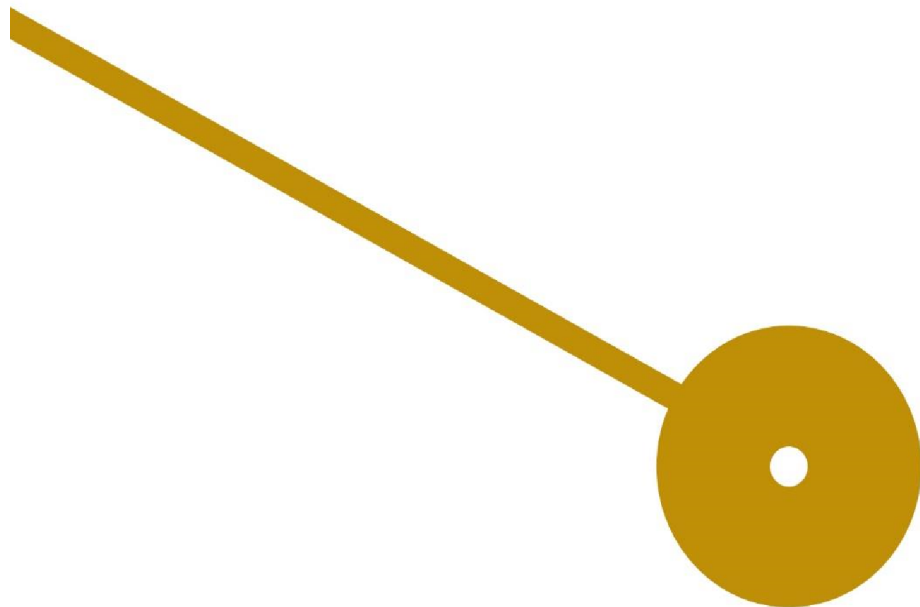




A Sonata *op.35* de Frédéric Chopin

Martino Simone

15/01/2019



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

A Sonata *op.35* de Frédéric Chopin

Martino Simone

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

Orientadora
Professora Doutora Madalena Soveral

15/01/2019

Agradecimentos

Aos meus pais, aos meus amigos Federico, Sérgio, Hugo e Amelia, à família Alaminos por ter me oferecido a possibilidade de estudar e à Professora Madalena Soveral pela grande paciência e a ajuda.

Resumo

O objetivo deste projeto é:

- Apresentar o percurso composicional de Chopin através de episódios da sua vida pessoal e musical;
- Explorar o contexto composicional da Sonata, dando particular atenção às possíveis fontes inspiradoras;
- Mostrar as teses de vários musicólogos sobre a questão da repetição da exposição no primeiro andamento da Sonata;
- Ilustrar uma teoria da possível influência de Beethoven na composição da obra;
- Comparar comentários de músicos e musicólogos sobre o revolucionário último andamento da Sonata, o *Finale*, e as suas propostas estéticas;
- Apresentar uma perspectiva analítica da *op.35* propondo uma reflexão sobre questões interpretativas e performativas;
- Conduzir uma análise comparativa de gravações históricas, destacando os vários estilos interpretativos da Sonata ao longo de várias épocas.

Índice

Agradecimentos.....	V
Resumo.....	VII
Índice.....	IX
Capítulo I: Frédéric Chopin: percurso de um compositor.....	1
Capítulo II: A Sonata <i>op.35</i>	11
2.1 Contexto composicional.....	11
2.2 A repetição da exposição: <i>Grave / Doppio movimento</i>	17
2.3 Reflexos Beethovenianos na obra de Chopin.....	23
2.4 <i>Finale</i>	27
Capítulo III: Sobre a interpretação	
3.1 Uma perspectiva performativa	31
3.2 Análise comparativa de gravações históricas.....	39
Conclusão.....	45
Referências bibliográficas.....	47

Capítulo I

Frédéric Chopin: percurso de um compositor

O objetivo desta secção é apresentar algumas datas que caracterizaram o percurso pessoal e criativo de Chopin. Com cerca de duas centenas de obras publicadas (264), cobrindo um período de 25 anos de produção (1840-1825), a obra pianística de Chopin inclui numerosas formas musicais desde nocturnos, baladas, scherzos, sonatas, impromptus, até concertos e obras concertantes, passando por estudos, prelúdios, rondós, polonaises e mazurcas, testemunhando de maneira particular o seu brilhante potencial criativo. Para além de algumas obras de câmara (lembramos um trio, uma sonata para violoncelo e piano, uma série de peças para canto e piano), o catálogo é dirigido quase exclusivamente para o repertório pianístico. Várias peças diversas, algumas delas fora do catálogo, como 3 Escocesas, Marcha fúnebre em Dó m, Fuga em lá m, bem como outras pequenas peças compostas entre 1826 e 1843, completam a sua extensa atividade de compositor.

Pela originalidade das suas propostas técnicas e musicais, pela particularidade do seu estilo e articulação da sua linguagem harmónica, a obra de Chopin permanece até hoje como um dos marcos do piano romantismo do século XIX.

A força da sua música permanece até aos nossos dias em diferentes práticas artísticas, lembramos György Ligeti (a referência ao 4º andamento da Sonata *op.35*, na genial 2ª peça das *Três peças para 2 pianos*), George Crumb (na referência à *Fantasia-Improptu* na 11ª peça do *Makrokosmos*, vol.I), sem esquecer as inúmeras interpretações pianísticas das suas obras, todas estas expressões artísticas não vêm mais do que confirmar a universalidade da música de Chopin e “o seu legado à arte musical”.

1809 - 1810?

A data exata do nascimento de Frederic François Chopin (ano e dia), como muitos aspetos da atividade como compositor (como a data de várias obras inscritas em diferentes catálogos), tem sido, ao longo do tempo, objeto de numerosas polémicas. Como declara Maurycy Karasowski (1823-1892), violoncelista, compositor e autor de numerosos livros sobre Chopin, “todos os biógrafos estrangeiros de Chopin enganaram-se na data do seu nascimento”¹. Embora não existam provas concretas em relação ao seu nascimento em 1809, esta data foi dada a Karasowski pela irmã de Chopin e “assegurada por Liszt, em 1878”. No entanto, o ano de 1810, apontado por François-Joseph Fétis (1784-1871), reputado musicólogo e crítico musical belga, permanece até hoje como a data de nascimento de Chopin, estando inscrita na sua lápide no cemitério de Père Lachaise, em Paris.

A mesma dúvida permanece em relação ao dia do seu nascimento, sendo apontado quer o dia 22 de fevereiro, conforme a certidão de batismo, quer o dia 1 de março, indicado pela família, ambas amplamente discutidas em numerosos artigos e biografias do compositor.

1810-1829. Os anos de Varsóvia. Estudos de piano e composição. Primeiros concertos e composições.

Oriundo de uma família de músicos, o jovem Chopin desde cedo demonstrou os seus invulgares dotes de pianista e compositor. Durante os 19 anos que viveu em Varsóvia, estuda piano e composição no Conservatório desta cidade, com Wilhelm Würfel e Józef Elsner. “Capacidades incríveis, um génio da música”, segundo Józef Elsner, “um

¹ J. Cuthbert Hadden (2002). *Chopin*, Cambridge Scholars Press Ltd., 2002, Adelaide, London, and Washington, pp.2-3.

segundo Mozart”, como era apelidado em Varsóvia, exprimem bem o impacto causado pela originalidade do seu talento composicional e das suas capacidades performativas. Aos 7 anos dá o seu primeiro recital e escreve os primeiros ensaios de composição: duas polonaises em sol m e sib M. Obras breves com cerca de 40 compassos, estes esboços anunciam um das formas praticados ao longo de toda a sua trajetória composicional, culminando com a célebre *Polonaise-Fantaisie*, op.61 (1945-46), última grande obra do catálogo, pondo em evidência, juntamente com as *Mazurkas*, a influência da música popular polaca nas suas composições.

É comum afirmar-se que a obra de Chopin começa com uma polonaise e termina com uma mazurca, testemunhando uma longa e permanente ligação de Chopin à sua terra natal. De aparência simples, as cerca de 57 mazurkas, organizadas em grupos de 2, 3 ou 4 peças, da op.6 à op.67, poem em destaque as particularidades do seu estilo composicional, em termos harmónicos e contrapontísticos. As críticas que foram dirigidas a Chopin, desde as primeiras obras, sobre a maneira como compunha e sobre a liberdade em relação a certas regras de harmonia e contraponto, Elsner ripostou: “*Deixem-no em paz; ele não segue o caminho comum porque os seus talentos são incomuns. Ele não adere ao velho método porque ele tem o seu próprio estilo e os seus trabalhos irão revelar uma originalidade até então desconhecida*”².

É sobretudo com a sua primeira obra do catálogo, o *Rondo em Dó menor* (1825), escrita aos 15 anos, que a crítica estrangeira reconhece os seus talentos de compositor, destacando a “riqueza das suas ideias musicais”. Alguns anos mais tarde, em 1831, a propósito das *Variações* op.2, sobre a aria “*La ci darem la mano*” da ópera “*Don Giovanni*” de Mozart em Si bemol maior (1827), Robert Schumann afirmava: “*Gentis homens, tirem o chapéu! Aqui está um génio*”. Schumann viria a prestar uma homenagem a Chopin, na 12ª peça do Carnaval op.9 (1834-35), intitulada “Chopin”, onde também faz uma referência à figura de Paganini. Em 1827, Chopin teve a oportunidade de ouvir este prodígio do violino que parece ter influenciado a composição dos Estudos op.10 (1829-1832).³

² Hadden, James Cuthbert, (2002). *Chopin*, Cambridge Scholars Press Ltd., Adelaide, London, and Washington; pp.10-11.

³ Ao contrário dos seus contemporâneos, a referência explícita a Paganini na obra de Chopin é quase inexistente, havendo apenas uma composição, as *Variações* em lá M, “*Souvenir de Paganini*” (1929), sem indicação de opus. O efeito catalisador dos concertos de Paganini e da ideia de virtuosismo romântico associado à sua imagem, serviu de

Dedicados ao seu amigo Franz Liszt a fase de composição dos Estudos *op.10* coincide com o início de intensa atividade como concertista, em Varsóvia e em Viena, na qual apresenta várias das suas obras, como o seu 2º Concerto para piano e orquestra *op.21* em Fá menor (1829-1830). Chopin tinha 19 anos e dominava já todo o seu potencial de pianista e compositor. Inicialmente apelidados de “exercícios”, a ideia de escrever os Estudos parece estar associado ao trabalho pianístico dos Concertos. De facto, ambos partilham alguns aspetos performativos comuns, e revelam as especificidades do virtuosismo performativo de Chopin.

Juntamente com o *op.25*, os Estudos formam⁴ uma espécie de compêndio da técnica de piano do início do séc. XIX. Dedicados a um problema técnico específico (“en tierces”, “teclas pretas”, “aos arpejos”, “cromático”, etc.) muito se tem discutido se os Estudos formam ou não um ciclo. Embora os 6 primeiros do *op.10* se possam articular 2 a 2, encadeando tonalidades maiores e seu relativo menor – dó/lá, mi/dó#, sol b/mi b), o 7ª estudo regressa à tonalidade inicial – dó M – não seguindo a mesma lógica organizacional. A *op.10* termina com o Estudo em Dó menor, apelidado de “Revolucionário”, um tributo de Chopin à sua terra natal, por ocasião da queda de Varsóvia sob o exército russo.

Outros aspetos da escrita pianística e composicional podem oferecer outras leituras sobre as eventuais conexões entre grupos de estudos. Sobre esta questão, remetemos o leitor para a obra de Rosen, *Romantic Génération*⁵, e aos seus comentários sobre o encadeamento musical dos Estudos.

Em 1830 Chopin deixa Varsóvia e inicia uma carreira de concertista na Europa, com estadias em Munique, Estugarda, Berlim e Viena. Datam do mesmo período as *Mazurkas op.6* e *op.7*, os *Nocturnos op.9*, o Concerto para piano e orquestra n.1 *op.11* em Mi menor, e algumas Valsas.

Em 1831 Chopin chega a Paris.

inspiração na composição de várias obras para piano do séc XIX (Liszt, Schumann) e do séc. XX (L. Dallapiccola, Lutoslawski, entre outros).

⁴ Com os Estudos de Execução Transcendental de Liszt, iniciados em 1826.

⁵ Rosen, Charles (1995). *The Romantic Generation*; Harvard University Press, Cambridge. (p.467 e seguintes).

1931-1949. Os anos de Paris. Concertos na sala Pleyel. Obras da maturidade. Pedagogia. Contacto com o meio artístico e intelectual. Encontro com George Sand.

Desde o início do século XIX Paris tornou-se uma das grandes capitais europeias da arte e da cultura, acolhendo os mais importantes criadores de diferentes domínios artísticos. A década de 1830, momento da chegada de Chopin a Paris, aparece como uma época de grandes transformações estéticas (a evolução dos géneros e formas musicais da década de 30-40 e a ideia do fragmento romântico que atravessou várias expressões artísticas), sócio-culturais (as mudanças culturais, migrando do domínio privado para o domínio público, e a inerente explosão dos concertos em grandes salas), e a ideologia das revoluções liberais de 1830, como o apelo à livre iniciativa, onde as habilidades profissionais especializadas foram cultivadas em muitos campos (na música, a emergência do virtuoso romântico), todos estes factos criaram um contexto apropriado para mudanças significativas no mundo artístico parisiense da década de 30-40 e, por consequência, na vida pessoal e musical do compositor polaco.

Durante a sua estada em Paris, Chopin conviveu com figuras importantes do meio artístico e literário, como os poetas Henrich Heine e Alfred de Vigny e o pintor Eugène Delacroix, com quem estabeleceu uma longa e duradoura amizade; conheceu os compositores Hector Berlioz, Felix Mendelssohn, Vincenzo Bellini e grandes pianistas como Franz Kalkbrenner, Franz Liszt e Ferdinand Hiller, com os quais participou em concertos, apresentando o concerto de Bach para 3 clavicórdios. Em 1832, Chopin fez o seu primeiro recital em Paris na Salle Pleyel, com a aclamação de toda a crítica. Ao contrário dos seus colegas pianistas-compositores, e ao espírito do virtuoso romântico, sendo Liszt um dos exemplos paradigmáticos, Chopin não apreciava as grandes salas de concerto, cujas condições acústicas não se coadunavam com o carácter “intimista” da sua música. Apesar dos sucessos obtidos, Chopin tocava raramente em público. Isto é confirmado pelo comentário do musicólogo Arthur Hedley, segundo o qual “Chopin, como pianista, foi único a ter uma excelente reputação com um número mínimo de

aparições públicas.”⁶ A sua relutância em relação às apresentações públicas e os sentimentos que estas provocavam estão claramente expressos numa das frases célebres de Chopin, na qual afirma: “*Eles gostariam que eu desse outro concerto, mas não tenho nenhum desejo de o fazer. Vocês não podem imaginar a tortura que representa para mim os três dias antes de aparecer em público*”.

O agravamento do seu estado de saúde contribuiu para o abandono dos palcos, tendo feito o seu último recital, em Londres, em novembro de 1848.

O progressivo afastamento da carreira de concertista coincide, durante a década de 30-40, coincidiu com uma importante atividade como pedagogo. Os seus alunos pertenciam maioritariamente à aristocracia francesa e à aristocracia eslava exilada em Paris. Uma importante recolha de testemunhos dos seus alunos, familiares, e de outros músicos que ouviram e conviveram com Chopin, sobre a execução e interpretação da sua obra, pode ser consultada no livro *Chopin vu par ses élèves* de Jean-Jacques Eigeldinger⁷. Dividido em duas partes principais, intituladas “Técnica e Estilo” – duas noções-chave da música e Chopin – e “Interpretação de obras de Chopin”, o álbum contém, nos seus anexos, dois importantes documentos sobre anotações de dedilhações de Chopin deixadas em exemplares de partituras de alunos e familiares, e ainda comentários dos seus contemporâneos sobre o seu estilo pianístico.

Em termos composicionais, esta década foi uma das mais criativas de Chopin, durante a qual compõe várias obras-primas que permanecem até hoje no repertório padrão do concerto/recital clássico.

Encontramos aqui sintetizados os traços mais importantes do seu estilo. Na verdade, uma parte importante das composições deste período (30-40) foi destinada à exploração de diversas ideias formais e instrumentais, reunindo o aforístico dos *Prelúdios op.28* com a grande forma das *Sonatas*, a exploração de sonoridades e capacidades expressivas do piano dos *Nocturnos*, da *Berceuse op.57* e da *Barcarola op.60* com o estilo “brilhante” dos *Estudos op. 25* e das *Polonaises*.

É bem conhecido que nesta época Chopin debruçou-se sobre o estudo de tratados de contrapontísticos do século XVIII e do legado de Bach. Durante a sua estada em Maiorca fez-se acompanhar do *Cravo Bem Temperado* e reza a história que antes dos

⁶ Hedley, Arthur (1974). *Chopin*, Dent, Master Musicians, Londres.

⁷ Eigeldinger, Jean-Jacques, (1988). “*Chopin vu par ses élèves*”, Editions de la Baconniere, Neuchâtel.

seus concertos tocava frequentemente alguns Prelúdios e Fugas de Bach. Rosen, no seu ensaio sobre Chopin (“Contraponto e formas narrativas”, in *Romantic Génération*, pp. 354 - 445), afirma que Chopin “foi um dos grandes mestres do contraponto depois de Mozart”. Sem adotar verdadeiramente o contraponto, no sentido clássico do termo⁸, alguns traços da sua escrita - distribuição dos planos sonoros,” a ideia de polifonia dentro de uma linha melódica”, o cruzamento de partes melódicas e harmónicas – remetem para a ideia de contraponto, “um contraponto de côres e de sons”⁹, como diz Rosen, caracterizando a especificidade do seu estilo musical no seio da estética romântica.

É com os *Nocturnos* que Chopin explora melhor as capacidades expressivas do instrumento. Encontramos nestas obras um bom exemplo do tratamento do contraponto à luz da estética romântica, através de um subtil jogo sonoro: a figuração destinada à mão esquerda em movimentos ondulantes através dos registos sugere uma distribuição das figuras em diferentes planos sonoros que juntamente com a linha melódica torna perceptível uma textura polifónica de grande efeito expressivo.

Em 1838 Chopin conhece a escritora George Sand e mantém uma relação amorosa durante 10 anos. Os dois, juntamente com os dois filhos da Sand (nascidos do seu casamento com Casimir Dudevant), passaram o inverno do 1838/1839 em Maiorca, na esperança de que o clima da ilha pudesse ajudar a melhorar o estado de saúde de Chopin. A estadia não foi isenta de problemas: quando os habitantes da ilha, de profunda fé católica, vieram a saber que os dois não eram casados, rejeitaram os seus pedidos de alojamento. A doença de Chopin foi a outra causa do isolamento do resto da comunidade da ilha, a qual evitou ter contato com eles por medo de contágio da tuberculose. Por essas razões, os quatro foram constrangidos a encontrar abrigo no frio mosteiro de Valldemossa. Durante o inverno em Maiorca as condições de saúde de Chopin pioraram em vez de melhorar, mas para Chopin compositor, este foi um período muito produtivo: só num inverno escreveu, inteiramente ou em parte, as seguintes obras: a maior parte dos *Prelúdios op.28*, as *Polacas op.40* n.1 e 2, a

⁸ Embora em algumas das suas obras, como as *Mazurkas* posteriores a 1840, Chopin utilizasse com frequência a técnica do canon; a Mazurka op. 50 n. 3 desenvolve uma “adaptação livre da técnica da fuga”. Cf, Rosen, *Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, pp. 530-532.

⁹ Ver p. 17.

Mazurka op.41 n.2, o *Scherzo op.39*, a *Tarantella op.43*, o *Noturno op.37 n.1*, a *Balada op.38* e a *Sonata op.35* (a Marcha fúnebre foi composta dois anos antes). É interessante notar como os anos mais criativos de Chopin (1839-1846) foram também aqueles que coincidiram com o agravamento das suas condições de saúde.

Chopin e Sand deixaram a ilha em Fevereiro de 1839 e viajaram para Barcelona e a seguir para Marseille, onde ficaram instalados alguns meses esperando que Chopin se sentisse melhor. Em Maio 1839 foram para a residência de Sand, em Nohant. Aqui passaram cada verão até 1846.

Desde 1842, as condições de saúde de Chopin pioraram gradualmente. Depois de um recital em Paris, a 21 de fevereiro daquele ano, Chopin afirma: “*Tenho que ficar na cama durante todo o dia, a minha boca e as minhas amígdalas doem-me imenso.*”¹⁰ Em 1846, a relação com George Sand começou a deteriorar-se por causa de problemas que envolviam a filha da escritora, Solange e o seu namorado, o jovem escultor Auguste Clésinger. O compositor apoiava Solange nas discussões com a mãe, e também tinha que lidar com o ciúme do filho da escritora, Maurice. Além disso, Chopin era indiferente às preocupações de Sand no que respeita à política. Com o progredir da doença, Chopin passou a ser, nas palavras de Sand, “um terceiro filho” e ela mais uma enfermeira do que uma amante. Tudo isto levou ao fim da relação entre os dois em 1847.

Dentro da produção literária de George Sand encontram-se relatos sobre vários episódios relativos à vida e obra de Chopin constituindo uma das fontes privilegiadas para o estudo da sua personalidade musical. No livro *Story of my life (Histoire de ma vie)*, Sand descreve o processo criativo de Chopin, nestes termos:

“A sua criação era espontânea, miraculosa. Encontrava ideias sem procurá-las, sem prevêê-las; estas chegavam ao piano, repentinas, completas, sublimes – ou cantavam na sua cabeça enquanto passeava, e tinha de apressar-se e lançar-se ao instrumento para as ouvir. Mas a seguir começou o trabalho mais doloroso... fechava-se no quarto dias inteiros, chorando, caminhando, partindo as canetas, repetindo ou alterando um compasso, escrevendo-o e apagando-o cem vezes, a recomeçando no dia seguinte com

¹⁰ Chopin, Frédéric; Voynich, Ethel Lillian; Opienski, Henryk; (1931). *Chopin's letters*, A. A. Knopf, New York.

uma perseverança escrupulosa e desesperada. Passava seis semanas numa página, só para voltar a ela e escrevê-la assim como a escreveu a primeira vez... ”¹¹

Durante o último período da sua vida, a produção de Chopin diminuiu drasticamente. Em 1844, escreveu apenas a *Sonata op.58* e no ano seguinte, *3 Mazurkas op.59*. Do mesmo período constam a *Barcarolla op.60* e a *Polonaise-Fantaisie op.61* (1845-46). A *Mazurka op. post. 68 n.4* em Fá menor, sua última composição, foi escrita em 1849, data do falecimento de Chopin em Paris, aos 39 anos.

No seu funeral foi tocada a Marcha Fúnebre da *Sonata op.35*, orquestrada por Reber, e como ele tinha pedido, o *Requiem* de Mozart. O corpo de Chopin foi enterrado no cemitério Père Lachaise em Paris. Sob o seu desejo, como relatam os seus biógrafos, o coração foi levado para a Polónia pela irmã Ludwika, encontrando-se depositado na basílica da Santa Cruz em Varsóvia.

¹¹ Sand, George (1991). *Story of My Life*, edição Thelma Jurgrau, New York; p.1108. A tradução de todos os textos apresentados é de minha responsabilidade.

Capítulo 2

A Sonata *op.35*

2.1 Contexto composicional

*“Estou a escrever uma Sonata em Si Bemol menor, que contem a marcha que tu conheces. Há um Allegro, depois um Scherzo em Mi Bemol, a Marcha e um pequeno Finale, mais ou menos de três páginas; a mão esquerda em unísono com a direita.... Tenho um novo noturno...”*¹²

Assim é anunciada, por Chopin, a composição dos 4 andamentos da Sonata *op.35*, numa carta dirigida ao seu amigo Fontana, em 8 agosto 1839.

A composição desta obra está centrada no seu terceiro andamento, a célebre Marcha Fúnebre, pela qual ainda hoje é conhecida a Sonata. Este foi de facto o primeiro andamento a ser concluído por Chopin. Conforme consta no manuscrito da Marcha, a data da sua composição é 28 novembro de 1837, tendo sido por isso concluída dois anos antes do resto da Sonata.

A escolha da Marcha Fúnebre como centro da peça, segundo a opinião do musicólogo Anatoly Leikin, parece não ser acidental¹³. A atração de Chopin por esta temática é não só demonstrada pela utilização da típica célula rítmica da Marcha¹⁴ em diferentes obras, como na *Fantasia* em Fá menor *op.49*, no *Prelúdio* em Dó menor da *op.28*, mas também pela atribuição deste título a uma outra composição - a Marcha Fúnebre em Dó menor *op.72* de 1829.

¹² Opienski, Henryk. *Chopin's Letters*, tr. Voynich, E.L. New York: Alfred A. Knopf, 1931, p. 204.

¹³ Leiken, Anatoly. 'The Sonatas,' *The Cambridge Companion to Chopin*, ed. Samson, J. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p.161.

¹⁴ Colcheia com ponto + semicolcheia seguidos por semínima.

Muito se tem discutido sobre as fontes de inspiração deste andamento. Vários autores, como será demonstrado a seguir, apontaram alguns aspetos da vida pessoal de Chopin, como factos impulsionadores e inspiradores da composição: saúde precária, doença e morte dos seus parentes e amigos e constante preocupação pela situação política da Polónia.

Examinemos agora estes pontos, tomando como ponto de referência os testemunhos de musicólogos e amigos, bem como a correspondência de Chopin.

A doença acompanhou Chopin durante toda a sua vida. O primeiro retrato dele descreve o jovem Chopin como “uma criança aluada, pálida e sentimental, com disposição natural para contrair doenças, pronunciando a sua morte prematura”. A sua frágil condição física foi provavelmente responsável pelo insucesso da tentativa de casamento com Maria Wodzinska, em 1837 (a data inscrita no manuscrito da Marcha Fúnebre é 28 novembro de 1837). Chopin tinha feito uma proposta de casamento à família de Wodzinska que acabou por ser rejeitada pela mãe; conta-se que a seguir pôs as cartas de Maria Wodzinska e da mãe num pacote sobre o qual escreveu “*a minha tragédia*”¹⁵. Considerado este evento podemos imaginar que a dor pela impossibilidade de estar com a pessoa amada contribuiu à origem da Marcha Fúnebre.

Paralelamente, as vicissitudes ligadas à morte de parentes e amigos marcaram etapas tristemente importantes ao longo da sua vida. Entre 1827 e 1842, Chopin perdeu a sua irmã mais nova, o seu pai e um dos seus amigos mais próximos, Jan Matuszyński. Os três morreram de tuberculose, a mesma doença que atingiu Chopin. Numa carta dirigida ao amigo Julian Fontana, datada de 1839, Chopin lamentou as condições de saúde de Matuszyński, e na mesma ocasião anunciou a composição da *Sonata op.35*. O impacto causado pela morte de Matuszyński é descrito por George Sand nestes termos: “*morreu nos nossos braços depois de uma agonia lenta e cruel, que causou tanto sofrimento a Chopin como tivesse sido com ele. Ele era forte, corajoso e devoto... mas quando tudo acabou estava destruído.*”¹⁶

A ligação entre os estados de alma de Chopin e a escrita das sua obras é confirmada por George Sand nos seguintes termos:

¹⁵ Zamoyski, Adam (2010). *Chopin: Prince of the Romantics*, HarperCollins, Londres; p.147. Como reportado por Wikipedia na página dedicada a Frédéric Chopin.

¹⁶ Zieliński, Tadeusz Andrzej (1995). *Frédéric Chopin*; tradução Marie Bouvard. Favard, Paris; pp.506-507.

“Para Chopin, o mosteiro era cheio de terrores e fantasmas, também quando se sentia bem. Ele não disse nada, por isso tive de adivinhar. Quando voltei com as crianças das minhas explorações noturnas nas ruínas, encontrei-o, às 10 da noite, pálido ao piano, os seus olhos extenuados, o seu cabelo em pé. Ele precisou de alguns momentos para nos reconhecer. A seguir fez um esforço para rir, e tocou para nós as peças sublimes que tinha composto, ou melhor a música terrível e angustiante que veio de surpresa naquela solitária hora de tristeza e medo.”¹⁷

Conforme atrás referido, um outro possível motivo inspirador da composição da Marcha Fúnebre pode ter sido a situação política na Polónia. Como assinala o musicólogo polaco Mieczysław Tomaszewski, existe uma coincidência entre a data indicada no manuscrito da Marcha Fúnebre (28 de novembro de 1837) e a data da Revolta de Novembro¹⁸ (29 de novembro de 1830). Outros testemunhos provam a relação entre o sentimento patriótico de Chopin e a composição da Marcha. O dramaturgo francês Ernest Legouvé na sua autobiografia referiu que *“a Marcha Fúnebre era como a música da agonia do seu país, afetava-o dolorosamente tanto que ele não podia dizer nada mais depois de a ter tocado, porque este grande artista era um grande patriota.”¹⁹*

E mais: *“Uma vez ao piano, tocava até à exaustão. Sofria de uma doença que não perdoa... Sentia, e sentíamos, que alguma parte da sua linfa vital saía do seu corpo com os sons, e ele não queria parar, e nós não tínhamos força para pará-lo! A febre que o consumia afetou-nos a todos! Também assim, havia uma certa maneira de tirá-lo do piano, ou seja, pedindo-lhe para tocar a Marcha Fúnebre que tinha composto depois dos desastres da Polónia. Nunca se recusava a tocá-la; mas no momento que acabava de tocar o último compasso, pegava no chapéu e ia-se embora”.*

É portanto claro que a Marcha Fúnebre era uma das peças prediletas de Chopin, tendo-a apresentado em diversas ocasiões, como numa das suas últimas aparições públicas, em Inglaterra, em 1848, um ano antes da sua morte. Isto foi confirmado pelo escritor Stanislaw Koźmian:

¹⁷ Sand, George (1991). *Story of My Life*, edição Thelma Jurgrau, New York; p.231.

¹⁸ A Revolta de Novembro (1830-1831) foi guiada por uns grupos de civis armados polacos contra o Impero Russo que na altura ocupava o país. Apesar de alguns sucessos iniciais a revolta foi sucessivamente domada pelo Exército Russo.

¹⁹ Legouvé, Ernest (1886). *Soixante ans de souvenirs*; vol.1, Paris; p.308.

“A sua chegada a Inglaterra foi um evento no mundo musical, e uma estadia de sucessos ininterruptos. Mas Chopin não tinha nenhum interesse nesses sucessos. Era triste e deprimido, apesar de inesperadamente dispor de boa saúde. Era difícil levá-lo ao piano, a menos que tivesse mesmo de tocar. A maior parte das vezes escolhia a sua Marcha Fúnebre. Apesar da sua última Mazurka ser tão dolorosamente lamentosa, era à Marcha que ele estava particularmente aficionado. Não falava, e se falava era sobre a Polónia.”²⁰

Este testemunho parece demonstrar a íntima relação entre o terceiro andamento da Sonata e o sentimento patriótico de Chopin pela pátria amada.

Outras questões associadas ao percurso composicional de Chopin acrescentam novas hipóteses à origem da composição da Sonata *op.35*. Edições, manuscritos e arranjos de composições são de uma maneira geral apontados por críticos e musicólogos como fontes preciosas na descoberta dos elementos fundadores da escrita da peça.

A publicação da Sonata n.1 *op.4* em Dó menor (1828)²¹ na época da *op.35* é indicada pelo musicólogo Wayne C. Petty, como uma das razões prováveis da redação da *op.35*. A difusão da *op.4* provocada pela crítica favorável e conseqüente procura por parte do público não agradou a Chopin, pois considerava-a apenas como um exercício de composição. A pressão exercida pela publicação da *op.4*, segundo Petty, pode ter sido o motor para a composição de uma nova Sonata que testemunhasse a sua capacidade criativa e habilidade no tratamento desta forma.

Paralelamente, a consulta de manuscritos de Chopin levanta novas hipóteses sobre a origem da *op.35* e da sua Marcha Fúnebre. Esta é a tese defendida pelo musicólogo Jeffrey Kallberg que remete para a existência de um manuscrito de oito compassos, em Ré bemol maior, com a indicação de tempo - *Lento cantabile* - datado de 1837 - que corresponde precisamente ao início do trio da Marcha Fúnebre.

Kallberg indica uma possível relação entre um arranjo para quatro mãos do Trio da Marcha Fúnebre, feito pelo amigo Julian Fontana, e uma hipotética sonata para quatro

²⁰ Da autobiografia de Stanislaw Koźmian de 1885, passagem enxertada em *Chopin: Życie i twórczość* de Ferdynand Hoerick, 4 volumes (2ª edição, Varsóvia, 1927, reimpressão Cracóvia, 1967; vol.III, pp.154-55.

²¹ Ver nota 29, p. 19.

mãos *op.28* inicialmente planeada por Chopin e abandonada em 1835, como mostram os exemplos seguintes:



22

Printed musical score for "Primo" and "Secundo" parts of the "Lento cantabile" movement. The "Primo" part is on the top system, and the "Secundo" part is on the bottom system. Both parts are marked "pp" (pianissimo). The "Secundo" part includes fingerings indicated by numbers 1-5 and dots below the notes.

23

²² Manuscrito de "apresentação" do *Lento cantabile* da Marcha Fúnebre.

²³ Arranjo da Marcha Fúnebre por piano 4 mãos feito por Julian Fontana.

2.2 A repetição da exposição: *Grave / Doppio movimento*

movimento



24



25



26



27

²⁴ Cópia autógrafo de Adolf Gutmann, aluno de Chopin; 1840.

²⁵ Primeira edição francês Troupenas, Paris.

²⁶ Primeira edição inglês Wessel & Co, Londres.

²⁷ Primeira edição alemã Breitkopf & Härtel, Leipzig.

O primeiro andamento da Sonata *op.35* foi objeto de análise e discussão por um aspeto ligado à prática editorial e performativa: a repetição da exposição. Tendo alimentado discussões e perspectivas opostas entre musicólogos e críticos ao longo do tempo (como as Rosen e de Leikin expostas a seguir), esta questão decorre de diferenças existentes em várias edições, tendo conseqüentemente exercido uma influência decisiva sobre as escolhas performativas da obra.

De facto, as diferentes publicações de 1840 levantaram muitas dúvidas sobre a verdadeira intenção de Chopin, no que concerne à repetição da exposição. Se as edições de Londres e Paris indicavam que a repetição se deveria fazer a partir do início do andamento (*Grave*), já a edição de Leipzig, da mesma época, propunha um sinal de repetição no compasso 5 - *Doppio movimento*. As edições posteriores optaram estas duas propostas, umas seguindo a edição de Londres e Paris, como é o caso da edição crítica Breitkopf & Härtel editada por Johannes Brahms (1878), que indicava a repetição a partir do *Grave*, outras pela repetição a partir do 5º compasso, conforme a edição de Leipzig. Estas duas perspectivas prolongaram-se pelas numerosas edições do século XX, como a edição Paderewski ou a edição Cortot, colocando a repetição no compasso 5, e outras assinalando a repetição no *Grave*, como a National Edition editada por Jan Ekier, aconselhada pelo Instituto Chopin de Varsóvia e hoje adotada pela maior parte dos pianistas.

Muito se tem especulado sobre a origem destas duas propostas editoriais e a sua possível relação com erros cometidos por copistas e editores. Na verdade, segundo alguns biógrafos, Chopin indicava sempre, nos seus manuscritos, “os sinais de repetição de secções, distinguindo-os dos sinais que marcavam o início e o fim de cada parte”.²⁸ Seria portanto impensável que tivesse descurado o sinal de repetição no compasso 5.

É precisamente sobre esta ideia que Rosen apoia a sua tese. Partindo da análise do manuscrito, no qual não há indicação de repetição no compasso 5, Rosen conclui que a ideia da repetição pode ter sido uma iniciativa do editor. Afim de sustentar a sua teoria, o crítico faz breves comentários aos aspetos harmónicos da passagem, confrontando-os com as escolhas editoriais. “A notação na maior parte das edições”, diz Rosen, “é musicalmente impossível: interrompe a cadência em Ré b maior com uma figuração de

²⁸ Refira-se que na exposição da Sonata *op.58*, Chopin omitiu o sinal inicial da repetição, mas só porque neste caso era inútil: no compasso 91 (1ª volta) é claro que a repetição começa do início da Sonata.

acompanhamento em Si bemol, um efeito harmónico que na realidade, nem é bastante original para ser interessante, e soa meramente superficial”. Assim “a repetição é claramente entendida para começar com a primeira nota do *Grave*” (ré b). “Os primeiros quatro compassos, não são uma introdução lenta”, reafirma, “mas uma parte integral da exposição: eles são simultaneamente uma enunciação introdutiva de carácter dramático e uma modulação da tonalidade secundária da exposição (Ré bemol maior) para a tónica (Si bemol menor).”²⁹

Uma posição completamente oposta é a do musicólogo Anatole Leikin³⁰ que defende a exclusão do *Grave* na repetição, citando a edição completa das obras de Chopin de 1880, editada por Karol Mikuli, aluno de Chopin durante os anos de Paris. Como referido anteriormente³¹, a pedagogia de Chopin debruçava-se essencialmente sobre as suas obras, sendo por isso provável, diz Leikin, que Mikuli tivesse anotado as indicações de Chopin sobre a execução da Sonata, com o sinal de repetição no 5º compasso - uma evidente contradição com o manuscrito de Adolf Gutmann, um dos alunos prediletos de Chopin e autor da primeira cópia da *op.35* (o manuscrito original de Chopin não chegou até nós) .

Ao mesmo tempo, no seu artigo, “Repeat with Caution: A Dilemma of the First Movement of Chopin's Sonata op. 35”³² Leikin apresenta novos argumentos apoiados em práticas editoriais da época. “O debate sobre a correção ou incorreção da primeira edição”, refere, “é simplesmente irrelevante. Uma pesquisa das primeiras edições revela que não havia uma prática comum entre os editores do século XVIII e XIX no que diz respeito ao sinal de repetição, quando colocado a seguir a uma introdução lenta, num *Allegro* de sonata.”

²⁹ Parece importante referir o paralelismo (harmónico e formal) entre estes procedimentos técnicos de Chopin e os utilizados por Carl Maria Von Weber na Sonata em Dó maior *op. 24*; ambas começam com uma frase de 4 compassos que inicialmente é distante da harmonia da tónica e depois resolve para a tónica. Na repetição da exposição, a frase inicial aparece como uma extensão dos últimos compassos da exposição. A versão de Chopin é mais compacta e dramática, pelo facto que a frase inicial é a resolução de uma cadência incompleta no fim da exposição. O andamento de Weber contem uma outra semelhança com a obra de Chopin: a harmonia inicial de tónica não retorna na recapitulação com o tema de abertura, nem com o primeiro tema (comp.5), mas com o segundo tema do compasso 20. Cf. Rosen, op. cit, p. 358.

³⁰ Leikin, Anatole (2001). *Repeat with caution: A dilemma of the first movement of Chopin's sonata op.35*, artigo publicado em “The Musical Quaterly”; vol.85, n.3; pp. 568-582.

³¹ Ver p. 6 deste trabalho.

³² Leikin, Anatole (2001). *Idem*.

Tal como Rosen, a sua tese é fundamentada em perspectivas harmónicas da passagem, deixando a seguinte interrogação: “Porque é que uma cadência V7-I (Lá bemol maior 7 – Ré bemol, repetição do Grave) seria menos superficial do que uma cadência V7-VI (Lá bemol maior 7 – Si bemol menor)?”³³

Nesta discussão entre Rosen e Leikin é interessante a opinião do musicólogo Franco Luigi Viero. No seu artigo sobre a questão da repetição na Sonata *op.35* “*Il contesto storico può risolvere un problema d’orecchio?*” Viero discute as posições de Rosen e Leikin, afirmando que “a questão não é decidir se a resolução de uma sétima de dominante para o sexto grau (cadência interrompida³⁴) seja mais “fraca” ou menos do que aquela que resolve para a tónica, o problema é sim determinar qual é o grau do Si bemol no compasso 5: é uma tónica (primeiro grau), ou uma sobredominante (sexto grau)?”³⁵

Acrescenta ainda que “se o acorde de sétima de dominante do compasso 104 resolve para a tónica, isto só pode ser Ré bemol (compasso 1) e não Si bemol; se por outro lado resolve para o sexto grau, como Leikin sugere, este sexto grau não pode ser ao mesmo tempo o sexto grau de Ré bemol maior e a tónica de Si bemol menor (compasso 5)! É uma sobreposição “musicalmente impossível”, como diz Rosen, e Leikin não a explica”, conclui.

Além disso, diz Viero, “Leikin deveria ter acompanhado a sua opinião com um exemplo de uma passagem similar em Chopin, ou seja, uma passagem onde uma sétima de dominante resolve com uma cadência interrompida para um sexto grau que seja ao mesmo tempo uma tónica. Uma vulgaridade deste género Chopin nunca a teria escrito, e não a escreveu!”

Viero conclui dizendo que a posição de Leikin segundo a qual a repetição começa no compasso 5 baseia-se num preconceito que não tem nenhuma confirmação na análise dos documentos: Leikin não apresenta casos precedentes à *op.35*, onde na transcrição do

³³ O Ré bemol em oitava que abre a sonata não é harmonizado, por isso a cadência V7-I defendida por Rosen nem é sonoramente “gratificante”.

³⁴ Também chamada falsa ou interrompida, esta cadência transmite a sensação de que a música está sendo interrompida, pois o compositor cria a expectativa de resolver a frase para uma cadência perfeita (V - I), no entanto, não finaliza com o acorde de tónica, mas com a de sobredominante (VI).

³⁵ Viero, Franco Luigi (2011). “*Il contesto storico può risolvere un problema d’orecchio?*” Disponível em <http://www.audacter.it/AudChopin05i-A8.html>

autógrafo para a primeira edição os editores omitiram os sinais de repetição de Chopin enquanto “implícitos”.

Parece inquestionável que esta polémica entre musicólogos levantada pelas sucessivas edições e análises dos manuscritos teve uma influência decisiva nas práticas performativas de várias gerações, criando assim aquilo a que se pode chamar três “tradições” interpretativas: enquanto que Martha Argerich, Vladimir Ashkenazy, Murray Perahia, Pogorelich, Yundi Li e Maurizio Pollini (concurso Chopin de 1960 e gravação de 1985) optaram pela edição de Leipzig, com a repetição no *Doppio movimento*, Mitsuko Uchida e Juliana Avdeeva seguem as edições de Paris e Londres que propõem a repetição no *Grave*. Refira-se que na gravação feita em 2008, Pollini inclui o *Grave* na repetição, tal como proposta na edição de Jan Ekier.

Outra escolha é a do celebre compositor e pianista Sergei Rachmaninov, que na gravação de 1930 omite a repetição da exposição. Esta solução parece ter criado uma “tradição” na escola russa de piano, tendo sido adoptada por pianistas de diferentes gerações, nomeadamente, Gyorgy Cziffra, Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz, Emil Gilels e Evgeny Kissin.

Apesar das dúvidas sobre a repetição no *Grave* ou no *Doppio movimento*, a escolha de Rachmaninov parece não corresponder às intenções de Chopin, visto que o sinal de repetição está sempre presente, em todas as edições, no fim da exposição (compasso 103).

Por outro lado, é legítimo interrogar até que ponto as escolhas de Argerich, Askenazy, Perahia não poderiam ter sido influenciadas pela convivência com outras obras do repertório clássico, como, por exemplo, as Sonatas de Beethoven.

³⁶ *Grave – Doppio movimento*, compassos 97-104a/104b. Editor Johannes Brahms para Breitkopf und Härtel, 1878.

Na verdade, várias das suas Sonatas contêm uma secção inicial apresentada num andamento lento (*Maestoso* na *op.111*, *Grave* na *op.13* e *Adagio* na *op. 81a*), que tal como o *Grave* da *op.35* assume um carácter dramático e introdutório. Desta forma, parece lógico que a repetição da exposição seja feita, por exemplo, no *Allegro con brio* da *op.111* e no *Doppio movimento* da *op. 35*. Apesar das diferenças significativas no que concerne à extensão de cada introdução, em todas as sonatas as passagens iniciais constituem momentos únicos; repeti-los causaria uma ruptura no discurso sonoro e no desenrolar temporal do discurso, desvalorizando o seu impacto formal e expressivo, enquanto elemento introdutório.

Estas observações conduzem a novas questões:

Qual é a possível influência de Beethoven na Sonata *op. 35*?

Qual era a posição de Chopin em relação à música de Beethoven?

É o que discutiremos nas páginas seguintes.

2.3 Reflexos Beethovenianos na obra de Chopin

É opinião corrente que Chopin não gostava particularmente da música de Beethoven. Alguns testemunhos confirmam esta ideia. É o caso do pintor e amigo de Chopin, Eugène Delacroix que, no seu diário, refere vários comentários negativos de Chopin sobre a obra de Beethoven, sintetizados numa célebre frase do compositor polaco: “*Beethoven virou as costas aos princípios eternos*”³⁷.

A relação de Chopin com a música de Beethoven é ambígua e contraditória. Se por um lado, comparava, num sentido negativo, Beethoven a Mozart (que era um dos seus compositores favoritos), comentando com indiferença a música de Beethoven, por outro, vários episódios da sua vida musical, referidos por musicólogos, alunos e outras pessoas que conviveram com Chopin, atestam certas influências exercidas pela obra de Beethoven na música de Chopin e possivelmente na Sonata *op. 35*.

Uma breve análise demonstra que a afinidade mais óbvia entre a Sonata *op.111* e a *op.35* é o intervalo de sétima diminuta que abre os respetivos primeiros andamentos.

(a) **Maestoso** (♩=52-54)

35 3

f *sf* *p* *cresc.* *ppresto* *f*

(b) *trill.* *

38

Esta “citação”, como lhe chama o musicólogo Kevin Korsyn, está presente noutras obras, demonstrando assim a influência desta sonata sobre a escrita de Chopin. É o caso da coda do Estudo *op.10* n.12 que apresenta uma referência à coda do primeiro andamento da *op.111*, ou da secção central da *Polonaise-Fantasia op.61* com os longos trilos triplos que parecem lembrar a passagem central da *Arietta* da *op.111*.³⁹

³⁷ Rosen, Charles, (1976). *The Classical Style*, Faber and Faber, Londres

³⁸ L.V. Beethoven, *Sonata* n.32, *op.111*; 1º andamento, *Maestoso*. Editor Arthur Schnabel, 1927.

³⁹ Korsyn, Kevin. “*Compositional techniques in the late works of Beethoven*”, aulas na faculdade de Yale, fevereiro do 1980. Não existem publicações.

Uma outra opinião significativa sobre a relação entre os dois compositores é a do musicólogo Wayne C. Petty, segundo a qual “Chopin, na década de 30-40, evitou confrontar-se com Beethoven usando outros tipos de formas musicais (*Polacas, Noturnos, Prelúdios* etc..)⁴⁰; é só com a *op.35* que decidiu de “fazer as contas” com o legado que Beethoven deixou através das suas sonatas para piano.”⁴¹

Ora, esta posição é apoiada e reforçada por outros aspetos relacionados com a vida de Chopin. Petty afirma que as últimas duas Sonatas de Beethoven, *op.110* e *op.111*, publicadas pelo editor de Chopin em Paris, Maurice Schlesinger, e às quais Chopin poderia ter tido acesso, possivelmente influenciaram a composição da *op.35*.

Para além do aspeto estritamente composicional, é facto conhecido que a música de Beethoven marcou uma presença constante na atividade performativa e pedagógica de Chopin.

Como testemunharam os seus alunos, Chopin tocava e ensinava frequentemente várias obras de Beethoven, entre as quais se destaca a Sonata n.12 *op.26* em Mi bemol maior, uma das obras que mais apreciava. Comparada várias vezes à *op.35*, pelo facto de conter como terceiro andamento a célebre “*Marcia fúnebre sulla morte d’un eroe*”⁴², a *op.26* era uma das obras preferenciais do repertório pianístico de Chopin; a sua execução foi comentada pelo escritor Wilhelm Von Lenz nestes termos: “*Como tocou Chopin a op.26 de Beethoven? Tocou-a lindamente, mas não tão lindamente quanto as suas obras...*”; “*...idealmente bonito, mas feminino! Beethoven é um homem, e nunca pára de o ser!*”⁴³

Se esta crítica exprime a opinião geral do público da época sobre a sonoridade demasiado leve e delicada das interpretações de Chopin, a qual não se coadunava com o

⁴⁰ Segundo Rosen “a linguagem musical e o sentido da forma, por volta de 1825, mudaram significativamente, (...) tendo exercido uma influência decisiva nas mudanças introduzidas nas técnicas da Sonata.” Cf. Rosen, Charles (1993). *Formes Sonate*, traduzido do inglês por Marie-Stella Paris, Alain Paris. Actes Sud Beaux Arts, pp.381-432. Por outro lado, a estética do fragmento, própria à época, conforme referido inicialmente (p. 6), justifica a predominância da pequena forma no catálogo do nosso compositor.

⁴¹ Petty, Wayne C. (1999). “*Chopin and the ghost of Beethoven*”; Artigo publicado em “Nineteenth-Century Music”; vol 22; n.3; pp.281-299.

⁴² É interessante notar como os andamentos finais da *op.35* de Chopin e da *op.26* de Beethoven, embora com o mesmo espírito de “moto perpétuo”, propunham soluções diferentes às respetivas Marchas Fúnebres. Enquanto que o *Allegro* de Beethoven é expressão dum fluir eterno e “jubiloso”, o *Presto* de Chopin reflete uma perspetiva filosófica próxima do nonsense e do niilismo.

⁴³ Von Lenz, Wilhelm (1872). “*Die grossen Pianoforte-virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*”; Berlim, p.39.

carácter contrastante da estética Beethoveniana, ela põe em evidência aquilo referido anteriormente, ou seja a relação complexa e contraditória de Chopin com a música de Beethoven. Esta questão está bem patente nos seus comentários, proferidos em diferentes ocasiões. Se por um lado Chopin considerava algumas obras de Beethoven como vulgares, nomeadamente a Sonata *op.31*, (como testemunha o pianista Charles Hallé a propósito da execução desta obra diante de Chopin), noutras ocasiões elogiou explicitamente a música do compositor alemão. Numa carta dirigida ao amigo Tytus Woyciechowski, Chopin fala do último quarteto de Beethoven nestes termos: “*Não tenho ouvido nada de tão magnífico desde há muito tempo; Beethoven tem o mundo inteiro na mão*”⁴⁴. Também em 1840, numa carta dirigida à pianista Anna Caroline de Belleville, Chopin cumprimenta-a pelas suas excelentes execuções da música de “*grandes mestres como Mozart, Beethoven e Hummel, os mestres de nós todos.*”⁴⁵

Continuando o hipotético paralelismo entre a *op.35* e a *op.111*, Beethoven através do tema com variações da *Arietta* encontra a resolução dos tumultos do primeiro andamento numa ordem transcendente e ao mesmo tempo profundamente humana. A posição de Chopin na *op.35* parece ser mais próxima a um existencialismo pessimista: à síntese Beethoveniana de superação do conflito e de triunfo do homem sobre as adversidades, Chopin contrapõe uma visão onde a única certeza é a morte.⁴⁶ Seguindo esta interpretação o *Grave* é a constatação da dor de viver e a profecia dum destino inelutável que se realiza na Marcha Fúnebre.

Para concluir, parece possível afirmar que se por um lado Chopin considerasse Beethoven como um dos maiores compositores de todos os tempos, por outro tivesse tido necessidade de afirmar a sua personalidade musical distanciando-se da “autoridade” que Beethoven representava na época. Estas duas atitudes parecem estar bem presentes na composição da Sonata *op.35* que segundo Petty representa a vontade de Chopin em “absorver” Beethoven e separar-se dele.

⁴⁴ Petty, Wayne C. (1999). *Chopin and the ghost of Beethoven*, artigo publicado em “Nineteenth-Century Music”; vol 22; n.3; pp.281-299.

⁴⁵ Petty, Wayne C. (1999). *Idem*.

⁴⁶Podemos ver nesta contraposição a filosofia de Hegel e aquela de Schopenhauer, dois pensadores contemporâneos respetivamente a Beethoven e Chopin.

Os vários comentários de críticos e musicólogos sobre o *Finale* podem ajudar a definir melhor as diferenças estéticas entre os dois compositores pondo em evidência a particularidade do estilo pianístico e musical de Chopin

2.4 *Finale*

Presto.
sotto voce e legato.

A célebre frase de Anton Rubinstein - “*vento noturno que sopra sobre os túmulos*” ainda hoje parece bem refletir a ideia musical implícita nesta última página de Chopin.

Apesar da sucessão de harmonias complexas onde Schumann só via dissonâncias, o *Finale* possui uma estrutura harmónica e formal bem definida.⁴⁸ Enquanto elemento conclusivo, as secções finais assumem um papel central no pensamento formal de Chopin. É o que nos diz o compositor, numa carta dirigida à cantora Delfina Potocka, quando afirma:

“Num romance interessante, o último capítulo é o mais cativante e também aquele que fornece a solução ao destino dos protagonistas; da mesma maneira, esforço-me para criar finais que são lógicas soluções das obras musicais. Em muitas das minhas obras os últimos doze compassos são os mais importantes.”^{49,50}

⁴⁷ *Finale*, compassos 1-3, edição Karl Mikuli (1895).

⁴⁸ Ver p. 37 deste trabalho.

⁴⁹ Um exemplo significativo é o final do primeiro andamento da *op.35*. Os 12 últimos compassos sintetizam as principais figuras temáticas da obra, às quais o compositor associa a indicação *stretto*, reforçando o efeito conclusivo da peça. Ver p. 37 deste trabalho.

⁵⁰ Maciejowska, Bożena (2011). *Finale of the Sonata in B-flat minor, Op.35 by Frederic Chopin. Analysis and interpretation*; The Fryderyk Chopin University of Music; ed. Stanisław Czopowicz; Varsóvia; pp.1-2.

A autenticidade da correspondência entre Chopin e Delfina Potocka foi repetidamente questionada desde que em 1945 Paulina Czernicka, uma proprietária lituana, fez emergir algumas cartas que sugeriam uma relação amorosa

A originalidade da proposta musical, estética e pianística do *Finale* valeram-lhe comentários e críticas muito diversificados, demonstrando o impacto causado pela sua audição e a mais do que provável revolução nos hábitos auditivos da época.

Neste sentido, a crítica de Schumann é significativa. A sua relutância pela proposta sonora de Chopin está expressa claramente no comentário sobre a Sonata quando diz: *“Aquilo que temos no último andamento com título “Finale” parece mais uma piada do que algum tipo de música. E apesar disto, uma pessoa tem de admitir que também neste andamento, sem melodia e sem alegria, um espírito peculiar e assustador pega em nós, e põe para baixo, com um punho de ferro, quem quer revoltar-se contra ele; assim ouvimos como que enfeitiçados e sem nos queixarmos até ao fim, mas também sem elogio, porque esta não é uma música. E assim a sonata acaba como começou, enigmática, como uma esfinge com um sorriso irónico.”*⁵¹

Superação, perda, vida e morte, transcendência definem, no essencial, a dimensão espiritual e filosófica da obra, como foi exemplarmente descrita por intelectuais e músicos. Tal é a opinião do filólogo polaco Tadeusz Zielinski o *Finale*, segundo o qual:

*“Esta música, apesar de ser fora do comum, é realmente dolorosa, e revela um sentido profundo. O que pode ser mais doloroso na dor do luto, o que há além disso? Só a loucura ou a consciência da superação de todas as formas de compreensão conhecidas pelo homem, e uma fuga para a névoa da transcendência, para uma dimensão diferente de tempo e pensamento.”*⁵²

Dentro da mesma perspetiva “espiritual”, a pianista Bożena Maciejowska escreve: *“A hostilidade de Chopin para com a música programática é um facto bem notório...”*⁵³

entre os dois. Afinal uma investigação provou que estas eram contrafeitas. Ao contrário, as reflexões de Chopin na carta aqui mencionada são altamente prováveis.

⁵¹ Newman, William Stein (1972). *The Sonata Since Beethoven*, W.W. Norton and Co, New York; pp. 489-490.

⁵² Zieliński, Tadeusz Andrzej (1995). *Frédéric Chopin*; tradução Marie Bouvard. Favard, Paris; p.459.

⁵³ Chopin desprezava os títulos descritivos que os editores davam às suas peças. O Noturno *op.15 n.1* foi nomeado “Os zéfiros” e o *Scherzo n.1 op.20* “O banquete infernal”. Numa carta ao amigo Fontana escreveu referindo-se ao editor Wessel: *“Agora, em respeito a Wessel, é um burro e um trapaceiro...se perdeu as minhas composições é sem dúvida por causa dos títulos estúpidos que lhes deu apesar da minha proibição e das minhas repetidas injúrias a Mr.Stapleton, porque se tinha prestado atenção à voz da minha alma, não lhe teria enviado mais nada depois daqueles títulos...”* Kallberg observa como a aversão de Chopin pela música programática pode ter sido a razão pela qual Chopin mudou o título de *Marcha Fúnebre* para simplesmente “*Marcha*”, na terceira impressão da edição francesa Troupenas. O musicólogo fornece também uma razão mais específica: “É provável que Chopin tivesse eliminado o termo “fúnebre” a fim de evitar qualquer tipo de associação com a *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale* de Berlioz, que foi executada em 1840, antes que Chopin fizesse as modificações da terceira impressão Troupenas; com uma marcha fúnebre como primeiro andamento, a obra de Berlioz destinava-se a acompanhar a

Eu ousou afirmar que as obras de Chopin possuem uma dimensão espiritual e este programa manifesta-se como parte de uma ordem diferente. A música de Chopin reflete o estado espiritual e emocional do homem, sujeito às forças do bem e do mal. Acho que ele seguia uma lógica diferente, exemplificada pela inclusão da Marcha Fúnebre no ciclo da Sonata, abordando assim a questão da vida e da morte. Noutras palavras, Chopin explora as estruturas mais profundas da existência humana.”⁵⁴

É no entanto o comentário do célebre pianista russo Victor Merzhanov, apresentado no seu livro “Music ought to speak”, que melhor sintetiza o carácter “metafísico” e formal da Sonata op.35:

“A aparição desta composição marcou um dos mais importantes eventos na história da cultura humana, na ciência humana. Depois dos primeiros três andamentos, que articulam bem e mal, tragédia e felicidade, com uma extraordinária força expressiva, o ciclo é completado pelo último andamento, considerado misterioso por muitos músicos.

De que fala? Da vida e da morte! Provavelmente não há outras palavras igualmente significativas para a existência humana. A imagem mais conhecida e mais popular entre os pianistas é aquela do “vento sobre os túmulos”, do excelente pianista Anton Rubinstein. A imagem é logicamente atraente e ao mesmo tempo simplifica a solução filosófica da questão sobre a continuação da vida depois da morte. Como podemos “espreitar para o outro lado? É realmente possível? Numa tentativa de analisar a Sonata, encontramos, no primeiro andamento, um primeiro tema de trepidação duma personalidade hesitante e um episódio de felicidade remetido para o segundo tema. Atravessamos uma luta entre vários estados de alma e afirmação da vida (...). O segundo andamento, uma espécie de Mefisto Waltz, constitui uma ilustração musical da pressão exercitada sobre o homem pelas forças do mal. Esta pressão compete com a esperança de felicidade presente no homem. No terceiro andamento, a Marcha Fúnebre, é ao mesmo tempo incrivelmente natural e filosoficamente elevada e calma na expressão do inevitável falecimento. Contem um episódio diferente do trágico pathos, típico da parte inicial e final duma marcha. As palavras de Liszt “Uma rapariga lamenta o defunto” são uma excelente descrição do estado de alma deste episódio.

comemoração do décimo aniversário da Revolução de Julho.” Kallberg, Jeffrey (2001). *Chopin's march, Chopin's death*; Artigo publicado em “Nineteenth-Century Music”; vol. 25; n.1; pp. 3-26.

⁵⁴ Maciejowska, Bożena (2011). Op. cit., pp. 3-4.

Assim a morte triunfa! Como se tudo tivesse acabado. Todavia, a grandeza da música e uma excepcional solução ao eterno problema revelam-se no Finale. O seu som é a prova da habilidade super-humana de Chopin de “espreitar para o outro lado”.

O que é o Finale da Sonata em Si bemol menor? Um músico perspicaz vai contemplar as notas, vai ouvir a música composta em colcheias (não fusas), perceberá assim qual é o tempo certo e conseqüentemente abandonará a ideia de tocar esta peça por “desporto”. Já nos primeiros compassos do Finale o executante vai decifrar as notas dos temas do primeiro andamento, enérgicas frases em ascensão que coincidem com o material musical do segundo andamento, e vai descobrir elementos musicais reminiscentes da secção central da Marcha Fúnebre. Estas notas e detalhes musicais dos primeiros três andamentos estão diluídos na corrente de sons do Finale. A imagem de “vento sobre os túmulos”, já assimilada por muitos músicos, não transmite completamente o seu significado. A inclinação altamente espiritual e filosófica da música de Chopin exige uma imagem do Finale que reflita apropriadamente a sua estética (...)”⁵⁵

Estes comentários revelam bem, como foi referido, o impacto causado pela originalidade da proposta sonora e pianística do *Finale*. Proposta moderníssima e arrojada, cujo potencial imagético exerce, ainda hoje, uma influência importante nas conceções performativas, pondo em relevo as numerosas hipóteses de realização que o texto solicita: sem pedal, *sotto voce*, do início ao fim; com variações de dinâmica, sugerindo rajadas de vento “soprando sobre os túmulos”; envolvida em pedal construindo uma textura sonora contínua e “enigmática”; sublinhando aspetos harmónicos dentro de uma linha melódica....., cada execução revela uma faceta diferente do complexo universo sonoro que envolve esta música.

É esta última questão que tomarei como ponto de partida do capítulo seguinte.

⁵⁵ Maciejowska, Bożena (2011), op.cit., pp. 4-5.

Capítulo 3

Sobre a interpretação

3.1 Uma perspectiva performativa

Uma das questões mais importantes na interpretação das obras de Chopin reside, a meu ver, na presença de uma grande diversidade de *tempi*, aos quais se juntam numerosas indicações de expressividade e *rubatos* permanentes, caracterizando de maneira particular a narrativa temporal do discurso chopiniano.

Esta característica da escrita assumiu uma particular importância e constituiu um dos pontos de reflexão na minha conceção interpretativa da obra. O meu trabalho foi particularmente centrado na escolha e definição de um princípio de base que permitisse encontrar uma unidade e coerência ao discurso, no momento da performance.

Partindo da ideia atrás apresentada segundo a qual a Marcha Fúnebre representa o núcleo central da obra, escolhi o tempo da Marcha Fúnebre como ponto de partida para a construção do percurso interno da obra. Tendo optado pela semínima = 60 como pulsação de base da Marcha, estendi essa pulsação aos diferentes *tempi* da obra (dos diferentes andamentos ou dentro do mesmo andamento), por forma a encontrar uma base comum ao desenrolar temporal do conjunto.

Assim, no primeiro andamento, as principais sequências formais e respetivos *tempi* - *Grave*, *Doppio movimento*, 2ª tema e desenvolvimento – encontram-se articulados entre si através de variações de figuras rítmicas e métricas.



Se no *Grave* a pulsação de base é a mínima = 60, já no *Doppio movimento*, esta pulsação serve de ponto de referência na articulação de grupos de compassos. De resto, esta articulação formal da frase corresponde precisamente à distribuição da primeira figura temática (compassos 8 e seguintes), bem como ao jogo das indicações de dinâmicas (compassos 13 a 16) que lhe está associada. Encontramos nesta primeira página um bom exemplo da articulação da frase por grupos de 4 compassos, tipicamente Chopiniana: os 4 compassos iniciais sucedem-se em 4 grupos de 4 compassos, organizando o desenrolar da figura temática, articulada em torno do intervalo ré bemol - sol bemol, como mostra o exemplo seguinte:

⁵⁶ *Grave – Doppio movimento*, compassos 1-7. Editada por Johannes Brahms para Breitkopf und Härtel, 1878.

ii

SONATE
für das
Pianoforte
von
FRIEDRICH CHOPIN.
Op.35.

Chopin's Werke.

Band VIII. N^o 1.

C. VIII. 1.

Ausgegeben 1874 57

Paralelamente, nos 4 compassos que precedem o *sostenuto* - segundo tema-

⁵⁷ Grave – Doppio movimento, primeira página. Breitkopf und Härtel, 1840. Em evidência o primeiro tema.

58

a pulsação à mínima oferece um efeito *rallentando* conduzindo a transição entre as diferentes secções formais do andamento.

Sostenuto (bars 41-48)

59

Mais do que uma mudança drástica do tempo, o *sostenuto* é uma indicação expressiva que sublinha o carácter “cantabile” da segunda figura temática.⁶⁰ A flexibilidade temporal reforçada pela variabilidade das figuras rítmicas destinadas à mão esquerda (colcheias, tercinas ou semínimas) sugere um tempo *rubato*, e uma realização do segundo tema mais livre e espontânea, quase improvisada.

A mudança no carácter musical aparece nos últimos compassos desta secção, onde a indicação *stretto* indica uma nova ideia musical reforçada pelo recurso a repetições de acordes, figuras rítmicas e efeitos de dinâmica, que conjuntamente conferem uma grande mobilidade à textura sonora, preparando o encadeamento seguinte.

⁵⁸ *Grave – Doppio movimento*, compassos 37-46. Editada por Johannes Brahms para Breitkopf und Härtel, 1878.

⁵⁹ Primeiro andamento, segundo tema, compassos 41-48, como reportado em Oshry, Jonathan (1999). *Shifting modes of reception: Chopin's Piano Sonata in B flat minor opus 35*.

⁶⁰ Como na Sonata n.3 op.58 em Si menor.

61

A pulsação ao compasso vai permitir não só fazer uma mudança progressiva do tempo, mas também estabelecer uma conexão com as secções seguintes: exposição ou desenvolvimento.

No desenvolvimento, a oposição de carácter das duas figuras temáticas, tiradas do 1º e 2º tema, é acompanhada por uma alternância da pulsação à mínima e à semínima, respectivamente.

62

⁶¹ *Grave – Doppio movimento*, compassos 90-98. Edição Karl Mikuli, 1895.

⁶² *Grave – Doppio movimento*, compassos 97-117. Editor Johannes Brahms para Breitkopf und Härtel, 1878.

Registos, dinâmicas, fraseios e mudanças constantes de tempo trazem uma grande diversidade ao desenrolar das 2 figuras temáticas pelas quais se processa um crescente desenvolvimento pianístico e sonoro; a pulsação à mínima garante uma coerência ao desenrolar discursivo, permitindo estabelecer uma transição com a repetição do segundo tema.



O *stretto* final baseado numa repetição obsessiva do primeiro tema acompanhado de uma sucessão cromática das estruturas harmónicas sugere a pulsação ao compasso, retomando o princípio inicial - *Doppio movimento*; os 3 últimos compassos restabelecem pulsação à mínima do *Grave*, ajudando a sublinhar a sua função conclusiva.⁶⁴

Apreendida assim, a estrutura simétrica da pulsação - mínima, semibreve, mínima – que organiza em grandes linhas o primeiro andamento, aparece como um elemento importante no desenrolar discursivo, acompanhando a ideia de simetria que está na base da forma sonata.

Nos dois andamentos seguintes, o princípio de simetria formal é determinado pela divisão em 3 partes, alternando movimentos rápidos e lentos. No *Scherzo*, por exemplo, a estrutura formal é concebida através de uma repetição de 2 secções principais em torno de um Trio central. A mesma pulsação serve de elemento de continuidade não só entre as secções internas do andamento mas também com a nova métrica (3/4) mínima com ponto = 60. Como no *Doppio Movimento*, esta pulsação encontra uma

⁶³ *Grave – Doppio movimento*, compassos 229-241. Editor Johannes Brahms para Breitkopf und Härtel, 1878.

⁶⁴ Sobre a importância dos últimos compassos no pensamento formal de Chopin, ver p. 27 deste trabalho.

correspondência com a estrutura formal em grupos de 4 compassos, como mostra o exemplo seguinte:

Scherzo.

65

Parece interessante sublinhar que, ao contrário do *Doppio Movimento*, a regularidade da pulsação ao compasso é contrabalançada pelas indicações de fraseio, ligando a distribuição das figuras através grupos desiguais de compassos (5 ou 6), como mostra o exemplo seguinte tirado do Trio:

Più lento.

66

A combinação entre irregularidade do fraseio e regularidade formal da frase (o 8º compasso é o eixo de articulação das 2 vozes) está na origem da criação de uma textura polifônica rica e variada, tipicamente Chopiniana. A sobreposição de partes melódicas e harmônicas ou a “ideia de polifonia dentro de uma linha melódica”, como no *Finale*,

⁶⁵ *Scherzo*, compassos 1-5, edição Karl Mikuli, (1895).

⁶⁶ *Scherzo*, compassos 81-89, *idem*.

são um exemplo perfeito da importância das técnicas do contraponto na última fase criativa de Chopin.⁶⁷

O último andamento retoma o mesmo tipo de pulsação, acompanhando o desenrolar das linhas melódica em uníssono.

Um aspeto particularmente interessante da composição é a correspondência harmónica e formal entre os compasso iniciais do *Finale* e os compasso iniciais da obra: as notas superiores das linhas melódicas (réb/mib/lá) sugerem as figuras arpejadas do 3º compasso do *Grave*,⁶⁸ réb/mi (compasso 1) remete para as oitavas iniciais; as notas fá (compasso 1) e sib (compasso 3 e 5) enquadram as variantes das figuras melódicas, pondo em destaque a presença de várias articulações harmónicas dentro do desenrolar melódico. Uma análise mais detalhada ajudaria a perceber outros tipos de articulação, mostrando, por exemplo, como a célula inicial (fá/sol/sib/réb) serve de eixo organizador do desenrolar melódico, acompanhando a estrutura formal da frase em grupos de 4 compassos.

Outros parâmetros sonoros, como a dinâmica – *sotto voce* – o tempo (*Presto*) e o registo contribuem para a criação de uma textura sonora ambígua, “tornando impercetível os aspetos harmónicos subjacentes”.



Harvard University Press, Cambridge; pp.552- 557.

⁶⁸ A este respeito consultar Rosen, *idem*, pp. 373-376, na qual é presente uma análise aprofundada do *Finale*. Ver também os comentários do pianista Victor Merzhanov, pp. 29-30 deste trabalho.

Em resumo, a ideia principal da proposta apresentada reside na criação de um princípio de base que permita articular entre si os diferentes aspetos da escrita - harmónicos, métricos, rítmicos – enquanto factor de coesão formal ao desenrolar temporal do discurso no momento da performance.

Paralelamente, a diversidade de dinâmicas, fraseios e articulações deixadas na partitura pelo compositor sugere a liberdade interpretativa que Chopin desejava para a sua música.

Em 1933, numa carta dirigida à sua aluna Emilie von Gretsich, Chopin declara: *“Quando está ao piano, dou-lhe plenos poderes para fazer tudo o que quer; siga livremente o ideal que sente e que criou para si; tenha confiança na sua força e poder e aquilo que quer dizer estará sempre bem”*.⁶⁹

Foi este espírito de liberdade e de rigor que esteve presente na preparação e execução da obra em diversas ocasiões, designadamente no recital final.

Outras questões sobre a prática performativa da Sonata serão discutidas na secção seguinte.

⁶⁹ Eigeldinger, Jean-Jacques, (1988). *Chopin vu par ses élèves*, Editions de la Baconniere, Neuchâtel, p.20.

3.2 Análise comparativa de gravações históricas

Apontada como uma das obras paradigmáticas de Chopin, a Sonata *op.35* tem sido objeto de inúmeras execuções que se estendem desde o momento da sua composição até aos nossos dias.

Tendo por objetivo ilustrar a diversidade de opções musicais e pianísticas escolhi pianistas de gerações diferentes como exemplos de abordagens diferentes da execução desta obra.⁷⁰

Tomei como primeiro exemplo os compassos iniciais do primeiro andamento - *o Grave* – pondo em confronto a gravação de Sergei Rachmaninoff de 1930, a de Gyorgy Cziffra de 1963 e a de Maurizio Pollini realizada em 1986.

Partindo de certos parâmetros sonoros – dinâmicas e tempo – foi possível detetar diferenças significativas entre as três interpretações, testemunhando apostas interpretativas muito diversificadas.

COMPASSOS 1 – 4



⁷⁰ Este tipo de análise da performance tem vindo a impor-se como uma das linhas recentes de investigação musicológica, através da criação de vários centros, como o CHARM, destinado à investigação sobre a história e análise de gravações históricas. Não dispondo das técnicas computacionais que normalmente acompanham este tipo de exercício comparativo, como o Sonic Visualiser, que permite analisar com mais precisão as subtis variações de cada gravação, a minha análise foi feita através de sucessivas audições, pelas quais tentei detetar as particularidades interpretativas de cada gravação.

Pollini

TEMPO: 50 (mínima)

O tempo escolhido por Pollini é bastante uniforme ao longo dos compassos de abertura. A sua expressão é sóbria, não recorrendo a *rubatos*, com a exceção dum ligeiro *ritenuto* no último compasso, sublinhando a resolução do acorde de dominante (Fá) para a oitava de Si bemol (tónica) no compasso 5. Além disso, o si bemol da mão esquerda é preparado por uma pequena respiração, dando ênfase à resolução cadencial que marca o início de uma nova secção. A dinâmica é *forte* desde a oitava Ré bemol que abre o andamento, com um *crescendo* em direção ao acorde arpejado de dominante.

Percebe-se aqui claramente como as ligeiras inflexões da dinâmica servem para sublinhar os aspetos harmónicos da escrita, que conforme discutido anteriormente, assumem um papel central ao longo do 1º andamento. A esta perspetiva estruturalista de Pollini, Rachmaninoff propõe uma versão que se apoia em efeitos retóricos, destacando outros aspetos da estrutura harmónica.

Rachmaninoff

TEMPO: 60 = mínima (compasso 1) / 60 = semínima (compassos 2-4) Br

A execução de Rachmaninoff distingue-se pela liberdade em relação ao tempo, ao ritmo, recorrendo a *rubatos* permanentes. Por exemplo, o primeiro compasso é tocado ao dobro da velocidade dos três compassos seguintes; a oitava de Mi natural (colcheia), no último tempo do primeiro compasso, é tocada como se fosse uma semínima. A repetição antecipada e mais “pesada” do Mi natural sublinha o intervalo de sétima descendente, dividindo a introdução em duas partes. A concepção do tempo mais “lento” nos compassos 2 – 4 revela a intenção de Rachmaninoff de construir um ambiente sonoro mais “rarefeito”, contrastando com a sonoridade “pesante” do intervalo inicial Ré b – Mi, preparando a transição para ao *Doppio movimento*. De facto, a descida do Ré b para o Dó natural no compasso 4 é tocada em *piano*, assim como é tocada em *piano* a oitava de Si b no grave que abre a nova secção, ao contrário da notação indicada na partitura.

Esta liberdade interpretativa em relação às indicações de Chopin, quer no Fz associado ao Sib quer no crescendo ligado ao *arpeggiando* do 3º compasso, é reforçada pela ênfase conferida ao intervalo inicial (réb/mi), como centro sonoro da introdução; o seu efeito retórico determinado por uma escolha particular do tempo e do ritmo, parece querer anunciar, desde logo, o sentido dramático da obra, e o estado de espírito que presidiu a sua escrita.

György Cziffra

TEMPO: 70 = semínima (compasso 2: 70 = colcheia!)

Como Rachmaninov, a gravação de Cziffra realizada em 1963 caracteriza-se por uma grande liberdade em relação a tempos e dinâmicas. Exemplo disso é o tempo da passagem inicial, tendo o pianista optado por a executar quatro vezes mais lenta do que o *Doppio movimento* (em vez de duas como marcado por Chopin). Uma escolha comum a muitos pianistas e que Charles Rosen definiu como “uma ingénua tentativa de tornar o *Grave* mais pretensioso”⁷¹

Além desta escolha do tempo inicial, Cziffra leva ao extremo a maleabilidade rítmica dos compassos seguintes: é o caso do compasso 2, que é tocado num tempo muito lento, quase à metade da velocidade dos restantes compassos. Do mesmo modo, as apogiaturas do acorde de dominante do compasso 3 são enunciadas em *ritardando*, com a intenção de sublinhar a sexta ré bemol, na voz superior, e sua resolução para a quinta Dó em *crescendo*.

Apesar da liberdade interpretativa em relação às escolhas de tempo e dinâmicas, as interpretações de Rachmaninoff e de Cziffra demonstram que essas escolhas têm um objectivo musical preciso: tornar perceptível à audição os aspectos intervalares e as funções harmónicas centrais da composição.

O meu segundo exemplo é a passagem compreendida entre os compassos 5-40. *Doppio movimento*, segundo tema.

⁷¹ Rosen, Charles (1990). *The First Movement of Chopin's Sonata in B♭ Minor, Op.35, from 19th-Century Music*; Vol. 14, No. 1, pp. 60-66.

COMPASSOS 5 – 40

Pollini

TEMPO: 110 = mínima

No *Doppio movimento* Pollini é fiel à indicação deixada por Chopin. De facto o tempo escolhido para esta passagem é sensivelmente o dobro do tempo do *Grave*. Apesar da regularidade do tempo, a articulação do primeiro tema *agitato* é acompanhada de respirações e *rubati* com a intenção de sublinhar o seu valor formal e expressivo. É o caso, por exemplo, dos compassos 33 – 40, onde um progressivo *rallentando* vai permitir uma passagem gradual para o segundo tema. Dum ponto de vista estritamente pianístico esta execução distingue-se pela clareza do acompanhamento da mão esquerda e pelo equilíbrio polifónico entre as vozes, ou seja, a linha do grave nos compassos 33 – 36 (mi – fá, lá – sib, mi – fá, ré – mib) e a descida do contralto (solb – fá – mib – rê) no compasso 37.

Rachmaninoff

TEMPO: ca 120 = mínima

Um aspeto particularmente importante na execução de Rachmaninoff é a utilização limitada do pedal (inexistente até ao compasso 20). O resultado é uma enunciação “seca” do primeiro tema e um acompanhamento mais ritmado. Tudo isto resulta uma acentuação do intervalo la/mib em contratempo nos compassos 12 – 15, um efeito particular e específico da sua performance. Os compassos 21 – 24 e 36 – 39, executados em maneira oposta às sugeridas por Chopin, são claros exemplos da originalidade das escolhas interpretativas de Rachmaninoff. O jogo de sonoro determinado por uma escolha específica de dinâmicas, nos compassos 24 e 36, ou as mudanças repentinas de tempo nos compassos 39 e 40 conferem à interpretação de Rachmaninoff um carácter nervoso e turbulento, bem distante da visão mais lírica e sóbria de Pollini.

Pogorelich

TEMPO: ca 130 = mínima

Para concluir esta análise das gravações históricas, decidi incluir a interpretação de Pogorelich de 1981 pelo radicalismo da sua proposta. Embora com algumas semelhanças com a gravação de Rachmaninoff no que diz respeito à omissão do pedal direito, a sua interpretação é muito mais ousada, optando por uma sonoridade marcada, quase *staccato*, opondo-se à ideia de sonoridade fraseada e ligada de Chopin. Uma outra característica que vale a pena notar nesta versão é a interpretação dada às acentuações nos acordes que harmonizam a repetição do primeiro tema (compassos 25/27). Ao contrário de muitos pianistas, a escolha de Pogorelich é a prescrita por Chopin (e presente no manuscrito de Gutmann) acentuando o tempo fraco em oposição ao fraseio “natural” deste tema na passagem inicial. A execução de Pogorelich é aqui igualmente interessante por um outro aspecto: a utilização do pedal direito apenas no primeiro dos dois acordes ré–fa–sib (compassos 25-26), prolongando a sua sonoridade. A excentricidade da sua performance reside na conceção dos tempos, alternando tempos rápidos com tempos sem pulsação definida (como é o caso do *Grave* e do 2º tema) e pelo uso de acentuações/*rinforzandi* (como no sib na repetição da exposição assinalando a escolha de a fazer a partir do *Doppio movimento*) ou pela oposição de carácter na repetição do 2º tema (assinalando uma tonalidade distante da inicial?), confrontando o ouvinte com outras propostas sonoras bem diferentes dos hábitos auditivos da nossa época.

Em resumo, os exemplos apresentados poem em destaque quatro perspectivas interpretativas diferentes, oferecendo informações importantes sobre o processo interpretativo e performativo da obra através de diferentes épocas. A diversidade de opções musicais não vêm mais do que mostrar as numerosas hipóteses de leitura de um texto musical e o papel do intérprete na construção e transmissão do sentido expressivo da composição.

Este jogo entre texto e performance levar-nos-ia a reflexões mais abrangentes sobre a interpretação, ajudando a perceber qual a articulação entre os limites impostos por um texto num exercício interpretativo e a sua “recriação” na performance, isto é entre a objetividade de um texto e a subjetividade da sua interpretação.

Uma questão que, pela sua complexidade, exigira uma investigação mais alargada,

podendo, por si só, ser objeto de estudo no contexto de outros graus académicos.

CONCLUSÃO

A observação dos aspetos do percurso criativo de Chopin permite detetar um conjunto de influências que caracterizam a sua escrita, impulsionando e inspirando a composição de diversas obras. Entre os aspetos mais importantes referidos nos diferentes capítulos do presente trabalho, destacaremos os seguintes:

- Influência da música popular polaca, como nas *Mazurkas* e *Polonaises*;
- Reflexos Beethovenianos na composição de Chopin, como na Sonata *op.35*;
- Importância do legado de Bach e do estudo dos tratados contrapontísticos no estilo composicional da sua última fase criativa, como nas *Mazurkas* e Sonata *op.35*;
- Cultivo da pequena forma, de acordo com a estética do fragmento da era romântica, como nos *Prelúdios*;
- Utilização da grande forma em conformidade com a mudança na linguagem musical na época (1825), como nas *Sonatas*.
- Renovação de vários aspetos da técnica e execução pianística, como nos *Estudos*;
- Exploração das capacidades expressivas do instrumento na construção de uma linguagem poética específica, como nos *Nocturnos*.

A música de Chopin situa-se assim no cruzamento de diversas influências que ela integra e ultrapassa. Como Rosen diz “*Chopin é o compositor mais tradicional e o mais inovador da sua geração*”.⁷² Nenhum outro compositor conseguiu conciliar melhor contraponto e expressão, concisão harmónica e liberdade rítmica, virtuosismo e construção polifónica, demonstrando a riqueza da sua linguagem e a complexidade do seu discurso musical.

⁷² Rosen, Charles (1995). *The Romantic Generation*; Harvard University Press, Cambridge; p. 508.

Se o estudo da obra de Chopin e em particular da Sonata *op.35* ajudou a introduzir no seu universo musical, posso agora afirmar o que esteve desde sempre presente no meu trabalho, isto é, a imensa complexidade deste mundo, as infinitas subtilezas de um pensamento peculiar e único. Este estudo não faz mais do que sublinhar a importância e a necessidade de uma investigação mais alargada, por forma a ajudar a esclarecer as inúmeras facetas que engloba o processo criativo e performativo de Chopin.

Referências bibliográficas

- Belotti, Gastone (1984). *Chopin*; EDT - Edizioni di Torino; Torino.
- Gavoty, Bernard (1977). *Frederic Chopin*, tr. Sokolinsky, M., New York: Charles Scribner's Sons.
- Hoesick, Ferdinand (1927). *Chopin. Life and Creation*; vol.3; pp.154-155; Varsóvia.
- Kallberg, Jeffrey (2001). *Chopin's march, Chopin's death*; Artigo publicado em "Nineteenth-Century Music"; vol. 25; n.1; pp. 3-26.
- Legouvé, Ernest (1886). *Soixante ans de souvenirs*; vol.1, p.308; Paris. *Sixty Years of Recollections* (1893), tradução Albert D. Vandam; vol.1; pp.236-37; Londres.
- Cuthbert Hadden, James (2002). *Chopin*, Cambridge Scholars Press Ltd., Adelaide, London, and Washington, pp.2-3.
- Leikin, Anatole (2001). *Repeat with caution: A dilemma of the first movement of Chopin's sonata op.35*. Artigo publicado em "The Musical Quaterly"; vol.85, n.3; pp. 568-582.
- Leikin, Anatole (1992). *The Sonatas, The Cambridge Companion to Chopin*, ed. Samson, J. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maciejowska, Bożena (2011). *Finale of the Sonata in B-flat minor, Op. 35 by Frederic Chopin. Analysis and interpretation*; The Fryderyk Chopin University of Music; ed. Stanisław Czopowicz; Varsóvia.
- Newman, William S. (1972). *The Sonatas since Beethoven*; W.W. Norton and Co.; pp. 489-490. New York.
- Petty, Wayne C. (1999). *Chopin and the ghost of Beethoven*; Artigo publicado em "Nineteenth-Century Music"; vol 22; n.3; pp.281-299.

Rosen, Charles (1995). *The Romantic Generation*; Harvard University Press, Cambridge.

Rosen, Charles (1993), *Formes Sonate*, tradução de Marie-Stella et Alain Pâris, Actes Sud, Paris.

Sand, George (1991). *Story of My Life*, edição Thelma Jurgrau, New York.

Samson, Jim (1998). *Chopin*; Oxford University Press; New York.

Von Lenz, Wilhelm (1872). “*Die grossen Pianoforte-virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*”; p.39, Berlim.

Fontes digitais

Oshry, Jonathan (1999). *Shifting modes of reception: Chopin's Piano Sonata in B flat minor opus 35*; Disponível em <http://www.joshry.com/Shifting-Modes-of-Reception-Chopin%27s-Piano-Sonata-in-B-Flat-Minor.html>

Viero, Franco Luigi (2011). *Il contesto storico può risolvere un problema d'orecchio?* Disponível em <http://www.audacter.it/AudChopinp05i-A8.html>

