. Liszt; F. Chopin (Compositores); D. Trifonov (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 2013. 1 CD.

VIRTUOSO Alexander Brailowsky plays Chopin's 24 Preludes, Best Piano Music Ever Written. F. Chopin (Compositor); A. Brailowsky (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=umr4YTepKvg>. Acesso em: 25 set. 2022.

YULIANNA Avdeeva – Chopin 24 Preludes. F. Chopin (Compositor); Y. Avdeeva (Intérprete, piano). [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ih1uwkIhUaM>. Acesso em: 20 mar. 2015.

1º

VOLUME

SÉRIE DE TESES



EDITORA DA ESCOLA DE —
— MÚSICA DA UFPA

ISBN: 978-65-996581-3-6



9 786599 658136