



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA

POLIFONIA EM F. CHOPIN:

ANÁLISES E PROCEDIMENTOS DE ESTUDO PARA A
INTERPRETAÇÃO DA SONATA N° 2 OPUS 35

DIANA DAHER LOPES DA COSTA

BRASÍLIA

Fevereiro de 2018

DIANA DAHER LOPES DA COSTA

POLIFONIA EM F. CHOPIN:

**ANÁLISES E PROCEDIMENTOS DE ESTUDO PARA A
INTERPRETAÇÃO DA SONATA Nº 2 OPUS 35**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Música em Contexto

Orientador: Prof. Dr. Daniel Junqueira Tarquínio

BRASÍLIA

Dezembro de 2017

DIANA DAHER LOPES DA COSTA

POLIFONIA EM F. CHOPIN:

**ANÁLISES E PROCEDIMENTOS DE ESTUDO PARA A
INTERPRETAÇÃO DA SONATA N° 2 OPUS 35**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Banca Examinadora:

Dr. Daniel Junqueira Tarquínio (orientador)

Dra. Stefanie Grace Azevedo de Freitas (UFMG)

Dr. Carlos Eduardo Vianna de Mello (UnB)

Aprovada em dezembro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador Dr. Daniel Junqueira Tarquínio, que muito contribuiu para a minha inserção e apreciação pelo mundo acadêmico, e por sua imensurável contribuição musical para a minha formação enquanto pianista.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto com os quais tive a honra de conviver e aprender: Dr. Carlos Eduardo Vianna de Mello, Dra. Delmary Vasconcelos de Abreu, Dr. Flávio Santos Pereira e Dr. Hugo Leonardo Ribeiro.

Aos pianistas Raphael Sudan e Josep Colom, que com generosidade acompanharam parte do processo de pesquisa, colaborando com suas impressões acerca do tema deste trabalho.

Aos membros da Banca Examinadora: Dr. Daniel Junqueira Tarquínio, Dra. Stefanie Grace Azevedo de Freitas e Dr. Carlos Eduardo Vianna de Mello por suas apreciações e considerações acerca deste trabalho, as quais foram de grande valor.

À minha família e amigos, em especial minha mãe Sandra Daher e minhas filhas Débora Daher e Hanah Daher, pelo amor e apoio incondicionais.

RESUMO

O presente trabalho apresenta investigações sobre a ocorrência de texturas polifônicas na Sonata op. 35 n. 2 de Fryderyk Chopin, bem como estratégias de estudo que possam auxiliar na interpretação expressiva de tais texturas. Assim, esta dissertação estrutura-se em duas partes: a primeira apresenta diversas acepções sobre polifonia e, em seguida, aborda a forma em que a textura polifônica se encontra especificamente na obra de Chopin, à luz daquele contexto histórico e das diversas influências exercidas sobre o compositor. A segunda parte é composta pelos denominados “trechos polifônicos”, que são excertos escolhidos da Sonata op. 35, analisados e acompanhados de sugestões de estudos que visam o aprimoramento da execução polifônica. A pesquisa foi feita a partir da experiência de preparação para a performance da sonata e contempla a análise formal e interpretativa da obra, bem como a contextualização histórica da vida e obra de Chopin. Também são abordadas na pesquisa investigações musicológicas as quais vêm sendo feitas no sentido de elucidar aspectos polifônicos presentes ao longo de toda a produção chopiniana, bem como desvendar os principais fatos motivadores desta prática, quais sejam: a influência da música de Bach e o apreço de Chopin pela música vocal, especialmente o *Bel Canto* italiano, ao qual se atribui a presença dos diferentes caracteres ou vozes que compõem sua polifonia.

ABSTRACT

The present dissertation aims at investigating the occurrence of polyphonic textures in Fryderyk Chopin's piano Sonata No. 2 Op. 35, as well as presenting study strategies that may aid in the expressive interpretation of such textures. Therefore, the present work is divided in two parts. The first one presents a myriad of interpretations on polyphony itself and then tackles the way polyphonic texture presents itself in Chopin's works in light of the then-existing historical backdrop and the multitude of influences exerted upon the composer. The second part comprises the so-called "polyphonic stretches", which are passages selected from Sonata Op. 35. These excerpts are analyzed and followed by study suggestions which aim at refining polyphonic execution. This research is rooted in the experience resulting from the author's preparation for the execution of the sonata and encompasses the formal and interpretative analysis of this particular piece, as well as the historic contextualization of Chopin's life and *oeuvre*. Musicological investigations are pursued throughout the research and they endeavor to clarify polyphonic aspects which are present in Chopin's works, as well as unveil the main motivating factors behind such practice, namely Bach's influence and Chopin's own predilection for vocal music, most notably the Italian *Bel Canto*, to which different characters or voices that comprise his polyphony are attributed.

ÍNDICE DE FIGURAS:

Figura 1: F. Chopin - <i>Estudo op. 25 n.7 c. 1-9</i>	17
Figura 2: F. Chopin - <i>Scherzo nº 3, c. 26-35 e 37-40</i>	18
Figura 3: F. Chopin - <i>Scherzo nº 3, c. 57 – 75</i>	19
Figura 4: F. Chopin - <i>Fuga em Lá menor B. 144 – c. 1-8</i>	19
Figura 5: F. Chopin - <i>Estudo op. 10 n 01, c. 1-9</i>	20
Figura 6: J.S. Bach - <i>Prelúdio número I do DWK, Livro I</i>	20
Figura 7: F. Chopin - <i>Estudo op. 25 n. 12, c. 3 – 8</i>	21
Figura 8: F. Chopin - <i>Noturno op. 55 n.01, c. 63-64</i>	21
Figura 9: F. Chopin - <i>Sonata op. 35, c. 1-4</i>	25
Figura 10: L. V. Beethoven - <i>Sonata nº 32 op. 111, c. 1-2</i>	25
Figura 11: L. V. Beethoven - <i>Sonata op. 111. c. 56-65</i>	26
Figura 12: I Mov, c.8-24.....	31
Figura 13: I Mov, c. 25-41.....	33
Figura 14: I Mov, c. 37-56.....	35
Figura 15: I Mov, c. 57-81.....	37
Figura 16: I Mov, c. 97-128.....	40
Figura 17: I Mov, motivo inicial da Introdução (c.1-2)	41
Figura 18: I Mov, motivos do Tema B (c. 50-51; 66-67)	41
Figura 19: I Mov, c. 125-128.....	43
Figura 20: J. S. Bach - <i>Prelúdio XII do DWK, livro II, c. 1-4</i>	44

Figura 21: I Mov, c. 137-155.....	45
Figura 22: Esquema analítico de Samson (SAMSON, 1985, p.132)	46
Figura 23: A. Cortot - <i>Edition de Travail des Euvres de Chopin,</i> <i>Sonate op. 35 (Excerto). Paris, 1930, p. 15.....</i>	48
Figura 24: Cortot ,1930, p.15.....	48
Figura 25: II Mov, c. 199 – 209.....	49
Figura 26: II Mov, c. 81 a 100 (Piú lento)	52
Figura 27: Cortot, 1930, p.24.....	53
Figura 28: Cortot,1930, p.24.....	53
Figura 29: Mov II, c. 137-144.....	54
Figura 30: J.S. Bach - Prelúdio IV do livro II do <i>DWK</i> , c. 14-15.....	54
Figura 31: Mov III, c. 15-21.....	56
Figura 32: III Mov, c. 19-21.....	56
Figura 33: Cortot, 1930, p.31.....	57
Figura 34: III Mov, c. 31-54.....	58
Figura 35: <i>Prelúdio XIII, Livro II do DWK, de J.S. Bach, c. 44-51.....</i>	61
Figura 36: Concepção polifônica do IV Movimento	64
Figura 37: IV Mov, c. 1-4.....	67
Figura 38: Concepção polifônica alternativa do IV Mov, c. 1-4.....	67
Figura 39: IV Mov, c. 5-8.....	68
Figura 40: IV Mov, c. 9 -16.....	68
Figura 41: IV Mov, c. 17-24.....	69
Figura 42: IV Mov, c. 9-12.....	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1- POLIFONIA.....	10
1.1- Considerações sobre polifonia.....	10
1.2 - A Polifonia em Chopin: contextualização histórica e principais influências.....	14
2 - A SONATA OPUS 35 DE F. CHOPIN.....	23
2.1 - Introdução à Sonata.....	23
2.2 - Trechos polifônicos escolhidos: entendimento e performance.....	28
2.2.1 – TRECHOS POLIFÔNICOS MOVIMENTO I.....	28
2.2.1.1 Trecho Polifônico 1	31
2.2.1.2 Trecho Polifônico 2.....	33
2.2.1.3 Trecho Polifônico 3.....	35
2.2.1.4 Trecho Polifônico 4.....	37
2.2.1.5 Trecho Polifônico 5.....	40
2.2.1.6 Trecho Polifônico 6.....	43
2.2.1.7 Trecho Polifônico 7.....	45
2.2.1.8 Trecho Polifônico 8.....	49
2.2.2 – TRECHOS POLIFÔNICOS MOVIMENTO II.....	51
2.2.2.1 Trecho Polifônico 9.....	52
2.2.2.2 Trecho Polifônico 10	54

2.2.3 – TRECHOS POLIFÔNICOS DO MOVIMENTO III.....	55
2.2.3.1 Trecho Polifônico 11.....	56
2.2.3.2 Trecho Polifônico 12.....	56
2.2.3.3 Trecho Polifônico 13	58
2.2.4 – TRECHOS POLIFÔNICOS DO MOVIMENTO IV.....	60
2.2.4.1 Trecho Polifônico 14.....	67
2.2.4.2 Trecho Polifônico 15	68
2.2.4.3 Trecho Polifônico 16.....	69
3- CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
4- REFERÊNCIAS.....	74
5- ANEXO I - Fryderyk Chopin, Sonata op. 35 – Partitura completa: Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878.....	76
6- ANEXO II – Gravação pela autora da Sonata op. 35 (DVD anexo)	

INTRODUÇÃO

“Descobri que a música de Bach me fornece tudo o que preciso. Psicologicamente e espiritualmente, e é claro, musicalmente e emocionalmente, mas também fisicamente. (...)Você está sempre tocando Polifonia – música em várias partes, na qual todas as vozes são independentes e possuem igual valor. É como uma sociedade em que todos são igualmente importantes.” (SCHIFF, 2016)

Estas palavras de Andrés Schiff representam muito bem minhas impressões acerca de Bach e a Polifonia. Na verdade, o fascínio que tenho pela música de Bach acabou tornando-se o elemento chave para a construção desta dissertação. Revendo minha trajetória enquanto pianista, posso dizer que o hábito mais constante que mantive foi estar sempre em contato com obras do mestre alemão. Em diferentes momentos na minha carreira – na qual venho atuando como solista, camerista, correpetidora de coros, cantores e instrumentistas, e qualquer que fosse o repertório do momento, sempre subsistiu a necessidade de estar paralelamente aprendendo alguma peça de Bach, ou relembando outras que já fizeram parte de meu repertório bachiano. Acredito que tal hábito tenha por fim me levado a colocar as músicas de outros compositores em perspectiva, todas em relação a Bach. Sempre buscando alguma semelhança, algum elemento que as conectasse.

E de fato, no período em que preparava o Recital de Mestrado, realizado em maio de 2017, surgiu o interesse em sistematizar esta forma de pensar polifonicamente em relação a Sonata em Si bemol menor opus 35 de Chopin, que integrava o recital. Neste, incluí também uma peça de Bach, o *Prelúdio e Fuga XIII do livro II do Das Wohltemperierte Klavier (O Cravo Bem Temperado*, obra que será designada neste trabalho pela sigla *DWK*) e, estudando-o ao mesmo tempo em que preparava a sonata op. 35 de Chopin, acabei formando paralelos de estudo que serviram muito bem às duas peças.

Estudar polifonicamente é, na minha opinião, desenvolver a audição horizontal, descobrir vozes ocultas, trazer à luz elementos que podem ressaltar mais ainda a beleza e complexidade da música. O instrumentista de teclas é levado a fazer esse tipo de estudo com meticulosidade, caso queira executar a textura polifônica com

domínio e clareza. Aprendemos, por exemplo, a estudar separadamente as vozes de uma fuga: identificando o sujeito, o contra-sujeito, o número de vozes, onde elas começam, terminam, suas extensões e funções dentro da malha polifônica. Depois pode-se fazer o estudo de combinações parciais de vozes. Explico: se é uma fuga a quatro vozes, pode-se fazer um estudo executando combinações distintas de 2 ou 3 vozes. Deve-se também explorar as possibilidades de dinâmica e articulação a fim de diferenciar as vozes simultâneas. É um estudo árduo, que envolve entre outras coisas a paciência e a capacidade de decidir entre as possibilidades interpretativas.

Ora, se esse estudo se presta tão bem a revelar com clareza a textura polifônica, acredito que seja também eficaz se aplicado a texturas aparentemente homofônicas, mas que podem comportar uma espécie de polifonia subjacente. Como afirma Kiefer, “a música homofônica não é pura verticalidade, pois nos encadeamentos dos acordes as diferentes vozes formam linhas que (...) introduzem, não obstante, um elemento linear na obra”. (KIEFER, 1973, p.66)

Sobre as ocorrências da textura polifônica na obra de Chopin, o pianista e musicólogo americano Charles Rosen, em seu livro “A Geração Romântica”, declara:

“A sonoridade básica pode não se alterar demasiadamente em Bach, mas temos a exata noção das delicadas mudanças de harmonia e cor, já que nossa atenção é constantemente desviada para diferentes detalhes de uma voz seguindo-se à outra. É impossível fugir dessa característica do estilo de Bach em qualquer instrumento de teclado, mas ela é trazida à tona de modo mais evidente pelo piano, o que teve uma importância profunda para o compositor romântico, Chopin em particular.

O que Chopin reproduz de Bach não é, portanto, a estrutura teórica do papel, mas a experiência auditiva.” (ROSEN,2000, p. 483)

E ainda:

“O que Chopin alcançou, portanto, não foi a constante independência das vozes do contraponto clássico, mas uma independência latente de cada voz, consistente e contínua, que poderia irromper em uma total independência a qualquer momento. (...) Quando apenas latentes, elas estão escondidas, mas sempre passíveis de serem desveladas – o que conferiu a muitos pianistas a deliciosa possibilidade de desabrochar, em Chopin, vozes internas aparentemente irrelevantes e insignificantes, uma prática quase tradicional do início de nosso século” (Idem, p. 486).

Dadas as possibilidades de encontrarmos texturas polifônicas em Chopin, estabeleci o seguinte problema de pesquisa para este trabalho, relacionado ao

processo de preparação da performance da Sonata opus 35: Quais recursos, procedimentos de estudo colaborariam com a expressividade das texturas polifônicas presentes nesta obra?

Torna-se objetivo central desse trabalho, portanto, investigar as ocorrências de texturas polifônicas na sonata op. 35 de Chopin, bem como anexar estratégias de estudos relacionadas a tais ocorrências, denominadas neste trabalho como “Trechos Polifônicos”.

Como referencial teórico para a identificação e abordagem sobre as texturas polifônicas na Sonata op. 35, são utilizadas as concepções de Kiefer, Andrade, Rosen, Schönberg, Cortot e Moreira. A partir deste arcabouço teórico, proponho o estudo prático das texturas identificadas, aliando a métodos de estudos aplicados usualmente na preparação de peças polifônicas, em especial as obras de J. S. Bach. Corrobora com a utilidade desta proposta a declaração de Moreira: “(...) *o facto de Chopin utilizar Bach para preparar os seus concertos e para adestrar os seus alunos é relevante para compreender a sua técnica e, no fundo, a sua linguagem pianística*” (MOREIRA, 2011, p.47).

CAPÍTULO 1 - POLIFONIA

1.1 Considerações sobre Polifonia

“Com relação à música polifônica usa-se frequentemente a expressão música de caráter horizontal ou música de construção linear. Isto é certo, mas é preciso não esquecer que a dimensão vertical nunca está ausente. A música polifônica não é pura linearidade. Da mesma forma, a música homofônica não é pura verticalidade, pois nos encadeamentos dos acordes as diferentes vozes formam linhas que (...)introduzem, não obstante, um elemento linear na obra”. (KIEFER, 1973. p.66)

“Polifonia”, desde suas primeiras referências escritas até os dias atuais, é um termo que designa fenômenos ocorrentes dentro e fora do universo musical. É aplicado essencialmente para denominar estruturas compostas por várias partes, ou, segundo a sua etimologia, por várias vozes. A abrangência do que seja considerado polifonia recrudescer ao longo da história, agregando aplicações diversas, as quais conservam, porém, seu sentido etimológico como raiz em comum, qual seja: a junção dos vocábulos gregos *polýs* (muitas, múltiplo) e *phoné* (voz).

No meio da música ocidental erudita é comum a identificação da polifonia como técnica composicional largamente trabalhada durante o período histórico-estilístico denominado barroco, cuja forma muito representativa é a fuga. No entanto, este fenômeno específico, sem entrar no mérito de sua complexidade, é uma em meio a muitas manifestações polifônicas nas músicas de diferentes povos, épocas e regiões ao redor do mundo. E no âmbito da música ocidental, vale lembrar também que a fuga do período barroco representa um dos muitos desdobramentos da polifonia ao longo de séculos de desenvolvimento, acompanhando as sucessões de períodos histórico-estilísticos. Por sua ocorrência constante na dimensão temporal e espacial da história, a polifonia pode ser considerada, portanto, uma expressão natural da musicalidade humana.

De acordo com o Cooke, no dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (COOKE, 2001, p. 11), a existência desta forte identificação com a fuga barroca fez até mesmo com que alguns etnomusicólogos optassem por não utilizar o termo polifonia em suas pesquisas, a fim de evitar comparações equivocadas. Nesses casos, outros termos foram usados em seu lugar, tais quais ‘polivocal’, ‘paralelismo

polifônico', 'plurivocal', 'multifônico', 'multissonância' e 'diafonia'. Ainda assim, "polifonia" foi mantida por várias vertentes teóricas para denominar todos os tipos de canto múltiplo. Ou seja: no âmbito da musicologia clássica praticada na Europa assim como no da etnomusicologia, o mais comum é encontrar divergências sobre as definições e usos de "polifonia":

"A História da Polifonia' (*Geschichte der Mehrstimmigkeit*) de Schneider (1934-5), embora dependente da pesquisa limitada da época, foi a primeira tentativa de uma pesquisa abrangente de práticas musicais para várias partes. Simha Arom, que tentou classificar as "polifonias africanas", é rigoroso em sua definição de polifonia e sustenta que "todas as músicas em múltiplas partes não são necessariamente polifônicas" (COOKE, 2001, p.11)

Em oposição ao emprego mais generoso do termo na obra de Schneider, segundo Cooke (Idem, p18), Simha Arom, em seu trabalho *African Polyphony and Polyrhythm* (1985), representa parâmetros musicológicos bastante eurocêntricos quando critica seu uso indiscriminado, sugerindo que há procedimentos multiparte não polifônicos, como heterofonia, sobreposição, paralelismo e homofonia. No entanto, alguns etnomusicólogos continuam a utilizar 'polifonia' em sua acepção geral, se preocupando mais em referenciar os contextos locais do que discutir um estilo musical multi-parte em detalhes específicos e advindos de outra cultura.

Ainda, segundo o artigo sobre polifonia do dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (COOKE et alli, 2001) práticas musicais de cunho polifônico foram identificadas em comunidades nas mais diversas localizações geográficas, graças às pesquisas etnomusicológicas. Há práticas polifônicas de longa data e que seguem na atualidade sendo consideradas arcaísmos preservados, ou seja, são tipicamente encontradas em comunidades agrícolas ou pastorais que preservam forte identidade comunitária, mantida por gerações em grande parte graças à conservação das tradições orais. É o caso de povos do Mediterrâneo ao largo de regiões da Albânia, Macedônia, Sérvia, Croácia, Bósnia–Herzegovina, Itália, Sicília, Sardenha, Córsega e Portugal.

Também em numerosas regiões da África, Ásia Central, Ásia ocidental e Rússia são registrados fenômenos musicais polifônicos. Na Rússia, embora as primeiras gravações de cantos polifônicos tenham sido realizadas no final do século XIX, há registros de transcrições de cantos populares da mesma natureza datados do século XVIII. O registro a seguir ilustra um exemplo de como cada fenômeno polifônico deve

ser particularmente observado, devido às divergências naturais que se percebem em variados períodos e lugares. Cada forma de polifonia pode ser considerada única por suas características específicas:

“Melgunov (1846-93) descreveu as características fundamentais da polifonia folclórica russa como a dependência de todas as vozes de uma única melodia, o uso de uníssono para marcar os finais de seção, o igual valor estético atribuído a cada uma das vozes, e certos princípios de escrita das partes distintos daqueles da harmonia clássica europeia.” (ZEMTSOVSKY, 2001, p. 15)

Até mesmo nossa música sertaneja pode ser identificada como herança polifônica dos povos pré-hispânicos, cuja tradição recebemos indiretamente através da colonização espanhola na América Latina:

“Há uma longa história deste processo: por exemplo, na música rural e popular da América Latina a prática generalizada de cantar e tocar em terças paralelas pode ser visto como uma introdução hispânica às vezes mesclada com as tradições multiparte e pentatônicas pré-hispânicas” (COOKE, 2001, p.10)

A investigação etnográfica colaborou grandemente na observação da relação entre as práticas musicais de diferentes povos e sua estruturação social, o que leva alguns teóricos a afirmarem ser a produção musical de um povo o reflexo de sua sociedade. Neste sentido, destaco um trecho do relato do etnomusicólogo britânico John Blacking:

“Descrevi a música enquanto som humanamente organizado. Argumentei que devemos procurar relações entre os padrões de organização humana e os padrões sonoros que se produzem como fruto de organização interativa. Reforcei esta proposição geral fazendo referência aos conceitos de música que são comuns entre os *venda* do Transvaal Setentrional. Os *venda* também compartilham a experiência do fazer musical, e sem essa experiência haveria muito pouca música.” (BLAKING, 1974, p. 24)

Assim como o hábito musical dos *venda*, descrito por John Blacking, encontram-se diversos exemplos de situações onde a música assume um papel social de fortalecimento da participação comunitária, onde sua principal função não é a apreciação artística, mas um espaço de interação onde há a ausência da hierarquização de vozes ou instrumentos, constituindo assim uma relação horizontal da qual a polifonia é representativa. Ainda sobre o hábito musical dos *venda*:

“Será que sons novos significam qualquer coisa na cultura *venda*, por exemplo, em termos de novos grupos e mudança social? (...) Por que se preocupar em melhorar a técnica musical se a finalidade da performance é o compartilhamento da experiência social?” (idem, P.24)

Neste sentido, a polifonia enquanto horizontalização dos estratos sociais passa a extrapolar o contexto musical e encontra eco no conceito lançado no campo da linguística pelo russo Mikhail Bakhtin:

“Bakhtin emprega a palavra polifonia para descrever o fato de que o discurso resulta de uma trama de diferentes vozes, sem que nunca exista a dominação de uma voz sobre as outras. É uma das características do conceito de dialogismo de Bakhtin é conceber a unidade do mundo como polifônica, na qual a recuperação do coletivo se faz via linguagem, sendo a presença do outro constante. A linguagem, na concepção bakhtiniana, é uma realidade intersubjetiva e essencialmente dialógica, em que o indivíduo é sempre atravessado pela coletividade.

Bakhtin apontou Dostoiévski como o criador do chamado “romance polifônico”, entendido como um texto em que diversas vozes ideológicas contraditórias coexistem em pé de igualdade com o próprio narrador” (PIRES, 2010, pg. 67).

A respeito desse conceito sobre a polifonia em Bakhtin, podemos estabelecer um paralelo com a citação de Andrés Schiff, no início desse trabalho, na qual esse afirma que a polifonia “*é como uma sociedade em que todos são igualmente importantes.*” (SCHIFF, 2016).

1.2 – A Polifonia em Chopin: contextualização histórica e principais influências

“(...) dois dos aspectos mais impressionantes da arte de Chopin: a projeção de uma única linha em diferentes registros com um jogo sem precedentes de sonoridade e coloração, e a criação de linhas individuais nas vozes internas e no baixo com tamanha força expressiva que cada parte da textura de sua música parece estar viva. Esses dois aspectos constituem, na realidade, faces opostas da mesma moeda: a reinvenção do contraponto clássico, sua nova concepção em termos da cor romântica.” (ROSEN, 2000, p.417)

Aclamado ainda em vida como o “poeta do piano”, Chopin teve qualidades que o personificam como o estereótipo do artista romântico do século XIX: de personalidade sensível e saúde debilitada, de inspiração por vezes mórbida, por vezes nostálgica, o traço nacionalista e, acima de tudo, o sentimentalismo que atravessa toda a sua obra.

A textura polifônica recorrente na obra de Chopin também se deve a uma das características do estilo romântico: a reverência à música do passado. Era o espírito do século XIX, que procurava romper com a linguagem do classicismo nas composições musicais, ao mesmo tempo em que se estabelecia o concerto histórico – onde se apresentavam ao público não somente produções contemporâneas, mas também obras de mestres do passado. Vale lembrar que o que hoje denominamos como música de concerto antes era restrita aos eventos religiosos ou aos círculos da nobreza, sendo o romantismo o movimento que consolidou essa espécie de democratização musical. Também neste período, na primeira metade do século XIX, surgiram os primeiros conservatórios, os quais rompiam com a lógica do ensino mestre-discípulo e, mais importante, tornaram acessível a literatura musical produzida até aquele momento. Assim, descentralizava-se o aprendizado baseado nas composições do mestre e expandia-se o acesso a diferentes autores e períodos.

Um marco importante desse movimento foi a apresentação em Berlim da Paixão Segundo São Mateus, em 1829. Esta seria a primeira montagem feita por outra pessoa que não próprio Bach, e foi trazida a público por Felix Mendelssohn (1809-1847). Tal fato colaborou para que se reavivasse não só o interesse do público pelo compositor da Paixão, mas também pela música do passado de uma forma geral. E

de qualquer forma, Bach nunca deixou de ser referência para os grandes nomes da composição que o sucederam.

Mozart era estudioso da obra de J. S. Bach, tendo sido apresentado a elas primeiramente por seu pai, Leopold Mozart. Também compôs seus próprios estudos contrapontísticos, tais quais o Prelúdio e Fuga K 394 em Dó Maior e a Fuga em Sol menor KV 401/375e, para teclado a quatro mãos - que lembra muito o famoso tema da Tocatta e Fuga em ré menor de Bach, BWV 165. O interesse de Mozart por Bach foi grandemente fomentado por seu apoiador, o Barão Gottfried Bernhard van Swieten (1733-1803), o qual promovia encontros privados com músicos para execução de música antiga. Mozart passou a ser frequentador assíduo, conforme afirma em uma carta datada de 10 de Abril de 1782:

“Eu vou todo domingo, ao meio-dia, à casa do *Baron van Swieten*, onde nada é tocado além de Händel e Bach. No momento, estou interessado nas fugas de Händel e Bach – não apenas do Sebastian, mas também do Emmanuel e do Friedmann.” (MOZART apud WALLACE, 1866, p.124)

L. V. Beethoven também figura entre os elos de ligação entre Bach e Chopin. O compositor de Bonn era igualmente um estudioso da obra de Bach, em especial do *DWK* – assim como Chopin. Como reflexo desta influência bachiana, Beethoven, ao final de sua vida, incorporou fugas ou fugatos em suas obras, como nas últimas sonatas para piano (opus 106 e 110), no *finale* da Nona Sinfonia, nas Variações Diabelli e a *Grosse Fugue* op. 133, entre outras. Há também o fato de se encontrarem entre os pertences de Beethoven, logo após sua morte, “...*Motetes de Bach*, o *Wohltemperierte Klavier*, três livros do *Clavier-Übung*, as *Invenções e Sinfonias*, e a *Tocatta em Ré Maior*.” (DAVID, MENDEL apud MOREIRA, 2011, p.35)

Em relação ao *Wohltemperierte Klavier*, F. Chopin parece ter seguido em seus estudos, em parte, a edição de C. Czerny. Este foi aluno de Beethoven e, em nota da referida edição, C. Czerny explicita que o caráter de cada andamento e estilo ali indicado foi inspirado na “*memória vívida da forma como escutávamos muitas das fugas tocadas pelo grande Beethoven*” (DAVID, MENDEL apud MOREIRA, 2011, p.35). Ainda não haviam publicado uma “urtext” do *DWK*, sendo que as primeiras edições desta obra vinham com forte carga interpretativa por parte do editor. Curiosamente, Chopin também figurou como um revisor desta obra: aparentemente por um interesse particular, sem chegar a publicar oficialmente suas impressões.

Desta experiência atesta-nos uma das correspondências que trocava com seu amigo Julian Fontana, quando de sua estada em Nohant, no ano de 1839:

“(...) não só os erros dos gravadores, mas também os erros aceitos daqueles que supostamente entendiam de Bach – sem a pretensão de que eu saiba mais, mas a partir da convicção de que, às vezes, posso intuir. (...)Então acabei de me gabar.” (CHOPIN apud SZULC, 1999, p. 249):

A despeito de sua visão posterior sobre o *DWK*, a edição de Czerny, o qual conheceu pessoalmente em Viena, parece ter sido de considerável influência.

Observamos que não por acaso Mozart e Beethoven foram dois músicos também muito estimados por Chopin: podemos não conhecer a fundo tudo o que o encantava a respeito desses dois mestres, mas seguramente guardava com eles semelhante admiração por Bach. Sobre a relação de Chopin com esses dois compositores há diversos registros, incluindo o de sua última apresentação pública, em 1848, na qual executou um trio com piano de Mozart, e suas variações para piano e orquestra sobre o tema “*Là ci darem la mano*”, da ópera *Don Giovanni*, compostas quando tinha apenas 17 anos. Chopin também costumava tocar a *Sonata op. 26 em lá bemol* de Beethoven, a qual lhe forneceu importantes elementos para a composição da *Sonata op. 35* – e que serão abordados no capítulo dedicado à sua análise.

De sua famosa viagem à ilha de Majorca, é conhecida a história de que Chopin tenha levado consigo apenas as partituras dos dois volumes do *DWK*. Esta é uma imagem que por si só demonstra o apreço do compositor polonês pelo mestre alemão. Especula-se que esse período, no qual hospedou-se em uma cela de mosteiro medieval e com a saúde grandemente debilitada pelo frio, tenha sido uma fase de profunda introspecção e reformulação de sua relação com o criador dos *48 Prelúdios e Fugas*. E daquele curto, porém intenso intervalo de aproximadamente 3 meses, houve a conclusão do op.28 de Chopin, quando compôs a maior parte de seus 24 prelúdios – um para cada tonalidade, assim como o trazem os volumes do *DWK*.

Outra fonte de estudos a que recorria e que endossa sua abordagem polifônica era o tratado de contraponto de Cherubini. Aliado a esse fator, o registro de Delacroix sobre uma afirmação de Chopin nos esclarece ainda mais sobre sua tendência: “*Conhecer a fuga em profundidade é entrar em contato com o elemento de mais raciocínio e consistência da música*”.(DELACROIX apud SCHONBERG, 2010, p227)

Tais fatos nos levam a crer que Chopin tenha levado esta convicção para suas composições em conformidade com seu próprio estilo, construindo uma textura polifônica que se dá predominantemente através da autonomia de cada linha melódica: seja ela o soprano, o baixo ou as camadas intermediárias da trama musical. É bom lembrar que Chopin também reverenciava a música vocal como o máximo da expressão musical, e frequentemente aludia à voz humana quando tentava convencer seus alunos a “cantar com os dedos”:

“A inspiração do legato em Chopin é vocal e instrumental. Seu único professor foi um violinista, e atribui-se muito da flexibilidade de sua técnica à simulação de “golpes de arco” violinísticos inspirados provavelmente pelo célebre Paganini. A inspiração na música vocal contribui significativamente pela busca do legato cantábile chopiniano, ao transplantar para o piano a escrita do bel canto. A inspiração de sua narrativa melódica tem como ideal a voz humana.” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.82)

Em tempo: ressalta-se que, a partir desta afirmação, a estratificação das vozes que compõe a textura polifônica em Chopin será aqui relacionada com as classificações vocais usualmente empregadas nas formas corais.

O trecho musical a seguir (Figura 1) ilustra claramente uma textura polifônica, com duas melodias que evocam bastante a música vocal nas partes extremas (soprano e baixo) e um acompanhamento na parte intermediária:

Figura 1: F. Chopin. *Estudo op. 25 n.7 c. 1-9*



A relação entre o tenor e o soprano neste estudo caracteriza uma espécie de diálogo entre as vozes. A introdução no tenor reforça sua função de voz principal, e de fato essa segue como discurso dramático, enfatizado pela maior abrangência da tessitura e ocorrência de ornamentações. A melodia do soprano na mão direita entra

como um eco do tema apresentado, sugerindo a escrita canônica livre. Seguem em diálogo constante do início ao fim da peça.

Outra obra que traz uma textura polifônica neste mesmo sentido é o Scherzo n. 03:

Figura 2: F. Chopin Scherzo nº 3, c. 26-35 e 37-40



Somente a relação entre essas duas frases compreendidas entre os compassos 26-36 (Figura 2), oitavado em *fortíssimo* nas duas mãos, e a resposta em dinâmica *piano* na voz intermediária (c. 37-40) em uma estrutura com melodia e acordes, nos mostra claramente o emprego de texturas contrastantes.

Seguindo-se à apresentação do tema em uníssono (Figura 2, c. 26-36) nas quatro vozes, esta parte (Figura 2, c. 37-40) o desenvolve agora na mão esquerda em contraponto com a mão direita, que ao mesmo tempo harmoniza a passagem e traz uma melodia entremeada, reforçando também sua dimensão horizontal.

Este diálogo ainda se desenvolve até o próximo trecho (Figura 3):

Figura 3: F. Chopin *Scherzo nº 3*, c. 57 – 75



A exemplo de Mozart e Beethoven, Chopin também compôs seus exercícios contrapontísticos. É o caso da fuga em Lá menor B. 144 (Figura 4), composta entre 1840 e 1841, a qual faz parte de um conjunto de manuscritos não publicados durante sua vida. Esse tipo de escrita canônica estrita não era a forma polifônica usualmente empregada por Chopin.

Figura 4: F. Chopin. *Fuga em Lá menor B. 144* – c. 1-8



Existem também algumas obras de Chopin que apresentam relações mais diretas com obras de Bach, e que são objetos de frequentes análises comparativas:

Figura 5: F. Chopin. *Estudo op. 10 n 01*, c. 1-9

Fr. Chopin, Op. 10. Liv 1.

Este estudo (Figura 5) é frequentemente associado ao *Prelúdio n. 1, Vol I* do DWK (Figura 6). A semelhança entre suas estruturas harmônicas é apontada por alguns musicólogos, entre eles Hugo Leichtentritt (LEICHTENTRITT, 1922) em sua *Analyse der Chopin'schen klavierwerke* (Análise da obra de Chopin):

Figura 6: J.S. Bach. *Prelúdio número I* do DWK, Livro I

p *legato.*

cresc.

Além das similaridades observadas na construção harmônica e até mesmo na tonalidade das obras, pode-se destacar também a estrutura baseada no desenho melódico formado pelas notas pedais (baixo) e na harmonia desmembrada nos

arpejos da mão direita. Semelhante estrutura também é encontrada no *Estudo op. 25 n. 12* (Figura 7), o qual encerra todo o ciclo de estudos iniciado com o *Estudo op. 10 n. 01* :

Figura 7: F. Chopin. *Estudo op. 25 n. 12*, c. 3 – 8



Observa-se que neste estudo não há propriamente uma nota longa no baixo, e sim a acentuação constante da primeira nota de cada compasso, reforçada ainda pela indicação do uso de pedal. Constitui assim um desenho melódico no baixo muito similar ao *op. 10 n. 01*, com o acréscimo de uma linha independente no soprano, que aparece a partir do compasso 7 (Figura 7).

Outro exemplo curioso é a aparição do famoso “Motivo BACH” no noturno *op. 55 n. 01* (Figura 8):

Figura 8: F. Chopin. *Noturno op. 55 n.01*, c. 63-64



O Motivo BACH é composto pela sequência das quatro notas relativas às letras de seu nome: B (si bemol no sistema de notação alemão), A (Lá), C (Dó) e H (Si natural no sistema alemão). Vários compositores inseriram o nome de Bach em suas obras como forma de lhe prestar homenagem, como Liszt em sua Fantasia e Fuga sobre o tema B-A-C-H para órgão, Ferruccio Busoni na Fantasia Contrapontística para piano, Francis Poulenc na Valsa-Improvisação sobre o nome Bach para piano, entre muitos outros. Neste trecho do Noturno op.55 (figura 8) o motivo é entoado pelo contralto, não por acaso, em um trecho de densa polifonia.

Finalizando este capítulo, ressalto os pontos principais que estão relacionados com a presença constante da textura polifônica em Chopin:

- A influência ininterrupta da obra de Bach sobre grandes compositores que o sucederam, como Mozart e Beethoven – os quais por sua vez foram grande referência para Chopin;

- A influência direta da obra de Bach sobre o próprio Chopin, através de sua proximidade com o *DWK*;

- A influência do *Bel Canto* sobre o discurso sonoro de Chopin, atestado principalmente por sua admiração pela obra de Belini: afim de comportar os diálogos característicos da música vocal em sua obra, Chopin utiliza para esse fim a escrita polifônica.

CAPÍTULO 2 - A SONATA OPUS 35 DE F. CHOPIN

2.1 – Introdução à Sonata

“Há um paradoxo no cerne do estilo de Chopin, em sua inverossímil combinação de uma rica teia cromática polifônica, baseada em uma profunda experiência de J. S. Bach, com um sentido melódico e um modo de sustentar a linha vocal diretamente derivados da ópera italiana. O paradoxo é apenas aparente, e jamais é sentido como tal quando se escuta sua música. As duas influências estão perfeitamente sintetizadas, e conferem, uma à outra, uma nova espécie de força.” (ROSEN, 2000, p.469)

Anatoly Leiken (LEIKEN, 1992, p. 161) afirma ser a Marcha Fúnebre, terceiro entre quatro movimentos, o “*centro gravitacional da Sonata op. 35*”. E de fato ela foi composta primeiramente em um contexto isolado, tendo Chopin escrito os demais movimentos somente dois anos depois, finalizando a sonata em 1839. Pela data inscrita em seu original, 28 de novembro de 1837, acredita-se que Chopin a tenha composto em função da data histórica polonesa do Levante de Novembro, iniciado em 29 de novembro de 1830 (em Paris a comunidade polonesa comemorava o evento na véspera da data oficial). O Levante foi uma revolta armada iniciada pelos cadetes poloneses em oposição à dominação russa em seu país, e durou até setembro do ano seguinte, não tendo logrado o êxito desejado. Naquele momento histórico, a Polônia não era uma nação independente, sendo partilhada entre a Prússia, a Rússia e a Áustria. Diante da condição de exilado e do traço nacionalista de Chopin, esta torna-se uma hipótese bastante plausível.

A Marcha Fúnebre imortalizou-se como melodia icônica, e foi executada no funeral do próprio Chopin. Também foi tocada em funerais de personalidades como John Kennedy, Winston Churchill, Margaret Thatcher, e ironicamente também os de líderes soviéticos como Brejnev e Stalin. E apesar de toda a popularidade da *Marcha Fúnebre*, a recepção da *Sonata op.35* não teve a mesma sorte.

É famosa a declaração de Schumann de que Chopin “reuniu quatro de seus mais rebeldes filhos”, aludindo aos quatro movimentos aparentemente desconexos da *Sonata opus 35*. Franz Liszt teria afirmado eufemisticamente que Chopin parecia trair sua própria genialidade quando se impunha o dever de compor sob as formas

clássicas. Já, segundo Debussy, “*pode-se de qualquer modo afirmar que ele inaugurou uma maneira pessoal de tratar essa forma, sem falar da deliciosa musicalidade que então inventava*” (DEBUSSY, 1989, p. 51). O fato é que a *Sonata op. 35* causou certa polêmica quando veio a público mas, como aconteceu diversas vezes ao longo da história, obteve o devido reconhecimento posteriormente, consagrando-se como uma das obras primas do repertório para piano do século XIX.

A *Sonata op.26 em Lá bemol Maior* de Beethoven é apontada como forte influência para a composição da *Sonata op. 35*. Sua estrutura é composta por Tema e cinco variações, Scherzo, Marcha Fúnebre e um *Allegro* ao final. Chopin, que a executava com frequência e a recomendava para os seus alunos, provavelmente retirou deste modelo a sequência Scherzo /Marcha Fúnebre.

Para os musicólogos mais conservadores, ligados ao entendimento da forma sonata como uma sucessão de movimentos contrastantes entre si, o momento que Chopin escolheu para inserir a Marcha Fúnebre causa surpresa, já que o segundo movimento teria sido ideal para comportar o caráter lento e introspectivo da Marcha. Mas Chopin seguia sua liberdade enquanto compositor e, a respeito da *Sonata op. 35*, foi mais “conservador” que Beethoven em relação à op. 26: Enquanto o primeiro movimento da *Sonata op. 35* é composto sobre a forma-sonata, o Tema com variações correspondente na sonata de Beethoven já foge a esta regra. Aliás, Beethoven constantemente desafiava a rigidez da forma sonata com algumas composições bastante “não-convencionais”, como a *Sonata ao Luar*: primeiro movimento lentíssimo e introspectivo, segundo mais movido, alegre, e presto no terceiro; e também a *Sonata op. 111, n. 32*: polêmica por sua enorme complexidade e composta em apenas dois movimentos. Segundo Boucourschliev (BOUCOURSCHLIEV,1994, p. 93), Anton Schindler, amigo e biógrafo de Beethoven, teria perguntado incessantemente por que motivo aquela sonata, a opus 111, teria apenas dois movimentos, ao que Beethoven respondeu ironicamente que não teve tempo para compor um terceiro. A incompreensão de certas peças é, portanto, um obstáculo por vezes encontrado, mas que frequentemente se enfraquece diante da própria força da obra.

Ainda sobre as semelhanças entre a op. 26 de Beethoven e a op. 35 de Chopin: o *Allegro*, ao final da obra de Beethoven, embora muito diferente em caráter, pode ter sido também uma inspiração para o *finale* da op. 35, já que ambos foram escritos

como um *perpetuum mobile*. E por último, sendo mais uma mórbida coincidência do que uma inspiração, há o fato de somente a da *Marcha Fúnebre Sonata op. 26* ter ganhado um arranjo para orquestra, e assim ter sido executada no funeral do próprio Beethoven em 1827 – o que aconteceu exatamente desta forma em relação à *Marcha da Sonata op. 35* e o funeral de Chopin, em 1849.

São também semelhantes os compassos iniciais da Sonata op. 35 nº2 de Chopin e os da sonata op. 111 nº 32 de Beethoven: além do intervalo de sétima maior em oitavas descendentes e um acorde diminuto subsequente, ambas introduções evocam uma atmosfera de suspense, trágica (Figuras 9 e 10):

Figura 9: F. Chopin: *Sonata op. 35*, c. 1-4



Figura 10: L. V. Beethoven: *Sonata nº 32 op. 111*, c. 1-2



Por fim, em relação à influência desta sonata de Beethoven na op. 35 de Chopin, destacaria o uso de texturas polifônicas na obra, como no trecho musical a seguir (Figura 11):

Figura 11: L. V. Beethoven: Sonata op. 111. c. 56-65

B.135.

Percebe-se neste e em outros trechos o caráter imitativo entre as melodias do baixo (c. 58-61) e soprano (c.61-65), sugerindo um tipo de estratificação de vozes similar às encontradas em Chopin.

Considerando o intervalo entre a composição da *Marcha Fúnebre* (1837) e os demais movimentos da sonata (1839), temos durante esse período a produção da maioria dos *Prelúdios op. 28*, cuja relação com algumas obras de Bach citei anteriormente. O conjunto desses prelúdios foi finalizado durante sua estada na Ilha de Majorca durante o inverno de 1838-1839. Neste período, a imersão profunda no pensamento contrapontístico, através do estudo dos *48 Prelúdios e Fugas do DWK* de Bach, influenciou totalmente esta produção, como já foi citado no capítulo anterior. Se pensarmos que no verão seguinte Chopin estaria terminando a *Sonata op. 35*, na

casa de George Sand em Nohant, notamos o quão perto ele ainda estaria daquela experiência, legitimando ainda mais suas inspirações polifônicas.

2.2 - Trechos polifônicos escolhidos: entendimento e performance

Nesta parte da dissertação tratarei de trechos selecionados da Sonata em Si bemol menor de Chopin. Inicialmente procuro explicitar o entendimento polifônico do trecho selecionado, que determina diretamente o entendimento de como tal trecho deva soar, ou seja, contribui para a construção da imagem sonora artística de tal trecho, o que fundamenta minhas sugestões sobre procedimentos de estudos.

Podemos entender a imagem artística da obra musical segundo as palavras do pianista e pedagogo russo H. Neuhaus:

“O que é a imagem artística de uma obra musical senão a própria música, matéria sonora viva, linguagem musical com suas partes chamadas de melodias, harmonias, polifonias; com suas formas estruturais; com seu conteúdo poético e emocional”.
(NEUHAUS, 1973, p. 7)

2.2.1 TRECHOS DO MOVIMENTO I

Esquema analítico do primeiro movimento em forma sonata¹:

Exposição – Temas A e B (c. 1 - 104)

Introdução (Ré b - Fá 7) (c. 1 – 4)

Introdução ao Tema A - Si b menor (c. 5 – 8)

Tema A - Si b menor (c. 9 – 24)

frase a (c. 9 -12)

frase a' (c. 13 – 16)

conclusão (c. 17 – 24)

Tema A' - Si b menor (c. 25 – 41)

frase a (c. 25 – 28)

¹ Para os esquemas analíticos apresentados utiliza-se o conceito de frase, sentença e períodos de A. Schoenberg (SHOENBERG, 2012)

frase a' (c. 19 – 32)

conclusão (c. 33 – 41)

Tema B - Ré b Maior (c. 41 – 80)

frase b (c. 41-44)

frase b' (c. 45 – 80)

conclusão (c. 49 – 56)

Tema B' - Ré b Maior (c. 57 – 81)

frase b (c. 57-60)

frase b' (c. 61-64)

conclusão (c. 65-81)

Conclusão da Exposição (Coda) (c. 81 – 104)

Desenvolvimento (c. 105 -168)

Seção 1 (c. 105 – 110)

Seção 2 (c. 111 – 118)

Seção 3 (c. 118 – 120)

Seção 4 (c.121 – 124)

Seção 5 (c.125 – 128)

Seção 6 (c.129 – 132)

Seção 7 (c. 133 – 136)

Seção 8 (c. 137 – 150)

Seção 9 (c. 151 – 152)

Seção 10 (c. 153 – 161)

Seção 11 (c. 161 – 168)

Reexposição (c. 169 – 229)

Tema B - Si b Maior (c. 169- 184)

Tema B' (c. 185-209)

Parte Conclusiva da Reexposição (Coda) (c. 209 – 229)

Coda - Si b Maior (c. 229- 241)

Considero este primeiro movimento como música essencialmente cênica. Ressalto que Chopin tinha uma grande proximidade com a ópera, como nos confirma Szulc:

“Os Noturnos de Chopin são ricos em influência da ópera italiana do bel-canto, quanto ao tipo de expressão e às fiorituras ornamentais. Dada a sua paixão pela ópera – e a sua amizade com Bellini – isto não é surpreendente. Liszt, com efeito, atribuiu este fato à influência da ária de Bellini. Um crítico contemporâneo chamou os noturnos de Chopin de “bel-canto do pianoforte”. (SZULC, 1999, p. 122)

Neste primeiro movimento, percebo a presença de dois caracteres musicais dominantes, cuja interação vai determinar o desenrolar de todo o movimento. Descrevo abaixo os caracteres predominantes em cada tema e, através dos trechos relacionados, demonstro como a interação entre estes diferentes caracteres musicais se relaciona com a textura polifônica:

1) Temas A e A' (Figura 12 e 13, c. 9-41): São os temas constituídos pelo motivo principal, exposto no compasso 9, e recorrente em todo o primeiro movimento. No decorrer dos temas A e A', predomina o caráter agitado, melancólico, mas ocorrem também as primeiras interações com o caráter mais calmo, caracterizado em um primeiro momento pela dinâmica *piano* (Figura 12, c. 18 e 20) no tema A e, posteriormente, reaparece um pouco mais vigoroso no tema A' (Figura 13, c. 34, 37-40), ocupando aos poucos o lugar de voz principal e introduzindo, assim, o tema B.

2) Temas B e B' (Figura, 14 e 15, c. 41-81): Tema de caráter predominantemente tranquilo, lírico, contrapondo-se ao caráter principal do tema anterior. Nesta sentença (frase b - c. 41-44; frase b' - c. 45 – 80; conclusão c. 49 – 56) temos a ocorrência de

um diálogo entre a linha melódica do baixo e a linha do soprano (presente no tema B), tal como em um dueto operístico. Além disso, no tema B' (c. 57 – 81) surge a estratificação em três camadas onde, além do diálogo entre soprano e baixo, insere-se uma camada intermediária no tenor, a qual pode ser relacionada com um coro ou uma melodia orquestral em plano secundário, e que vai reaparecer posteriormente na seção 8 do Desenvolvimento (c. 137-150) e também no tema B' da Reexposição (c. 185-209).

Assim, ao longo da Exposição (c. 01-104), temos a apresentação de todos os caracteres musicais que irão conduzir a narrativa deste primeiro movimento. A seguir, identifiquei os trechos polifônicos da exposição, que comportam a interação entre os diferentes caracteres.

2.2.1.1 Trecho Polifônico 1 – I Mov, c. 9 – 24

Figura 12: I Mov, c.8-24

The musical score for Trecho Polifônico 1 (measures 8-24) is presented in three systems. The first system (measures 8-16) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A red vertical line marks the beginning of the polyphonic section at measure 17. The second system (measures 17-20) continues the polyphonic texture, with yellow highlights on the bass line and a red vertical line at measure 20. The third system (measures 20-24) shows the continuation of the polyphonic texture, with yellow highlights on the bass line and a red vertical line at measure 24. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation marks like asterisks and slurs.

Características polifônicas:

A partir do c. 9 (indicado pela primeira barra vermelha) temos a apresentação das frases a e a' (c. 9-12 e 13-16), com a duração de oito compassos. É uma melodia ao mesmo tempo agitada e melancólica, protagonizada pelo soprano na mão direita.

Nos próximos quatro compassos, (c.17-20), temos a inserção de um elemento diferente, destacado em amarelo nos c. 18 e 20, que tenta interagir timidamente com as estruturas musicais do compasso anterior e posterior, contrapondo-se através de uma dinâmica contrastante em *piano*, e construindo, no meu entender, uma polifonia. Aqui encontramos o primeiro trecho onde se deve fazer ouvir essa polifonia presente, uma vez que a relação entre essas duas vozes será a força motriz do movimento. Pessoalmente, interpreto esta pequena seção como uma tentativa de diálogo entre a voz em *forte* e a voz em *piano*.

Alfred Cortot, em sua edição de estudo da Sonata op. 35, se refere a esse mesmo trecho da seguinte forma:

“Parece-nos preferível estabelecê-los no sentido de um diálogo dramaticamente expressivo, a súplica pacífica do piano respondente às injunções imperiosas do forte, sem que o tom do debate seja enfraquecido por um contraste exagerado”. (CORTOT, 1930, p. 35)

Esta sequência de 16 compassos, composta portanto pela exposição das frases a e a' (c. 9-16), a inserção dos compassos em *piano* (figura12, c.17-20) e a retomada do discurso em *forte* (c. 21 – 24) é uma estrutura que se repetirá em seguida:

2.2.1.2 Trecho Polifônico 2 - I Mov, compassos 25-41

Figura 13: I Mov, c. 25-41

The musical score for Trecho Polifônico 2, measures 25-41, is presented in three systems. The first system (measures 25-30) begins with a piano introduction marked *f* and a red vertical line at measure 25. The second system (measures 31-39) features a complex polyphonic texture with a red vertical line at measure 33 and yellow highlights in the bass line. The third system (measures 40-41) includes a *sostenuto* marking and a dynamic change from *ff* to *p*.

Características polifônicas

Neste trecho polifônico temos uma repetição da situação apresentada no Trecho Polifônico 1, porém com algumas mudanças na interação das estruturas musicais, que farão a transição para o tema B. Mais uma vez, há um diálogo entre o caráter musical do compasso 33, e do c.34 (figura 13), mas desta vez sem interromper a dinâmica *forte*, aumentando assim a tensão e atingindo um ápice caótico muito agitado, e levando a uma conclusão como um “basta” (c. 39) que silencia o diálogo agora muito áspero e depois da pausa ocorre uma transição para o tema B.

Constato ainda que, durante todo o tema A (c. 5-40) o baixo “muda de comportamento” quando sublinha uma situação de interação entre as vozes, incrementando a complexidade polifônica de tais trechos. Assinalo esta mudança, portanto, nos c. 17-20 (Figura 12) e 33-41 (Figura 13), destacando o movimento do baixo em amarelo.

Procedimento de estudo

Nesta parte do movimento referente ao tema A, além do objetivo de destacar a voz do soprano do restante da textura, é necessário explorar especialmente o contraste de dinâmica nos compassos 17-20, que me sugere uma sucessão de caracteres musicais diferentes, em forma de diálogo entre vozes, construindo a idéia de polifonia. Muito importante também é destacar o baixo da mão esquerda em relação às demais notas, no sentido de construir uma linha melódica independente, sobretudo nos trechos onde ele valoriza os diálogos (c. 17-20 e 33-36) e nas sequências cromáticas compreendidas entre os compassos 21-25 e 37-41.

Mão esquerda: Definir uma digitação que privilegie o destaque do baixo; Executar separadamente a sequência melódica do baixo com o dedilhado definido: Mi/Mi/Fá, Lá/Lá/Sib (c.17-20); Tocar a linha completa com uma boa diferença de dinâmica entre o baixo e o restante das notas, devagar. Repetir o procedimento com a sequência cromática dos compassos 21-26 (apenas o primeiro tempo do 26): Sol/Sol/Sol/Lá/Si/Dó/Sib/Lá/Sol. Aplicar também o mesmo estudo aos compassos 33-41.

Mão direita: O estudo da mão direita para os temas A e A' como um todo consiste em um procedimento similar ao da mão esquerda para os trechos específicos apresentados acima. Primeiramente, definir o dedilhado. Então, executar toda a linha do soprano, frase por frase, separadamente das demais notas, a fim de que se internalize com o maior grau de consciência possível os tipos de articulação, a dinâmica (especialmente nos contrastes assinalados dos trechos polifônicos) e a própria condução melódica em si. A partir do compasso 17 nota-se um grande incremento harmônico à melodia – somente para a mão direita – o que torna esse tipo de estudo especialmente necessário a partir deste ponto. Nos compassos 37-41: executar em momentos distintos as oitavas, correspondentes ao caráter agitado, e as notas intermediárias, que é a intervenção paralela de um caráter musical calmo. Sobre as oitavas, destacar a nota superior, em conformidade com a linha melódica que veio dos compassos anteriores. Depois de separar conscientemente estas duas linhas, atribuindo a cada uma delas seu caráter específico, executar o trecho completo com a intenção de construir um clímax dos Tema A e A' (c. 37 e 38) e fazer a transição para o tema B (c.40).

Mãos juntas: Após o estudo sugerido acima, procurar tocar a sentença (Tema A') completa (c. 25-41) apenas com as vozes extremas, ou seja, baixo e soprano. Procurar desde o início tocar com as intenções necessárias, e não mecanicamente. Experimentar o processo em velocidades diferentes. Logo após, ao executar a sentença em sua totalidade, procurar executar devagar para medir bem as diferenças de dinâmica e articulação das extremidades com as notas intermediárias. É recomendável, por exemplo, fazer um estudo lento onde as notas extremas possam ser sustentadas ao máximo de sua duração, enquanto as notas médias de ambas as mãos sejam executadas em *staccato*. A diferença de articulação pode ajudar bastante a diferenciar as camadas durante o processo de estudo. Nos compassos 37-41, estudar com a mão esquerda completa junto com uma voz de cada vez na mão direita. Em seguida, reunir todos os elementos, com suas devidas diferenciações.

2.2.1.3 Trecho Polifônico 3 – I Mov, c. 37- 56

Figura 14: I Mov, c. 37-56

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 37-56 of the first movement. It consists of two systems of music. The first system shows a transition from a fortissimo (*ff*) section to a piano (*p*) section, marked with the instruction *sostenuto*. A blue vertical bar is placed at measure 41, indicating the start of a new section. The score features complex polyphonic textures with multiple voices in both hands. Annotations such as $\omega.*$ are placed below the notes, likely indicating specific rhythmic or articulation patterns. The second system continues the polyphonic texture with various chordal and melodic lines.

Características Polifônicas

Este trecho contempla a transição (figura 14, c. 37-41) de toda a primeira sentença (tema A), para o tema B, além do tema B em si. Considero importante a ligação entre esta seção e a anterior, pois há um entrelaçamento de caracteres. A partir de B (figura 14, c. 41, marcado pela barra azul), o segundo caráter musical, calmo, lírico, entra em evidência, mas é importante observarmos de que forma ela chegou

até ali, vinda desde o compasso 37. Interpretativamente, considero que uma menção a este caráter calmo, conseguiu se fazer ouvir após o ápice da tensão vivida nos c. 37-39, e, após a pausa toma o discurso principal para si. Também desde o c. 37, a linha do baixo expressa o mesmo caráter calmo predominante no Tema B, considero também que este baixo passa a configurar-se também como uma voz autônoma, dialogando com o soprano como em dueto operístico: após a intervenção da voz soprano (c. 41-44), o baixo responde (c. 44-45). Nos c. 45-48 o soprano toma para si o discurso, ao que o baixo responde novamente em c. 48-49. Paralelamente ao soprano, é importante dar o devido destaque à condução espelhada do baixo (c. 41-44 e c. 45-48). Já nos compassos 49-56, apesar de o trecho ser construído à maneira de um coral, é importante manter o destaque para as vozes extremas, as quais se destacarão novamente da textura em seguida, a partir do compasso 57.

Procedimentos de estudo

Mão esquerda: Definir o dedilhado para os compassos 37-41. Neste trecho, estudar separadamente a linha destacada em amarelo, que nos c. 37-39 localiza-se no baixo, ao passo que nos c. 39-41 situa-se no tenor, na voz superior de cada oitava. Repetir o procedimento ao longo do tema B (c. 41-56). A sugestão que considero mais eficaz para se destacar bem o baixo neste trecho, é a de executar a melodia da forma mais *legato* possível, sozinha, e depois acrescentar as demais notas com dinâmica *piano* e em *staccato*, criando uma boa diferença de texturas dentro do âmbito da mão esquerda.

Mão direita: Empreender o estudo do tema B partindo de sua introdução no compasso 37, a fim de internalizar firmemente a conexão da presente seção com a anterior. Acredito que somente quando está clara para o intérprete, esta idéia pode chegar também com clareza ao ouvinte. Assim, além do estudo sugerido para o Trecho Polifônico 2, agregam-se também estes compassos de intersecção (c. 37-41) para o estudo do tema B.

2.2.1.4 Trecho Polifônico 4 (Tema B') – I Mov, c. 57 – 81

Figura 15: I Mov, c. 57-81

Características polifônicas

O Tema B', Tema B desenvolvido, (figura 15) já se diferencia bastante da seção anterior pela mudança de orientação da textura, de vertical para horizontal. Até o compasso 56 (figura 15), tínhamos predominantemente uma textura homofônica, coral, cujas vozes a partir de agora seguem independentes, cada uma com sua própria

linha. Além disso, temos a polirritmia nos compassos 57-60, onde a mão direita segue com a subdivisão binária e a esquerda prossegue em tercinas.

O baixo (destacado ao longo do trecho) ganha vida própria, e é interessante observar como Chopin vai lhe atribuindo mais importância à medida que o Tema chega a seu ápice (Figura 15, c. 73-81). No trecho que vai dos c. 57 a 65, ele faz um desenho simples, marcando o início de cada compasso com uma anacruse o alavancando no quarto tempo. No trecho dos c. 65 -68, há um jogo envolvendo o baixo no primeiro tempo e o tenor no terceiro, criando um movimento pendular em torno da movimentação constante na região do tenor, que segue em segundo plano. Em 69-72, observamos o início da progressão que vai levar o desenvolvimento ao seu ápice, com o baixo assinalando uma sequência de notas no início de cada compasso, a qual é ecoada em oitava no terceiro tempo pelo tenor. E finalmente, dos c. 73 a 81, o baixo segue com a mesma sequência, mas bastante intensificada por ocorrer agora no primeiro e terceiro tempo de cada compasso, causando uma percepção de estreitamento do tempo. Já na mão direita, observamos a melodia mantendo-se no soprano enquanto há uma discreta movimentação harmônica no contralto. O interessante aqui é que a resposta à fala do soprano, que se encontrava no baixo no Tema B (Figura 14, c. 40), encontra-se agora no contralto (Figura 15, destacado em amarelo nos c. 60-61, 64-65). A partir de 65, a melodia expressa novamente o caráter calmo, lírico, desenrolando-se livremente, sem mais diálogos até a conclusão dessa parte no c. 81.

Procedimentos de estudo

Mão esquerda: Neste trecho a mão esquerda executa uma sequência de diferentes desenhos melódicos, que basicamente devem ser executados dando-se ênfase especial às notas do baixo e a algumas notas do tenor – assim como destacadas na figura 15 - e procurando tocar com bastante leveza as demais notas. Assim, a recomendação de estudo para este trecho é tocar as notas em destaque de maneira forte e com o tempo lento, e as do tenor, dobrando-se a velocidade e em *staccato*, a fim de se dominar as diferenças de toque, que ocorrem a uma velocidade bastante desafiadora neste trecho.

Mão direita: Neste trecho, a conduta predominante da mão direita consiste em continuar destacando a voz do soprano, e para tanto se recomenda mais uma vez definir o dedilhado e executá-la frase por frase, a fim de se projetar com clareza a sua melodia. Após este procedimento, é recomendável, pela extensão dos acordes, estudá-los arpejadamente, mas detendo-se na nota mais aguda, construindo assim uma textura bastante contrastante entre a melodia e as demais notas do acorde. Atentar para os c. 60-61 e c. 64-65, onde há a resposta no contralto, a qual deve ser executada com uma dinâmica mais leve, procurando conferir-lhe um caráter diferente. Nos compassos 61 e 65, ressaltar a nota mais grave do acorde (ou arpejo) - sendo esta a finalização da resposta do contralto – e a mais aguda, sendo esta a retomada da melodia pelo soprano. Desta forma, os acordes iniciais desses compassos devem ser treinados de forma diferente, alongando-se ambas as extremidades.

2.2.1.5 Trecho Polifônico 5 - I Mov, c. 104 (casa 2) -124

Figura 16: I Mov, c. 97-128

Características Polifônicas

Nos compassos 121 a 124 (Figura 16), temos a presença de duas melodias distintas e concomitantes, o que faz deste um trecho notoriamente polifônico. É interessante perceber que Chopin chegou a esta textura com a sobreposição de dois elementos que vinham se alternando: a melodia no baixo construída com o motivo do Tema A (Figura 16, c. 105-107) e uma resposta curta no soprano (c.108-109),

concluindo com uma espécie de eco desta resposta no baixo (c. 110). O mesmo processo se repete em seguida: tema A novamente (c. 111-115) - resposta no soprano (c. 116-117) - devolutiva no baixo (c.118). A partir do compasso 119, o caráter do soprano parece ser influenciado pela tensão do baixo, e passa a se pronunciar em tom cada vez mais enérgico, culminando no trecho polifônico indicado acima pelas barras vermelhas (c.121-124). Acompanhando esta construção, percebe-se o quão importante se torna sublinhar a individualidade das vozes que, no trecho c. 121-124 em questão, parecem competir entre si, em um embate de idéias. O mesmo vale para o trecho similar, compreendido entre os compassos 130-133.

Fazendo uma análise motívica da resposta do soprano, bem como do eco do baixo (c.108-110), identifiquei dois elementos importantes, vindos do Tema B (c. 108-109; 116-117, circulos em azul) e da Introdução (c. 104-105; 109-110; 117; 119-120, destacados em amarelo). Os motivos emprestados do tema B não são facilmente identificáveis, porém, deduzo que esta relação baseia-se no direcionamento da voz no soprano, bem como no caráter inerente ao tema B, bastante contrastante com Tema A, assim como acontece nos diálogos desse trecho.

Figura 17: I Mov, motivo inicial da Introdução (c.1-2)



Figura 18: I Mov, motivos do Tema B (c. 50-51; 66-67)



Procedimento de estudo

A intenção de se cantar claramente as duas melodias constantes no trecho exige, primeiramente, o estudo atento com mãos separadas. Lembrando que as oitavas oferecem duas alternativas interpretativas: a primeira, destacando-se a extremidade superior; e a segunda, destacando-se a mais grave. Uma performance que contemple a diferença de dinâmica contida neste intervalo acaba por acentuar melhor a distinção entre as vozes.

Mão esquerda: Sendo assim, ao trabalhar com a mão esquerda, é importante primeiramente definir a voz que se intenta realçar. Particularmente vejo mais sentido em destacar o baixo, já que seu contraste com a voz do soprano será mais evidente e, conseqüentemente, as vozes intermediárias ocuparão um plano sonoro secundário.

Deste modo, procede-se à escolha de um dedilhado que favoreça o cantar das notas graves: ele deve contemplar o volume e a articulação das notas, devendo ser escolhido de modo a atender esses requisitos. Depois de se estabelecer o dedilhado que contemple ambas as extremidades, estuda-se separadamente a voz superior e inferior com os dedos designados, a fim de se experimentar consciência individual de cada linha melódica. Após firmar esta etapa, proceder ao treino com a oitava completa, buscando manter o contraste entre os extremos.

Mão direita: A mão direita neste trecho tem um desafio similar ao da esquerda, com a diferença que para mim não há uma “escolha” de qual extremo se destacar. O processo de estudo para se destacar o Soprano deve ser o mesmo: estabelecer primeiramente um dedilhado que favoreça esta missão e estudá-lo separadamente, com a devida dinâmica e expressividade. Em seguida, treinar as notas da região média separadamente e com um bom controle de volume. Ao final, executar todas as notas escritas mantendo seus planos sonoros bem diferenciados.

Mãos juntas: Ao juntar as mãos, tocar devagar e com a consciência constante da horizontalidade e hierarquia de cada voz: privilegiando-se o soprano e o baixo e executando-se as vozes intermediárias com uma dinâmica mais discreta.

2.2.1.6 Trecho Polifônico 6 – I Mov, c. 125-128

Figura 19: I Mov, c. 125-128



Características polifônicas

Analisando o discurso musical desde o compasso 104, deduzo que a voz que o soprano é responsável por colocar em evidência determinado personagem ou caráter. Assim, até então havia uma certa prevalência do caráter mais calmo (não por acaso com elementos de B), mesmo com a provocação do motivo de A no baixo. Mas eis que agora o motivo e o caráter do tema A sobem para o soprano, ganhando maior força no diálogo, tensionando a atmosfera do trecho. A presença da polirritmia nesses compassos também colabora para a tensão crescente, além da progressão ascendente no baixo.

Procedimento de estudo

Neste trecho, a intenção é destacar o caráter do tema A na voz superior da mão direita e alongar (*tenuta*) a nota inicial da tercinas assinaladas na mão esquerda, acentuando-as. Mais uma vez, percebe-se que Chopin dobra a frequência da linha do baixo nos compassos 106-107 em relação aos compassos 104-105, como um recurso para aumentar a tensão.

Mão esquerda: Apesar da relativa facilidade técnica que a mão esquerda encontra neste trecho, é recomendado tocar em um primeiro momento apenas a primeira nota de cada tercina, a fim de que o ouvido se acostume com a sequência destacada. Depois disso, tocar todas as notas com graus de intensidade e duração diferentes entre a primeira e as duas notas seguintes de cada *tercina*: aplicar uma *tenuta* e um *forte* na primeira nota contra um *staccato* e *piano* nas outras duas. Outras constitui um estudo bastante eficaz para firmar esta diferenciação. Em um segundo

momento, naturalizar a articulação (um *legato* para duas tercinas), mas destacando internamente a sequência cromática.

Mão direita: Aqui o objetivo é manter uma articulação clara entre as notas ligadas, a acentuação na segunda nota de cada motivo e, mais uma vez, destacar a voz superior. Escolher novamente um dedilhado que favoreça o *legato* na voz superior e, após estudar cada voz com sua devida inflexão e uma boa diferenciação de dinâmica, proceder ao estudo da mão direita completa. Sempre bastante devagar, nas primeiras vezes, a fim de se consolidar primeiro as diferentes camadas. Como um paralelo interessante que exige o mesmo tipo de estudo para a mão direita, recomendo o prelúdio XII, livro II do *DWK*, uma vez que possui semelhanças como o padrão rítmico e a melodia duplicada:

Figura 20: J. S. Bach, Prelúdio XII do *DWK*, livro II, c. 1-4



Mãos juntas: Proceder ao estudo devagar, privilegiando um pouco mais o motivo do tema A na voz superior, em seguida a cabeça de cada tercina na mão esquerda e, por fim, as notas intermediárias.

2.2.1.7 Trecho Polifônico 7 – I Mov, c. 137-153

Figura 21: I Mov, c. 137-155

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 137 through 155. The score is written for two staves, treble and bass clef, in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The music is characterized by a dense, polyphonic texture. The right hand (treble clef) features complex, often chromatic, melodic lines with many accidentals and slurs. The left hand (bass clef) provides a rhythmic and harmonic foundation with frequent triplets and chords. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the section. Measure numbers (23), (24), and (25) are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various fingerings, slurs, and accents, contributing to the intricate and intense character of the passage.

Características polifônicas

Sobre este trecho, o musicólogo Jim Samson (SAMSON, 1985) faz alusão a dois aspectos importantes que conferem a este trecho o caráter intenso que possui: a estratificação em três camadas e o intenso trabalho motivico, exposto em seguida para melhor compreensão.

Figura 22: Esquema analítico de Samson: A estrutura em três níveis, iniciada no compasso 137, no desenvolvimento (SAMSON, 1985, p.132)

First movement (bars 137-140)

(a) material derived from first subject
(b) introductory motif (see Example 23)

No estrato mais agudo (figura 22), identificamos naturalmente a presença do motivo do Tema A; no intermediário, a presença das tercinas características do acompanhamento do tema B. E na camada mais grave, a réplica do motivo inicial da introdução (figura 17).

Este trecho é o clímax do Desenvolvimento do movimento I (sessões 8 e 9). Ressalto a trajetória percorrida desde o início do desenvolvimento (Figura 16, c.104) até aqui. Como relatado nos Trechos Polifônicos anteriores, as duas vozes dialogam entre si. O diálogo se dá em um clima misterioso, onde argumentos enérgicos confrontam-se com os mais calmos, não sem uma presente tensão subjacente e constante nas duas situações. Mas pouco a pouco, à medida que os motivos vão se repetindo, nota-se a mudança de clima através do uso de intervalos e acordes diminutos, aumento de dinâmica e a reaparição do Tema A no soprano duplicado pelo contralto (c.125-128). Após uma segunda “perseguição”(c.133-136) das melodias como a relatada no Trecho Polifônico 6, finalmente chegamos ao ápice de todo o desenvolvimento, com cada uma das vozes aparentemente encenando um exaltado confronto: em um extremo, o tema A aparecendo dramaticamente no soprano, em outro, o baixo trovejando em oitavas sobre o motivo inicial da Introdução (figura 17) e, na camada intermediária, uma alusão sombria ao acompanhamento em tercinas retirado do tema B. O desenho das vozes intermediárias colabora bastante para o

clima agitado, mostrando-se agora mais elaborado harmonicamente e mais uma vez movimentando o trecho de maneira polirrítmica.

Procedimento de estudo

Além de procurar ressaltar as vozes extremas, o estudo deste trecho deve acontecer no sentido de revelar também a voz intermediária, ainda que em um plano menos destacado. A grosso modo temos três camadas distintas: o baixo em oitavas, o desenho em quintas e sextas compartilhado pelo tenor e contralto, e a melodia no soprano, duplicada em intervalos de terças e quartas. É interessante notar que, quanto mais grave é a camada, menos tensão harmônica ela possui: o baixo segue sempre em oitavas, a região média é composta somente pelas notas da tríade harmônica e no soprano há ocorrências como a sétima e a nona de cada tonalidade que compõe o trecho, o que lhe agrega bastante dramaticidade.

Mão esquerda: Primeiramente, encarar a mão esquerda como intérprete de duas camadas distintas: a mais grave e a intermediária. Dividir o estudo primeiramente por estas duas regiões.

Região grave: adota-se um procedimento de estudo similar ao adotado no trecho 2 (compassos 121-124), visando consolidar a ênfase na nota mais grave de cada oitava. Estudar toda a linha do baixo separadamente, ignorando em um primeiro momento a intervenção na região média. Conscientizar-se da sequência melódica baseada no modelo introdutório (figura 17) que o baixo vai reproduzir durante todo o trecho, conforme destacado na figura 21.

Região média: pessoalmente optei por enfatizar as notas agudas de cada sequência, delineando o arpejo formado por elas. Desta forma, é preciso também definir um dedilhado tal que privilegie o *legato* das notas superiores. Treinar com o dedilhado definido cada um dos extremos desta região central, enfatizando a diferença entre eles logo de início. Proceder ao treino com as notas juntas, mantendo a diferença de intensidade entre elas bem como o *legato* das notas superiores.

Por fim, proceder ao treino da mão esquerda completa, privilegiando a camada mais grave e privilegiando a nota mais importante dentro de cada camada.

Mão direita: Neste trecho, que constitui o ponto alto do movimento I, a melodia principal contida na mão direita deve ser a mais clara possível, e tanto mais se consiga destacar a nota superior de cada conjunto de duas notas, melhor a compreensão do motivo do tema A, que aqui aparece em sua sequência mais longa, ocorrendo por sete vezes consecutivas. A fim de reforçar esse estudo, anexo aqui a sugestão de A. Cortot para o desenvolvimento da força individual dos dedos da mão direita:

“Só podemos repetir aqui o que dissemos no parágrafo anterior, sobre a necessidade de desenvolver antecipadamente à execução do texto, a força individual dos dedos da mão direita. Todas as medidas desse período sendo estabelecidas pelo mesmo princípio, limitar-nos-emos a dar os modelos de exercícios relativos à primeira medida; portanto, igualmente aplicável tanto à passagem inteira como a cada medida tratada cromaticamente em todos os tons” (CORTOT, 1930, p. 15)

Figura 23: (CORTOT, 1930, p. 15)



Cortot prossegue: “então, estude cada fórmula dinamicamente nos seguintes modelos” (CORTOT, 1930):

Figura 24: (CORTOT, 1930, p.15)



A escolha do dedilhado para esse trecho também deve favorecer ao máximo o *legato* da voz superior. Uma vez definido o dedilhado, estudar separadamente as duas vozes do soprano com a maior diferença de intensidade possível entre elas, a fim de que esta diferença soe naturalmente clara no momento de reuni-las – sendo esse o próximo passo.

Mãos juntas: Por fim, proceder ao estudo lento das mãos juntas, aguçando a audição para dosar a intensidade de cada camada, visando primeiramente um equilíbrio sonoro satisfatório para depois seguir com os estudos de saltos e agilidade que também são exigidos para esse trecho.

2.2.1.8 Trecho Polifônico 8 – I Mov, c. 201-209

Figura 25: II Mov, c. 199 -209

Aspectos polifônicos

Compreendido no intervalo entre a primeira (figura 25, c.201) e última (c.209) barra azul na figura, este trecho merece destaque pela alternância de diferentes texturas em um curto espaço de tempo. A alternância entre trechos predominantemente verticais ou horizontais é uma ferramenta usada ao longo de todo o primeiro movimento, e aqui ela se condensa, aumentando a expectativa de um clímax final. A exemplo do trecho correspondente no Desenvolvimento, nos c.73-74 (Trecho Polifônico 4, Figura 15), este é o momento onde o baixo move-se mais intensamente. A diferença é que em seguida, nos compassos 203-204 (Figura 25) o dueto entre as vozes extremas se dá no tempo e contratempo, alongando a frase. Assim, o contraste com a homofonia que vem em seguida (c. 205-207) fica mais evidente. Por fim, destaque o *Allargando* (c. 208-209) que desdobra-se na própria

escrita com o recurso do retardo no baixo ocorrendo do Mi pro Fá e do Sol pro Fá, que é a fundamental do acorde dominante de Sib Maior. Assim, a partir de um recurso inclusive bastante utilizado nas composições bachianas, temos a horizontalização máxima de um trecho que vai culminar novamente na homofonia conclusiva da reexposição.

Procedimento de estudo

Mão esquerda: Novamente, após a definição do dedilhado, tocar apenas a sequência das notas em destaque no baixo, procurando decorá-las. Em seguida, proceder ao estudo de variações rítmicas, das diferentes articulações (*tenuta* no baixo e *staccato* nas demais notas), diferentes dinâmicas (*forte* no baixo e *piano* nas demais notas) e também dos saltos, principalmente entre as notas mais agudas dos arpejos e a nota seguinte do baixo (Figura 25, c. 201-204).

Mão direita: Proceder como a mão esquerda, no sentido de tocar isoladamente as notas condutoras da melodia, assim como também estudar com as variações rítmicas, e as diferentes articulações e dinâmicas entre a melodia e demais notas da mão direita.

Mãos juntas: Para enfatizar a importância (para o próprio intérprete) da horizontalidade deste trecho, é interessante estudar desta forma: mão esquerda (com todas as notas) junto com a melodia destacada da mão direita (sem as demais notas). Em seguida, proceder inversamente: mão direita (com todas as notas) junto com o baixo destacado da mão esquerda (sem as demais notas).

2.2.2 TRECHOS POLIFÔNICOS DO MOVIMENTO II

Esquema analítico do segundo movimento:

O Scherzo, sendo uma forma desenvolvida a partir do minueto, segue o modelo ternário, onde há o tema A, uma seção contrastante B (correspondente ao trio do minueto) e, por fim, o retorno ao tema A. E neste scherzo da Sonata, também à semelhança da estrutura do minueto, cada uma de suas grandes seções possui por sua vez uma microestrutura em forma ternária A-B-A, como representado no seguinte esquema:

Seção A – Mi b menor (c. 1-80):

Tema a (c. 1- 36)

Tema b (c. 37-64)

Tema a' (c. 65-80)

Seção B “Piú Lento” – Sol b Maior (C. 81-190):

Introdução: (c. 81-84)

Tema a (c. 81-144)

Tema b (c. 145-162)

Tema a' (c. 162-185)

Ponte (c.186-190)

Seção A' – Mi b menor (c. 190-288)

Tema a (c. 190-225)

Tema b (c. 226- 253)

Tema a' (c. 254-273)

Coda (c. 274-288)

2.2.2.1 Trecho Polifônico 9 – II Mov, c. 81-100

Figura 26: II Mov, c. 81 a 100 (Piú lento)

The musical score for the second movement, measures 81-100, is marked "Piú lento". It is in G major and 3/4 time. The score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The bass line consists of dotted quarter notes, and the treble line consists of eighth notes. The second system shows the main polyphonic section, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The score is annotated with yellow circles and asterisks to highlight specific harmonic and melodic elements.

A mudança de caráter entre as partes do segundo movimento é definida também pela diferença das texturas: a primeira parte do Scherzo (c. 1-80), predominantemente homofônica, opõe-se à segunda parte (*piú lento*, c.81-185) – uma espécie de trio, predominantemente polifônica. Esta que é a parte central do movimento, possui um lirismo expressado através do diálogo entre duas vozes e se opõe frontalmente à agitação da primeira parte. Em um primeiro momento, os blocos harmônicos sugerem uma orientação vertical do trecho, porém, aos poucos destacam-se as melodias em meio à homofonia, o que muda a percepção do trecho de vertical para horizontal.

O motivo inicial Mi b – Ré b repetido no topo dos acordes da mão esquerda, (c. 81-84) prepara o clima para a entrada da melodia no soprano, em Sol b maior (c. 85-88). E daquele motivo no tenor que continuou como um ostinato, nasce outra melodia em resposta à declaração do soprano (c. 88-92), passando a partir do c. 90 para a mão direita por uma questão anatômica. A voz do soprano se sobrepõe à do tenor a partir do c. 93 e o diálogo segue em um tom mais dramático, modulado agora para o sexto grau, em Si b menor (compassos 93 a 100), e assim vai até o fim da seção.

Procedimento de estudo

Mão direita: Sugiro aqui as considerações de Cortot acerca do mesmo trecho, e sua preocupação em manter a fluidez da linha melódica, ao mesmo tempo que

atenta para a necessidade de flexibilização da mão para atingir a sonoridade desejada:

“As dificuldades de execução e interpretação ficam tão confusas neste episódio que não tentaremos dissociá-la para estabelecer fórmulas para exercícios preparatórios de natureza puramente técnica. Na verdade, é uma questão de limpar do fundo vaporoso e como se banhado na sombra do acompanhamento de murmúrio a frase expressiva da melodia, preservando a este, um som contido, velado, discretamente penetrante. É pela qualidade de canto e igual ao carimbo, pelo uso refinado dos pedais que alcançaremos esse resultado. Além disso, a presença de certas diferenças na condução da parte superior exigirá flexibilidade extrema nos movimentos da mão, se alguém quiser evitar quebrar o legato essencial para a enraizamento de desenho melódico. Nós nos exercitaremos assim, cuidando constantemente manter o alívio do padrão condutor e a sensibilidade de suas inflexões.” (CORTOT, 1930, p.24)

Figura 27: (CORTOT, 1930, p.24):



“E similamente para passagens semelhantes” (Idem, p.24)

Mão esquerda: Destaco ainda o desmembramento e variação de execução dos acordes sugeridos por Cortot:

“Enquanto permanece em segundo plano, a figuração melódica, o acompanhamento deve ser perfeitamente perceptível. Certifique-se de garantir a sequência perfeita ao passar de uma mão para outra. Trabalhar assim:” (Idem, p. 24)

Figura 28: (Idem, p.24)



2.2.2.2 Trecho 10 – II Mov, c. 137-144

Figura 29: Mov II, c. 137-144



Características Polifônicas

Chopin conduz as vozes durante toda a seção para finalmente interagirem ao mesmo tempo neste trecho, onde o soprano ocupa um lugar de maior destaque e o tenor sublinha as notas longas do soprano com um trinado, lembrando a prática do baixo ornamentado encontrado nas composições barrocas, por exemplo, este trecho do prelúdio IV do livro II do *DWK*:

Figura 30: J.S. Bach, Prelúdio IV do livro II do *DWK*, c. 14-15



2.2.3 TRECHOS POLIFÔNICOS DO MOVIMENTO III

Esquema analítico do terceiro movimento:

O terceiro movimento também se apresenta em forma ternária, A-B-A, sendo que as duas seções A (excepcionalmente idênticas neste movimento) possuem subdivisão binária (temas A e A') e a seção B, por sua vez, subdivisão ternária novamente (temas A-B-A) e, à semelhança da macroestrutura, também possui seus temas A idênticos, sem qualquer variação. Assim, observa-se a homogeneidade da forma contida neste movimento relacionada ao caráter solene, inerente à denominação "Marcha Fúnebre".

Seção A – Si b menor (c. 1-30)

Tema A (c. 1-14)

Tema B (c. 15-30)

Seção B – Ré b Maior (c. 31-54)

Tema A (c. 31-38)

Tema B (c. 39-46)

Tema A (c. 47-54)

Seção A – Si b menor (c. 55-84)

Tema A (c. 55- 68)

Tema B (c. 69-84)

2.2.3.1 Trecho Polifônico 11 - III Mov, c. 15-21

Figura 31 : Mov III, c. 15-21



Características Polifônicas

Neste trecho, resalto a mudança de caráter associada ao desdobramento da textura, como é recorrente na obra de Chopin. Há o diálogo entre duas vozes: a mão direita (c. 15, após a barra vermelha) se mostra mais enérgica, e a esquerda se mostra como um eco, uma resposta que logo será coberta pela retomada brusca da direita no compasso 17.

2.2.3.2 Trecho Polifônico 12 - III Mov, C. 19-21

Figura 32: III Mov, c. 19-21



Características polifônicas

Assim como no Trecho Polifônico 10, referente ao segundo movimento, Chopin conduz as vozes que antes dialogavam para agora se sobreporem. Há uma certa resignação expressa na voz intermediária da mão direita, que pode ser considerada uma continuação da melodia até então enérgica, e o sublinhar da mão esquerda na forma de trinado, referenciando mais uma vez o baixo ornamentado como exemplificado na figura 2.1 do movimento II.

Procedimento de estudo

Mão esquerda: Recomenda-se, naturalmente, o pronunciamento da melodia da mão esquerda como um todo, além do estudo detalhado do trinado visando a clareza de sua inicialização e finalização.

Mão direita: Novamente incluo aqui a recomendação de Cortot sobre o destaque da melodia da mão direita (figura 32), que encontra-se na região média dos acordes:

“É essencial enfatizar com a mão direita o desenho melódico incluído na formação dos acordes. Trabalhe assim.” (CORTOT, 1930, p.31)

Figura 33: (CORTOT, 1930, p.31)



Neste exercício sugerido (figura 33) por Cortot fica claro o entendimento polifônico do trecho a partir do estudo desmembrado dos acordes: colocando em tempos distintos a linha melódica intermediária e as demais notas, estimula-se o trabalho de separação entre as vozes. Importante observar também a variação de três exercícios sobre o mesmo trecho, nos quais trabalha-se de maneiras distintas a grande extensão dos acordes – que devem soar claros, porém sem cobrir a melodia principal.

2.2.3.3 Trecho Polifônico 13 - III Mov, c. 31-54

Figura 34: III Mov, c. 31-54

The musical score for Chopin's Scherzo No. 3, measures 31-54, is presented in four systems. Each system consists of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line with slurs and ornaments, while the bass part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *pp*. The piece concludes with a first and second ending.

Características Polifônicas

Nesta espécie de Intermezzo do terceiro movimento (figura 34), faço novamente um paralelo com o Scherzo (Mov II), no qual Chopin muda completamente de caráter no *piú lento* e, para tanto, muda também a orientação verticalizada da peça para uma textura horizontal, polifônica, comportando ali o diálogo tranquilo entre as vozes. Neste acontece o mesmo: o clima austero da Marcha cede ao lirismo, comporta um espaço para a delicada expressão melancólica presente neste período. Destacaria três camadas: a linha do baixo (primeira colcheia de cada grupo de quatro), as colcheias que configuram um acompanhamento (2^a, 3^a e 4^a colcheia de cada grupo) e a linha melódica a ser executada pela mão direita.

Procedimento de estudo

A estratificação das camadas: (do baixo; arpejos na região intermediária; soprano) pode ser explorada no sentido de deixar as notas mais graves soarem como um pedal, sublinhando assim a condução melódica do soprano. Os arpejos intermediários seguem o mais delicadamente possível.

Mão esquerda: Memorizar a progressão do baixo com o quinto dedo, ao qual caberá a condução desta voz durante todo o trecho. Imprimir ao baixo um tipo de toque longo, com *tenuta*, e procurar tocar com a intenção de ligar uma nota à outra, ainda que distantes, por meio do uso do pedal. Proceder de forma similar com os arpejos, no sentido de estudá-los em um primeiro momento sem o baixo, para acostumar o ouvido a separar as duas camadas. Em seguida, reunir estas duas camadas, diferenciando-as de maneira consciente. Desde a leitura procurar manter a dinâmica *piano* para o baixo e *pianíssimo* para a camada intermediária.

Mão direita: Estudá-la com as indicações de volume, sem perder o foco dos fraseados em todas as suas extensões, uma vez que frases longas em andamentos lentos exigem maior esforço do intérprete para manterem sua intencionalidade.

Mãos juntas: Para ambas as mãos, trabalhar o tipo de toque onde os dedos parecem “puxar” as teclas, evitando “atacar” as teclas verticalmente com a ponta dos dedos. Antes, desenvolver o toque com a parte mais interna da falange para atenuar a articulação. Assim, imaginar que as mãos estão puxando as teclas para si resulta em um movimento horizontalizado, sem o acionamento brusco dos martelos, gerando um tipo de toque mais aveludado, condizente com a delicadeza de todo este período.

2.2.4 TRECHOS POLIFONICOS DO MOVIMENTO IV

Aqui o tipo de polifonia presente é única em relação aos demais movimentos da sonata. Trata-se da polifonia oculta, onde uma melodia (até então oculta) emerge da massa sonora. Sendo assim, sua revelação depende da percepção do intérprete sobre a obra, já que não há indicações sobre quais notas devam ser destacadas. Naturalmente, as notas que coincidirem com os tempos fortes do compasso têm mais probabilidade de direcionarem a melodia, sendo complementadas com outras que instiguem o movimento da frase, construindo assim um sentido musical. Ainda sobre polifonia oculta, segundo Ernest Kurth;

“(...)outros meios sistemáticos e técnicos de moldagem melódica são direcionados ao objetivo de evocar a impressão de polifonia e uma textura mais completa por meio de uma única voz(...). Existe uma técnica desenvolvida nas linhas de Bach, de modo que a polifonia está latente no desenvolvimento linear monofônico. Isso sugere uma compreensão auditiva e suplementação de procedimentos musicais que são mais ricos e mais diversificados do que o som de acordo com a única voz” (KURTH, 1991, p.76).

Assim como foram referenciadas características bachianas na obra de Chopin justificando seus aspectos polifônicos, também percebo esta mesma influência na textura do quarto movimento. Como exemplo de polifonia oculta destaco um trecho do prelúdio XIII do *DWK*, livro II (figura 35), no qual as notas em amarelo perfazem uma segunda melodia:

Figura 35: Prelúdio XIII, Livro II do DWK, de J.S. Bach, c. 44-51

Perceba-se que neste trecho permanece o sentido pleno das linhas melódicas originais, desempenhadas paralelamente em cada mão e abrangendo a totalidade das notas. Mas para além da estrutura aparente, é possível construir uma interpretação ainda mais rica ressaltando-se as notas em amarelo, que formam uma melodia secundária. Para tanto, recomenda-se a *tenuta* sobre tais notas, além de leve acentuação. A progressão integrada entre as duas mãos corrobora ainda mais para o sentido melódico desta terceira linha melódica, neste exemplo bachiano de polifonia oculta: nota-se que exatamente a mesma nota (Si) tocada ao final da linha pela mão direita é retomada pela mão esquerda e levada adiante até a próxima seção, dentro do mesmo padrão rítmico.

Farei um breve relato de como percebo o Finale como uma textura polifônica. Acho importante ressaltar que as duas únicas indicações presentes no início do movimento, ou seja, o andamento (*presto*), e o caráter em *sotto voce*, me sugerem fortemente que a intenção principal aqui seja a de simular um murmúrio – algo balbuciado, como uma semi verbalização de um sentimento sombrio. Tanto é que, fora essas duas indicações, contamos apenas com um *fortíssimo* ao final do movimento, que conclui toda a Sonata. Partindo das sugestões acima, percebo também que, tal como em um murmúrio, grande parte da textura deve soar intencionalmente nebulosa, enquanto em outros momentos algumas vozes emergem e depois desaparecem. Em uma carta a seu amigo Julian Fontana, Chopin escreve:

“Estou compondo a Sonata em Si bemol menor aqui, na qual vai estar a Marcha (fúnebre) que você já conhece. Há um Allegro, então um Scherzo em Mi bemol menor, a Marcha e um pequeno Finale, talvez três das minhas páginas; o uníssonos da mão esquerda e a (mão) direita ficam balbuciando após a Marcha” (SZULC,1999, p.248).

A última frase, da citação anterior, em sua versão original, seria: “... *le deux mains y babillaient à l'unisson*”. Sobre esta frase, Cortot comenta: “*devemos, no entanto, reter da frase de Chopin o verbo ‘babiller’ cuja pitoresca ingenuidade corrobora com precisão à única indicação de nuance da peça sotto voce e legato*” (CORTOT,1930, p.34).

Assim, concebo particularmente que a polifonia do quarto movimento manifesta-se pela ocorrência de duas camadas: a primeira e fundamental textura seria o fluxo contínuo de notas. A segunda é formada pelas idéias melódicas que surgem e imergem continuamente em meio ao turbilhão da primeira camada. Desta forma, não chegam a formar fraseados com um contorno definido, pela própria natureza da peça em *moto perpetuo*.

Embora Chopin fosse avesso às analogias típicas da música programática sobre suas obras, acho importante sugerir que, ao menos em um âmbito particular, o intérprete construa suas imagens internas a fim de lançar mão de algum recurso imaginativo na construção da performance. Sobre o Finale, inclusive, há uma corrente popular que o interpreta como o vento rajando sobre as sepulturas, ao que Rosen categoricamente rebate: “*O poder emocional desse Finale é por demais evidente: o sentido de terror e angústia após a Marcha Fúnebre já é bastante adequado para que se necessite de qualquer detalhe explicativo que lhe dê suporte*” (ROSEN, 2000, p. 412). De qualquer forma, de minha perspectiva enquanto intérprete, aprecio a analogia com o próprio conceito de *moto perpetuo* que, à maneira do eterno sonho dos físicos, "não têm fim", isto é, seu início e seu fim se entrelaçam de tal maneira que a peça pode ser repetida infinitamente. Ou seja, vejo nesta analogia um sentido de continuidade, eternidade – ainda que atribulada - justificado por um viés místico e muito bem situado após a execução da Marcha Fúnebre. Já no âmbito musical, acredito que o processo de revelação da polifonia oculta auxilia na criação de um sentido bastante necessário ao intérprete, criando pontos de apoio e referências para a performance. Portanto, minha percepção é que a melodia ressaltada através deste

processo de revelação polifônica da peça tem aqui a importante função de direcionar toda a massa sonora; também em vários momentos, a de exprimir um balbuciar de idéias e, por fim e conseqüentemente, provocar certas percepções harmônicas, ainda que horizontalizadas, construídas pela sucessão de determinadas notas que acabam por reforçar os centros tonais. Exemplos (Figura 36) destas aproximações harmônicas podem ser encontradas, por exemplo, nos compassos 27 (ré bemol maior/ relativa maior), ou nos compassos 5, 43, 71 e 72 (si bemol menor/tônica).

A polifonia oculta apresenta, portanto, uma oportunidade de construção conjunta da melodia: é oferecido um “campo aberto” a partir do qual diversas interpretações se fazem possíveis. Assim, não possuindo uma fórmula, o processo de “descoberta” da melodia, resultante da polifonia escondida, exige a audição atenta durante o processo de estudo, a qual deve ser auxiliada pela execução da peça em vários andamentos, do lento ao rápido, para que se somem diferentes ângulos de percepção antes de chegar-se a uma conclusão.

Existem dezenas de gravações disponíveis deste movimento, revelando um leque de concepções interpretativas muito mais diversificado que o restante da sonata. Acredito que tal fenômeno se deva em grande parte pela ausência de quaisquer especificações de caráter e dinâmica exceto os assinalados ao início e fim da peça, como já foi dito anteriormente. A seguir, na figura 36, exponho a minha concepção da camada melódica secundária do Finale, traduzida pelas notas destacadas em amarelo ao longo da partitura:

Figura 36: concepção polifônica do IV Movimento

01 *Prestu.*
sotto voce e legato

05

09

13

17

21

25

29

Musical notation for measures 29-32, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. Yellow circles highlight specific notes in both staves.

33

Musical notation for measures 33-36, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines. Yellow circles highlight specific notes in both staves.

37

Musical notation for measures 37-40, showing a continuation of the musical theme. Yellow circles highlight specific notes in both staves.

41

Musical notation for measures 41-44, featuring more complex melodic lines in the treble clef. Yellow circles highlight specific notes in both staves.

45

Musical notation for measures 45-47, with a focus on rhythmic variation. Yellow circles highlight specific notes in both staves.

48

Musical notation for measures 48-50, showing a change in the bass line. Yellow circles highlight specific notes in both staves.

51

Musical notation for measures 51-53, featuring a more active treble clef melody. Yellow circles highlight specific notes in both staves.

54

Musical notation for measures 54-57, concluding the section with a final melodic flourish. Yellow circles highlight specific notes in both staves.

57

60

63

66

69

73

2.2.4.1 Trecho Polifônico 14 - IV Mov, c. 1-4

Figura 37: IV Mov, c. 1-4



Percebo o desenho melódico deste trecho como assinalado na figura acima, marcando basicamente os tempos fortes de cada compasso. Porém, exemplificando um tipo de diferente de interpretação, insiro abaixo outra orientação do trecho, a qual toma as tercinas dos tempos fortes como impulso para destacar as notas mais agudas, destacando assim as notas do contratempo:

Figura 38: Concepção polifônica alternativa do IV Mov, c. 1-4



A pianista georgiana Katia Buniatshvili (1987), neste registro disponível no YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=to8yJRPq6H4&t=82s> (acesso em 18/11/2017) apresenta uma visão dos compassos iniciais similar à figura 37, enquanto o registro das interpretações do pianista sérvio Ivo Pogorelich (1958) <https://www.youtube.com/watch?v=gHZHy2B6MCc> (acesso em 18/11/2017) e da chinesa Yuja Wang (1987) https://www.youtube.com/watch?v=82zIRHU_Jfw&list=PLHv-ftwc6HpVohJXA7deE4Pq9ThiHpeSm&index=3 demonstram orientação conforme a figura 38.

2.2.4.2 Trecho Polifônico 15 - IV Mov, c. 5-8

Neste trecho temos dois elementos aparentemente distintos, representados pelas notas sublinhadas em vermelho e azul:

Figura 39: IV Mov, c. 5-8



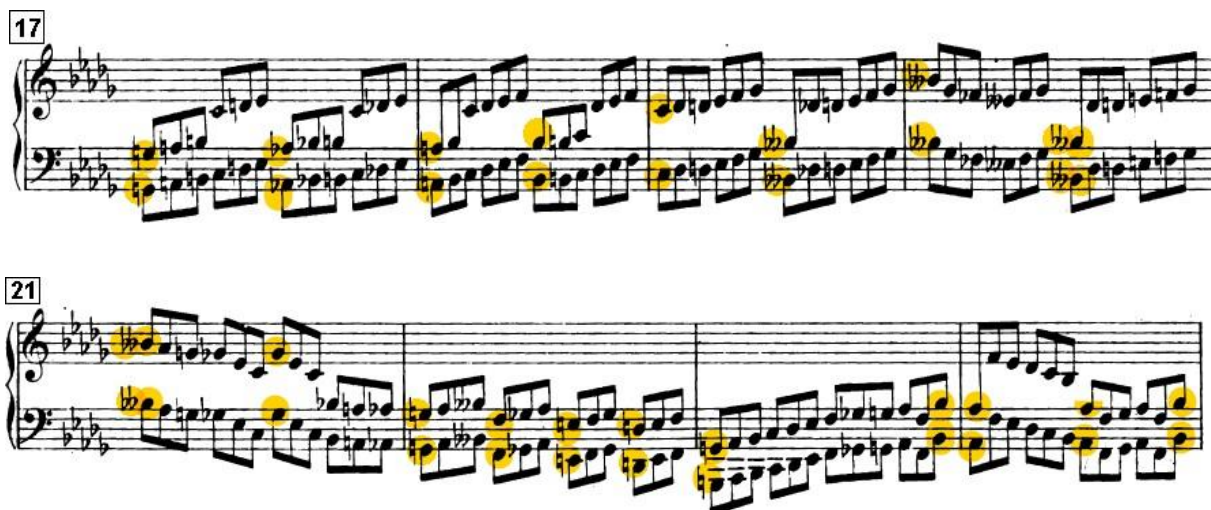
Embora não haja aqui a intenção de ressaltar tipos específicos de caráter, atento, para fins de concepção da estrutura, para a possível relação entre o que chamo de elemento descendente (c. 5 e 7) com o trecho compreendido entre os compassos 9-16 (figura 40): movimento predominantemente descendente, emprego intenso das *apoggiaturas* na melodia destacada.

Figura 40: IV Mov, c. 9 -16



E também a relação entre o que chamo de elemento ascendente (c. 6 e 8) com o trecho compreendido entre os compassos 17-24 (figura 41): movimento predominantemente ascendente, sem o emprego das *apoggiaturas* na melodia destacada.

Figura 41: IV Mov, c. 17-24



Percebo, portanto, o pequeno trecho dos c. 5-9 (figura 39) como uma síntese cujos elementos contrastantes se ampliarão para um período de 8 compassos, cada um. Até aqui podemos perceber como as melodias destacadas se comportam nesse estilo de *perpetuum mobile*, frequentemente se “emendando” umas nas outras, fundindo na mesma nota a finalização de um sentido com o início de outro.

2.2.4.3 - Trecho Polifônico 16 - IV Mov, c. 9-12

Figura 42: IV Mov, C.9-12



Corroborando com a idéia de textura polifônica do IV movimento que tratei acima, trago algumas reflexões de Charles Rosen. Segundo esse autor, “o meio mais banal de insinuar uma polifonia a partir de uma linha monofônica é pelo arpejo ou figura arpejada” (ROSEN, 2000, p. 416). E ainda: “Chopin emprestou de Bach a arte de realizar o mesmo a partir das escalas de passagem; com o desenvolvimento cromático de sua harmonia, ele adquiriu uma riqueza ainda maior. Em certo sentido, ele ainda foi mais longe que seu mestre ao conferir vida polifônica ao arpejo” (idem,

p. 416). Em seguida, Rosen chama a atenção para o contraponto das notas superiores e inferiores contidas neste trecho:

Nos dois primeiros compassos (figura 42, c. 9-10), ele chama a atenção para a descida de uma terça menor entre a primeira e a última nota sublinhada, tanto na linha superior (em vermelho), como na inferior (em azul). Já nos dois compassos seguintes (c. 11-12), o ordenamento das notas destacadas muda, configurando uma descida cromática do Mi ao Si, construída pela alternância das vozes superior com a inferior.

Finalizando este capítulo, destaco a conclusão de Charles Rosen sobre este quarto movimento que vem a enriquecer as relações entre Chopin, Bach e o pensamento polifônico:

“Chopin exemplifica nessa passagem uma das grandes lições do contraponto bachiano: não apenas muitas vozes podem surgir de uma só, mas uma só pode ser derivada de muitas. Se um pouco antes havíamos sido forçados a aceitar os compassos 9 e 10 como duas vozes (soprano e baixo), agora o compasso 11 volta a ser uma única linha. Os toques rápidos, obscuros, da dissonância, conferem a essa passagem uma aspereza inquietante que, mesmo suavizada por uma performance que seja realmente sotto voce, pode ser ainda chocante nos dias de hoje.” (Rosen,2000, p. 417).

3- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os muitos ganhos que obtive no processo de pesquisa para este trabalho, um dos mais significativos foi a experiência de revisitar a história da música, com a intenção de entender o surgimento e desenvolvimento da polifonia. Muito do que aprendi infelizmente não coube nesta dissertação, mas trouxe entendimento suficiente para que fosse possível situar a polifonia de Chopin entre as tantas possibilidades que este termo possa abranger dentro do que chamamos de Música Ocidental Erudita.

Até onde os registros históricos nos permitem investigar, encontramos muitos nomes - assim como tratados e obras anônimas - e eventos importantes que sucessivamente vieram redefinindo os rumos da história da música. Assim, encontramos em Bach o “divisor de águas” mais próximo de nós, a partir do qual a música ocidental mais uma vez se reinventou. Em meio a diversas atribuições, Bach representa também o elo com a arte polifônica do passado e do futuro que estaria por vir, no qual encontra-se Chopin, entre outros grandes compositores.

Também o surgimento do *fortepiano* em sua época foi fundamental para expressar a musicalidade polifônica de uma nova maneira, com possibilidades maiores de nuances à medida que o instrumento foi evoluindo. Assim, ainda nestas considerações finais, insiro a observação de Rosen acerca deste fato:

“Se os puristas de nossos dias sempre impuserem suas vontades, e a música de Bach se restringir inteiramente aos instrumentos do início do século XVIII, a história da música do século XIX será em grande parte ininteligível. Até aqui, é simples, ao menos inconscientemente, entender o porquê de tantos músicos ainda serem educados pela música de Bach” (ROSEN,2000, p. 482)

Para além de qualquer apologia, reconhecer a importância de Bach como um dos pilares da musicalidade ocidental nos incentiva a identificar elementos de suas composições em contextos posteriores, ao passo que também passamos a considerar suas composições como fonte de soluções interpretativas. Desta forma, surgiu a idéia de buscar em sua obra a inspiração para elaborar os procedimentos de estudo dos trechos polifônicos, os quais representam de certa forma uma aplicabilidade prática do objeto de pesquisa desta dissertação.

Desde o início da pesquisa, percebi que há muitos autores dedicados a demonstrar a relação Bach-Chopin, utilizando inclusive expressões como “contraponto em Chopin”, “polifonia em Chopin”, “vozes independentes” - as quais eu julgava inocentemente tê-las criado para minhas interpretações particulares de sua obra. Sobre a admiração e apreço de Chopin por Bach, também encontrei inúmeros relatos. Ou seja, o que antes era uma suposição, rapidamente transformou-se em uma constatação: Chopin é um compositor notadamente influenciado por Bach e a presença constante da textura polifônica em suas composições aproxima os dois autores.

Portanto, com esta constatação em mãos, procurei demonstrar a minha visão sob este aspecto da influência polifônica sobre a Sonata op. 35. Além de ser uma obra consagrada no repertório pianístico, a qual me propus a estudar e apresentar durante o curso de mestrado, acabou sendo também um marco especial em minha trajetória enquanto intérprete, uma vez que o estudo prático desta sonata concomitante com as análises e leituras concernentes a ela, também a Bach, a Chopin, à polifonia e à história da música como um todo, formou em mim um hábito de imersão nos detalhes e contextualização histórica. Assim, durante o processo de escrita e até o presente momento, executar a sonata op. 35 ao piano tem sido cada vez mais uma experiência musical imbuída de significados, de referências, e até mesmo de maior segurança e liberdade em relação à peça.

Não menos verdadeiro é o fato de também minha percepção do desenrolar da história da música ter se tornado mais clara, no sentido de concebê-la como uma sucessão de contínuas influências, e espero contribuir para provocar o mesmo em quem possa ter acesso a este trabalho.

A decisão de abordar os procedimentos de estudo para a Sonata op. 35 também acabou sendo uma decorrência natural do envolvimento mais aprofundado que pude ter com a obra. A perspectiva polifônica uma vez solidificada foi a base para experimentações, anotações e pesquisa sobre as abordagens de estudo: em grande parte, como relatado, as soluções interpretativas para a música de Chopin são baseadas na música de Bach. Há uma declaração do grande compositor, pianista, professor e maestro italiano Ferruccio Busoni, a qual ampara esta idéia:

“No estudo do assunto de acentuação e fraseado, não seria possível a ninguém recomendar nada mais instrutivo do que as obras de Johann Sebastian Bach. O imortal compositor da Turíngia era o mestre-tecelão de todos. Suas tramas nunca foram igualadas em refinamento, cor, largura e beleza geral. Por que Bach é tão valioso para o aluno? Esta é uma questão fácil de responder. É porque suas obras são construídas de tal forma que o obrigam a estudar esses detalhes. Mesmo que o aluno tenha dominado apenas as complexidades das Invenções a duas vozes, é seguro dizer que ele se tornou um intérprete melhor. Mais do que isso, Bach força o aluno a pensar. Se o aluno nunca pensou antes, durante seus períodos de prática, ele logo descobrirá que é impossível abranger as dificuldades de Bach sem uma aplicação mental mais próxima.” (BUSONI, F.1999, p. 105)

Mesmo diante da abrangência desta declaração, é patente que em Bach encontramos uma grande referência no que concerne à composição e interpretação musical. No caso de Chopin, sua influência direta está mais que comprovada, e indiretamente, sabemos que também o alcançou através de Mozart e Beethoven. E para os que vieram após Chopin, Bach também se fez presente, seja por influência direta, seja os alcançando desta vez através do próprio Chopin que, como outros, assimilou seu pensamento contrapontístico e deixou uma dupla influência para a posteridade – assim como recebeu de seus antecessores:

“A obra de Chopin pode ser vista, portanto, como um elo de ligação entre o passado, personificado aqui, principalmente, pela figura de J. S. Bach, e os compositores posteriores. (...)E, de facto, encontram-se evidências desta dupla influência (Bach/Chopin) em Claude-Achille Debussy (1862-1918) e Alexander Scriabin (1872-1915).” (MOREIRA, 2011, p.35,36)

Assim, da mesma forma que o paralelo com a música de Bach possibilitou, na minha concepção, uma visão mais ampla dos recursos de interpretação e performance da grande obra de Fryderyk Chopin, a *Sonata opus 35*, acredito que, por sua vez, o próprio Chopin constitui mais uma importante referência para a posteridade da música ocidental, a qual até os dias atuais carrega sua marca.

4- REFERÊNCIAS

- BLACKING, J. **How Musical is Man?** Seattle and London: University of Washington Press, 1974.
- BOUCOURSCHLIEV, A. **Beethoven**. Paris; Editions Seuil 1994.
- BUSONI, F. Em: COOKE, J. F. **Great Pianist on Piano Playing**. New York: Dover Books on Music, 1999. p. 96-107.
- CHIANTORE, L. **História de La Técnica Pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- COOKE, P. *et alli*. **Polyphony em: The New Grove dictionary of music and musicians**. Oxford: Oxford Music Online. © Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42927>. Acesso em 19 agosto. 2017.
- DEBUSSY, C. **Monsieur Croche e outros ensaios sobre música**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- CORTOT, A. **Edition de Travail des Euvres de Chopin Sonate opus 35**. Paris: Editions Salabert, 1930
- KIEFER, B. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Ed. Movimento/MEC, 1973.
- KURTH, E. **Selected Writings**. Editado e traduzido por Roathfarb, L. A. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- LEICHTENTRITT, H. em sua **Analyse der Chopin'schen klavierwerke**. 1922
- LEIKEN, A. **The Sonatas em: The Cambridge Companion to Chopin**. p. 160-188. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- MOREIRA, J. M. S. **A Influência de Bach em Chopin: reflexos na prática Interpretativa**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, 2011
- NEUHAUS, H. **The Art of Piano Playing**. New York: Praeger Publishers, 1973

OLIVEIRA JUNIOR, A. C. **Dedilhado Pianístico e suas Relações com Príncípios Técnicos e Musicais**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2013

ROSEN, C. A **Geração Romântica**. São Paulo: Edusp, 2000

SAMSON, J. **The Music of Chopin** London: Routledge & Kegan Paul, 1985

SCHIFF, A. **Entrevista: *András Schiff explains Bach***. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ScIAUqaj2Q>. Acessado em 29/10/2016. Tradução da autora.

SHOENBERG. A. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp: 2012.

SHONBERG, H.C. **A Vida dos Grandes Compositores**. São Paulo: Editora novo Século, 2010.

SZULC, T. **Chopin em Paris-Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

WALLACE, L. **The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart, Volume II**. Nova York: Houghton and Company, 1866.

ZEMTSOVSKY, I. **Polyphony em: The New Grove dictionary of music and musicians**. Oxford: Oxford Music Online. © Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42927>. Acesso em 19 agosto. 2017.

PERFORMANCES DA SONATA OP. 35 DE F. CHOPIN

BUNIATSHIVILI, Katia: <https://www.youtube.com/watch?v=to8yJRPq6H4&t=82s> (acesso em 18/11/2017)

DAHER, Diana: <https://www.youtube.com/watch?v=lf4FhlyUxko> (acesso em 07/12/2017)

POGORELICH, Ivo: <https://www.youtube.com/watch?v=gHZHy2B6MCc> (acesso em 18/11/2017)

WANG, Yuja : https://www.youtube.com/watch?v=82zIRHU_Jfw&list=PLHv-ftwc6HpVohJXA7deE4Pq9ThiHpeSm&index=3 (acesso em 18/11/2017)

SONATE

für das

Pianoforte

von

FRIEDRICH CHOPIN.

Op. 35.

Chopin's Werke.

Band VIII. N° 1.

Grave. *Doppio movimento*

agitato

rit. *rit.*

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

sostenuto

ff

p

cresc.

f

C. VIII. 1.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows a complex texture with many notes. The second system includes the marking *stretto* and *cresc.*. The third system features a *ff* dynamic and a series of asterisks below the staff. The fourth system is marked *ritenuto* and *sotto voce*, with a *pp* dynamic. The fifth system has a *p* dynamic. The sixth and seventh systems both include *cresc.* markings. The notation is dense and includes various musical symbols such as slurs, ties, and ornaments.

C. VII. 1.

Musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.*, *ff*, and *stretto*. There are also performance instructions like *rit.* and *rit.* with asterisks. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. The page number "C.VIII.4." is at the bottom center.

6

sostenuto

cresc.

stretto

9w. * 9w. * 9w. * 9w. * 9w. * 9w. * 9w. *

9w. * 9w. * 9w. *

C. VIII. 1.

First system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests. Includes the dynamic marking *cresc.*

Second system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests. Includes the dynamic marking *cresc.* and *sf*.

Third system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests. Includes the dynamic marking *stretto*.

Fourth system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests. Includes the dynamic marking *fff*.

Scherzo.

Fifth system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests.

Sixth system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests.

Seventh system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests. Includes the dynamic marking *pp*.

C VIII.4.

This page of musical notation is a page from a score, likely for a piano. It consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is highly complex, featuring dense chordal textures and intricate melodic lines. Performance markings include dynamics such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo), and articulation like accents and slurs. There are also markings for octave transposition, such as *8va.* and *8va*. The key signature is B-flat major or D-flat minor, and the time signature is 4/4. The notation is dense and detailed, with many accidentals and complex rhythmic patterns.

C. VII. 1.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex chordal textures. The bass line includes dynamic markings *ff* and *sfz*. Below the staff, there are rhythmic notations: ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩.

Più lento.

Second system of musical notation, marked *Più lento.* and *p*. The bass line has a dynamic marking *p*. Below the staff, there are rhythmic notations: ♩. ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩.

Third system of musical notation. Below the staff, there are rhythmic notations: * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩.

Fourth system of musical notation. Below the staff, there are rhythmic notations: ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩.

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking *dim.* in the bass line. Below the staff, there are rhythmic notations: ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩.

Sixth system of musical notation. Below the staff, there are rhythmic notations: ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩.

Seventh system of musical notation. Below the staff, there are rhythmic notations: * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩. * ♩.

C. VIII. 1.

al. * *al.* * *al.* * *al.*

* *al.* * *al.* * *al.* *

al. * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* *

al. * *al.* * *al.* * *al.* *

al. * *al.* * *al.* * *al.* *

C. VIII. 1.

This page of musical notation features seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is characterized by dense, complex textures with many chords and rapid passages. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the beginning of the first system, *f* (forte) in the fourth system, and *pp* again in the seventh system. Performance instructions such as *ad lib.* and *8va* are scattered throughout. The piece concludes with the marking *C. VIII. A.* at the bottom center.

ff

rit. * rit. * rit. * rit. * rit. * rit. * rit. *

dim. rit. * rit. * rit. *

rallent.

lento

smorz.

rit. * rit. * rit. * rit. * rit. * rit. *

Marche funèbre.

p

f

f

rit. * rit. *

sempre
ad. * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *
ad. * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *
ad. * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *
ad. * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *
ad. * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *
ad. * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *
ad. * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *

C. VIII. 1.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a steady accompaniment in the bass with a melodic line in the treble. The second system features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The third system continues with a forte (*f*) dynamic and includes a *rit.* (ritardando) instruction. The fourth system is marked *sempre f* (always forte) and includes a *p* (piano) dynamic marking towards the end. The fifth system features a fortissimo (*ff*) dynamic. The sixth system concludes with a *p* (piano) dynamic. Various performance markings such as *rit.* and asterisks are used throughout the score.

C. VIII. 1.

Prestu.
sotto voce e legato

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a dense, flowing texture with many accidentals and slurs. The right hand often plays sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The overall mood is somber and expressive, consistent with the 'sotto voce' instruction.

C. VII.4.

The image displays a page of musical notation, likely a piano score, consisting of seven systems of two staves each. The music is written in a minor key, indicated by the key signature (three flats). The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The right-hand part (treble clef) contains a melodic line with many slurs and ties, while the left-hand part (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with frequent sixteenth and thirty-second notes. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

C. VIII. 1.

Musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each. The music is in a minor key with a key signature of three flats. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as "ff" and "a.w.". The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

C. VIII. 4.

