

Relatório de Projeto Artístico

Sonata nº 3 em Si menor op. 58 de Fryderyk Franciszek Chopin

Uma discussão sobre interpretação e

construção do Projecto Artístico

Bernardo Cardoso de Menezes e Sousa Marques

Mestrado em Música

Setembro de 2024

Orientador: Professor Doutor Miguel Henriques

Relatório de Projecto Artístico

Sonata nº 3 em Si menor op. 58 de Fryderyk Franciszek Chopin

Uma discussão sobre interpretação e
construção do Projecto Artístico

Bernardo Cardoso de Menezes e Sousa Marques

Relatório de Projeto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à orientação do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº 107/2008 de 25 de Junho.

Setembro de 2024

Orientador: Professor Doutor Miguel Henriques

Dedicatória

Este trabalho é dedicado ao Prof. Miguel Henriques.

Agradecimentos

Agradeço aos meus colegas Daniel Brondel, Gonçalo Simões e Bernardo Mariano pela ajuda na elaboração do trabalho através de partilhas valiosas e feedback imprescindível.

Agradeço à Ana Arriaga por toda a amabilidade demonstrada ao longo de todo o processo.

Agradeço à minha família e amigos por todo o apoio moral sempre presente, e a todos os professores e mentores que me acompanharam ao longo do meu percurso académico e contribuíram para o músico que sou.

Agradeço em especial ao Prof. Jorge Moyano, que me acompanhou durante toda a Licenciatura e grande parte do Mestrado. Professor com quem mais tempo estive e que tanto me moldou, não só enquanto pianista mas também como músico em geral. A obra em estudo nesta tese foi uma das últimas que trabalhámos e, como tal, devo-lhe muito deste trabalho.

Resumo

A Sonata para Piano nº 3 em Si menor, op. 58, de Fryderyk Franciszek Chopin representa o auge do seu período composicional tardio e é uma das obras mais desafiantes do repertório para piano solo. Esta tese tem como objetivo explorar as nuances da interpretação desta sonata, oferecendo uma análise detalhada da sua estrutura e material temático, bem como reflexões filosóficas sobre interpretação e considerações sobre questões técnicas associadas à execução, de forma a apresentar o processo de construção de um projecto artístico completo.

A metodologia utilizada inclui uma revisão da literatura, análise comparativa de diferentes edições da obra, e comentários sobre várias gravações consideradas de referência, tanto de estúdio como ao vivo. Esta tese, portanto, busca uma compreensão mais profunda desta obra-prima através do estudo do seu contexto histórico, as suas complexidades estruturais e os seus desafios interpretativos.

Palavras-chave

Chopin; Sonata; Pianismo; Interpretação; Performance.

Abstract

Frédéric Chopin's Piano Sonata No. 3 in B minor, op. 58, represents the peak of his late compositional period and is one of the most challenging works in the solo piano repertoire. This thesis aims to explore the nuances of the interpretation of this sonata, offering a detailed analysis of its structure and thematic material, as well as philosophical reflections on interpretation and considerations on technical issues associated to performance, in order to present the process of building a complete artistic project.

The methodology used includes a literature review, comparative analysis of different editions of the work, and comments on several both studio and live recordings, considered to be references. This thesis, therefore, seeks a deeper understanding of this masterpiece through the study of its the historical context, structural complexities, and interpretative challenges.

Keywords

Chopin; Sonata; Pianism; Interpretation; Performance;

Índice

Dedicatória	ii
Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract	iii
Capítulo 1: Introdução	1
Revisão da literatura – notas sobre a bibliografia	1
A Sonata op. 58	2
Reflexão filosófica e estética sobre Interpretação	3
Capítulo 2: Contexto Histórico e Musical	5
A vida de Chopin	5
Contexto histórico da Sonata op. 58: Período tardio	6
Capítulo 3: Desafios Interpretativos e considerações técnicas	7
Tradição interpretativa: Autenticidade Emocional vs. Histórica	8
Interpretações modernas	11
Considerações sobre desafios técnicos: formas de estudo	17
Capítulo 4: Análise formal	19
Modelo de análise de Hepokoski e Darcy	19
O modelo clássico expandido	20
Capítulo 5: Projecto Artístico	25
Explicação da abordagem	25
Primeiro Andamento – Allegro maestoso	26
Exposição	26
Desenvolvimento	35
Reexposição	39
Segundo Andamento – Scherzo: Molto vivace	42
Secção A - Scherzo	42

Secção B - Trio	45
Secção A'	48
Terceiro Andamento – Largo.....	48
Quarto Andamento – Finale: Presto non tanto.....	57
Capítulo 6: Conclusão	67
Bibliografia.....	68

Capítulo 1: Introdução

Revisão da literatura – notas sobre a bibliografia

Para a elaboração deste trabalho, foram consultadas várias fontes, desde livros até trabalhos académicos semelhantes. Algo que se torna imediatamente aparente ao analisar a literatura académica é que, quando se trata de obras de referência como é o caso da sonata em estudo, já muito foi escrito e muitas são as abordagens, opiniões e conclusões sobre o assunto. Aquela que podia ser a direcção inicial de um trabalho facilmente pode ser afectada, tomando este um rumo totalmente novo.

No caso da sonata op. 58, muitas são as teses que abordam a sua análise dos mais variados ângulos, como por exemplo Maroto (2009) ou Harrold (2023). Alguns autores comparam-na, juntamente com a sua antecedente op. 35, com outras obras de grande escala do compositor, como as baladas e as polonaises tardias, como Mitchell (2012) e Grunstein (2021). Outros focam-se em questões interpretativas, como Paetsch (2001) e Zuckiewicz (2012).

Algumas destas referências foram consultadas com o objectivo único de conhecer a literatura e acabaram por não serem reflectidas no presente trabalho, dadas as diferentes naturezas. De todas as obras analisadas, as de maior influência sobre este trabalho e com maior destaque ao longo do texto são o Dicionário Grove, a tese de Annabelle Paetsch, e os livros de John Rink, Hepokoski-Darcy, Miguel Henriques e George Kochevitsky.

Foi também consultado o website do Instituto Nacional Frédéric Chopin (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina - www.nifc.pl). As partituras foram consultadas no website www.imslp.org, à excepção do exemplar do autor da tese (edição Henle Verlag – Urtext). Todas estas obras, bem como a discografia presente no capítulo 3, podem ser encontradas na Bibliografia no final da tese.

A Sonata op. 58

A Sonata op. 58 foi escrita em 1844 e dedicada à Condessa Élise de Perthuis, uma patrona das artes parisiense e sua amiga íntima. É a última obra de Chopin do género (excluindo a Sonata para Piano e Violoncelo op. 65) e é marcada por um grau incomparável de brilho técnico e complexidade emocional. Combina expressividade lírica com virtuosismo, sintetizando o espírito romântico ao mesmo tempo que adere à disciplina formal da estrutura de sonata. Charles Rosen, no seu livro *Sonata Forms* (1988/2006), afirma que Chopin usou a Sonata em Fá# menor op. 81 de F. N. Hummel como modelo para esta sonata (pág. 390). A estrutura de quatro andamentos adere à forma clássica da sonata, mas o tratamento do material, particularmente o desenvolvimento temático e a unidade motívica, reflete a voz única do compositor. Tal como na sua Segunda Sonata op. 35, o primeiro andamento apresenta uma Reexposição truncada (incompleta) e a ordem dos andamentos coloca o *Scherzo* em segundo lugar em vez de no tradicional terceiro (ver capítulo 4). Cada andamento apresenta desafios específicos, que serão discutidos em pormenor nos capítulos 3 e 5.

Reflexão filosófica e estética sobre Interpretação

O papel do músico enquanto intérprete não se limita à execução técnica da obra. Pelo contrário, envolve a transformação da notação em som, imbuído de significado emocional e filosófico. Embora a partitura escrita forneça o modelo para uma performance, grande parte do talento artístico reside nas escolhas interpretativas feitas pelo intérprete.

No seu livro *The (Well) Informed Piano* (pág. 7), Miguel Henriques afirma:

“A prática de recriar uma obra musical por meio da sua interpretação supõe a existência de uma relação de cumplicidade pelo intérprete com essa obra, ou, melhor ainda, com a presumível ideia que o intérprete presume ser a do autor.” (Versão portuguesa do autor)

Neste sentido, o intérprete actua como mediador entre o contexto histórico e estético do compositor e a experiência emocional presente do ouvinte. Isto envolve, portanto, uma dimensão ética em que o intérprete permanece respeitoso das intenções do compositor, ao mesmo tempo utiliza o seu próprio talento artístico para dar vida à música. O intérprete é, portanto, um participante activo na recriação do trabalho.

Uma outra questão filosófica está relacionada com a tensão entre subjectividade e objectividade. Para alguns, a execução de uma obra deve permanecer tão fiel quanto possível às intenções do compositor, no sentido de autenticidade histórica (ver capítulo 3). Nessa perspectiva, a interpretação é uma busca objetiva da verdade na performance, exigindo adesão ao texto, às práticas históricas de performance e às notações específicas fornecidas pelo compositor.

No entanto, outros argumentam que a objectividade absoluta na performance não é possível nem desejável, especialmente no repertório romântico. A subjectividade é central para a estética romântica, e as obras de Chopin, com a sua fluidez expressiva, exigem que os intérpretes envolvam as suas próprias percepções emocionais e pessoais.

Annabelle Paetsch, no início da sua tese *Performance Practices in Chopin's Piano Sonatas, op. 35 and 58: A Critical Study of Nineteenth-Century Manuscript and Printed Sources* (págs. 1 e 2) coloca a seguinte provocação:

“A ideia de que nós, enquanto performers no início do século XXI possuímos uma concepção historicamente precisa da música do séc. XIX parece basear-se na assumpção de que as práticas do século XX surgiram directamente das tradições do século XIX.” (Tradução livre do autor da tese)

A autora afirma ainda: “deve ser lembrado que a notação musical do século XIX teria retratado mensagens diferentes para os músicos para os quais foi escrita das que retrata para os intérpretes dos dias de hoje.” (Tradução livre do autor da tese)

Esta relação entre compositor e intérprete será explorada mais aprofundadamente no capítulo três, com especial incidência na questão da interpretação historicamente informada.

Capítulo 2: Contexto Histórico e Musical

A vida de Chopin

Frédéric François Chopin (Fryderyk Franciszek Chopin) foi um compositor e pianista polaco cujas obras definiram o repertório pianístico romântico. A sua produção foi quase exclusivamente para piano solo, e as suas obras variam de miniaturas, como noturnos, mazurcas e valsas, a formas maiores e mais complexas, incluindo baladas, *scherzi* e sonatas.



Fotografia de Chopin
(Louis-Auguste Bisson – 1849)

Chopin nasceu em Żelazowa Wola a 1 de março de 1810, filho de Nicolas Chopin, um francês imigrado na Polónia desde 1787, e de Justyna Krzyżanowska. Chopin cresceu em Varsóvia, juntamente com as suas irmãs: a mais velha, Ludwika, e as duas mais novas, Izabela e Emília (que morreu com 14 anos, provavelmente de tuberculose).

Criança prodígio, aos seis anos já escrevia poemas e demonstrava a sua aptidão para a música. Como pianista, foi praticamente autodidata, tendo posteriormente estudado no Conservatório de Varsóvia, onde recebeu instrução em harmonia, contraponto e composição. Deixou a Polónia aos 20 anos, onde já começava a ter fama como compositor nacional.

Aos 21 anos, Chopin estabeleceu-se em Paris. Depois disso, a sua carreira concertística contabilizando-se cerca de 30 apresentações públicas. O compositor dava primazia ao ambiente mais intimista do salão. Sustentou-se vendendo suas composições e dando aulas de piano, pelas quais era muito procurado. Apesar de não ter tido tantos alunos como outros compositores, a sua fama enquanto pedagogo era extensa, chegando mesmo a esboçar um manuscrito de um eventual Método de Piano, que nunca terminou.

Chopin fez amizade com Franz Liszt e foi admirado por muitos dos seus contemporâneos musicais, incluindo Robert Schumann. Após um noivado fracassado com Maria Wodzińska de 1836 a 1837, o compositor manteve um relacionamento com a escritora francesa George Sand (pseudónimo de Amantine Lucile Aurore Dupin).

Chopin teve sempre uma saúde débil e uma condição física fraca, o que terá contribuído também para a sua curta carreira concertística. Uma breve e infeliz visita a Mallorca com

Sand em 1838-39 agravaria ainda mais a sua condição. O seu relacionamento com a escritora, apesar de intenso e importante, foi muitas vezes conturbado, tendo vindo a terminar em 1847.

Nos últimos anos, Chopin foi apoiado financeiramente pela sua admiradora Jane Stirling. A sua última aparição pública em concerto deu-se em 1848, aquando de uma tournée em Londres. A saúde piorou drasticamente, levando ao seu falecimento em Paris a 17 de outubro 1849, com apenas 39 anos.

Contexto histórico da Sonata op. 58: Período tardio

Um dos eventos mais marcantes no ano da composição da sonata (1844) foi a morte de seu pai Nicolas a 3 de Maio. No verão que se seguiu, a sua irmã Ludwika visitou-o de modo a tentar levantar o seu ânimo. Tudo isto poderá estar reflectido na composição da sonata, algo que será discutido no capítulo 5.

Como referido na secção anterior, a viagem a Mallorca em 1838 danificou permanentemente a sua saúde, que continuou em declínio nos anos seguintes. Os seis verões depois desta viagem foram passados em Nohant, na casa de campo de Sand, onde Chopin era capaz de se concentrar na composição. Apesar da sua produção ter abrandado gradualmente, este período não deixou de ser fértil, tendo sido escritas muitas das suas grandes obras mais maduras, de que são exemplo a Polonaise op. 53, a Berceuse op. 57, a Barcarolle op. 60 e a Polonaise-Fantasia op. 61. Nestas obras, Chopin explorou novas profundidades de expressão, ultrapassando os limites das formas tradicionais e expandindo o seu uso de contraponto e harmonia, características do seu estilo composicional tardio.

Fontes: ver Bibliografia

Capítulo 3: Desafios Interpretativos e considerações técnicas

Interpretar a música de Chopin é uma tarefa inerentemente complexa e cheia de nuances que exige tanto domínio técnico como uma profunda sensibilidade emocional. Ao contrário dos compositores que indicavam explicitamente como a sua música deveria ser executada, as partituras de Chopin muitas vezes deixam espaço para a discricção do intérprete, particularmente em áreas como *rubato*, fraseado e dinâmica.

Uma das razões prováveis para isto é o facto de Chopin ser, acima de tudo, um improvisador. O seu estilo composicional, como tal, baseava-se na improvisação e não havia duas execuções iguais da mesma obra. Para Chopin não havia a necessidade de estabelecer uma versão final inviolável do texto musical (Grove, pág. 298).

A outra razão pode estar associada ao processo editorial das suas obras. Como Paetsch indica, desde que Chopin se estabilizou em Paris que publicava as suas obras praticamente sempre em Paris, Inglaterra e Alemanha simultaneamente. Para tal, Chopin contava com a ajuda de assistentes de confiança, o que resultava inevitavelmente em discrepâncias nas edições (pág. 4).

Filosoficamente, esta abertura da escrita de Chopin desafia o intérprete a encontrar um equilíbrio entre a fidelidade à partitura e a percepção pessoal e emocional necessárias para dar vida à música. O próprio Chopin defendia um certo grau de liberdade na execução, muitas vezes dizendo aos seus alunos para “sentirem a música” em vez de aderirem rigidamente à partitura. Karol Mikuli, famoso aluno de Chopin, relatava que a abordagem do compositor concentrava-se mais na qualidade emocional da música do que na adesão estrita aos ritmos e dinâmicas notados (Rink, 1990, p. 261). Nesta linha, John Rink argumenta que a música de Chopin convida os intérpretes a exercerem um grau de liberdade que era parte integrante da estética da performance romântica (p. 259). Esta liberdade alinha-se com os ideais românticos do artista enquanto criador, onde o intérprete contribui tanto para o poder expressivo da peça como o compositor.

Fazendo assim a ponte com o capítulo 1, a experiência subjetiva do intérprete torna-se essencial para a realização de todo o potencial da música de Chopin. No entanto, esta subjetividade não é totalmente ilimitada, pois não deixa de ser expectável um certo envolvimento com o texto musical e o contexto histórico do compositor (ver secção

seguinte). O desafio do intérprete, então, reside em ser capaz de honrar a partitura, trazendo, ao mesmo tempo, a sua visão pessoal e uma profundidade emocional à performance.

Tradição interpretativa: Autenticidade Emocional vs. Histórica

Um debate filosófico fundamental nos estudos da performance é a tensão entre autenticidade emocional e autenticidade histórica. No contexto da música de Chopin, isto levanta questões sobre se uma performance deve priorizar o conteúdo emocional da música ou tentar recriar as condições históricas sob as quais a música foi executada pela primeira vez.

A autenticidade histórica, ou a prática da interpretação historicamente informada, defende uma execução que seja o mais próxima possível daquilo que o compositor poderia ter esperado durante a sua vida. Isso inclui o uso de instrumentos de época, a observância das convenções performativas históricas (tratados em vigor na época) e a adesão literal ao texto musical. Contudo, tais performances podem parecer emocionalmente distantes, pois muitas vezes enfatizam a precisão técnica em detrimento da expressão emocional.

A autenticidade emocional, por outro lado, centra-se no envolvimento pessoal do intérprete com a música, priorizando a transmissão da verdade emocional em detrimento da adesão estrita às práticas históricas. A música de Chopin, com as suas melodias líricas e *rubato* expressivo, convida a um estilo de performance que é profundamente pessoal e emocional.

Ao considerar tanto o contexto histórico da obra como as exigências emocionais da música, é possível encontrar um equilíbrio entre estas duas abordagens. Como observa John Rink, a música de Chopin prospera quando os intérpretes se permitem a liberdade de explorar as suas possibilidades expressivas, mantendo ao mesmo tempo o respeito pela integridade estrutural da composição.

No contexto de interpretação historicamente informada, a referida tese *Performance Practices in Chopin's Piano Sonatas, op. 35 and 58: A Critical Study of Nineteenth-Century Manuscript and Printed Sources* de Annabelle Paetsch foi fulcral para a realização deste trabalho. Nela, a autora apresenta uma profunda investigação sobre o contexto histórico de ambas as sonatas, analisando os tratados da época e comparando as

diferentes fontes das partituras, apresentando ainda uma vasta revisão da literatura, abordando vários autores. Os seus achados revelam diversas discrepâncias e variações interpretativas, e podem ser resumidos nos seguintes pontos:

- Em matéria de trilos, fontes diferentes alegam que estes devem ser começados na nota superior salvo indicação contrária, ou na nota principal, ou na nota superior caso não seja precedido de apogiatura e não perturbe a melodia. Quando precedidos de duas ou mais notas pequenas, estas deveriam ser tocadas em simultâneo com o baixo, em oposição a serem antecipadas de forma a juntar o baixo com a primeira nota do trilo.
- Neste sentido, também se considerava que as apogiatras deveriam ser executadas sobre o tempo, baseando esta prática nos tratados de canto que as consideravam dissonâncias expressivas (herança do Barroco).
- Na questão da articulação, Chopin defendia que o objetivo da técnica pianística era o de controlar e variar uma bela qualidade de som, o que pressupõe a capacidade de regular os vários tipos de ataque. O seu contacto com cantores da escola italiana e a sua respectiva admiração são conhecidas, sendo este um traço primordial da sua pedagogia. No entanto, o termo *legato*, muitas vezes associado a uma articulação bastante sustentada em que os dedos atrasam a saída da tecla, resultando numa sobreposição de sons que imita o canto, nesta época poderia estar mais relacionado com uma articulação mais simples, em que as notas apenas se ligam sem demasiada sustentação. Um outro termo particularmente importante para a sonata em estudo é *leggiero*, que surge no segundo andamento. Este termo parece designar uma articulação desligada com um toque bastante leve e uma libertação rápida das teclas.
- *Rubato*, na altura de Chopin, tinha dois possíveis significados. O primeiro, mais comum e de sentido literal, era o de acelerar e atrasar o tempo numa determinada passagem (“roubar” e compensar). Esta interpretação está mais ligada à flexibilização do tempo. O segundo significado era o de alterar o ritmo da linha melódica enquanto que o acompanhamento se mantém firme, interpretação esta que era muitas vezes defendida pelo compositor, sobretudo em passagens líricas.
- Tempo em Chopin também era uma concepção bastante fluida. Mais uma vez é possível notar este traço do compositor, já mencionado, de não ter uma versão

definitiva das suas obras, dando abertura para interpretar as suas indicações de andamento com alguma flexibilidade.

- Em termos de pedal, mais uma vez não existe consenso, havendo uma grande variação de indicações entre as edições francesa, inglesa e alemã. No entanto, é importante notar o uso do pedal vibrante e do meio pedal.

Paetsch aconselha os intérpretes a terem uma abordagem histórica na interpretação da música de Chopin, em particular nas sonatas. No entanto, ao comparar a posição académica com a tradição interpretativa (secção seguinte), rapidamente as discrepâncias tornam-se aparentes.

Uma última questão a ter em conta quando se discute a abordagem histórica é o piano da preferência do compositor. No seu trabalho *As pesquisas históricas na interpretação de Chopin*, Nahim Marun refere a “reconhecida opção de Chopin pelos instrumentos Pleyel”. Estes pianos tinham um mecanismo de escape simples, que possibilitava a obtenção de sonoridades ressonantes e doces. A consciência deste facto pode influenciar a leitura de certas indicações, sobretudo no que respeita a dinâmicas e pedal.

Interpretações modernas

Nesta secção foram analisadas gravações da Sonata op. 58 de pianistas consideradas referências na interpretação de Chopin. As gravações são tanto de estúdio como ao vivo.

- Alfred Cortot (Estúdio – EMI, 1933)

Alfred Cortot foi um dos pianistas mais influentes do início do século XX. A sua interpretação é profundamente romântica, enfatizando os aspectos poéticos e expressivos da sonata com um sentido de espontaneidade que às vezes toma liberdades com a partitura, mas que sempre serve uma narrativa emocional.

A polifonia tem um especial destaque na interpretação de Cortot, sobretudo no primeiro andamento e na secção central do *Scherzo*. O seu *rubato* muitas vezes dá a impressão de um estilo improvisado, como se a música estivesse a ser criada no momento. Essa fluidez confere uma qualidade profundamente pessoal e poética à sua performance.

A abordagem de Cortot à dinâmica pode por vezes parecer imprevisível, priorizando a expressão emocional em vez da restrição formal. Isto é particularmente evidente no *Finale*. O mesmo se pode dizer em relação à agógica, dada a sua visão bastante flexível do tempo ao longo de toda a sonata.

No *Largo*, é possível evidenciar a herança romântica nalgumas ornamentações improvisadas pelo pianista. O seu fraseado é profundamente expressivo, com notável capacidade de moldar as longas linhas líricas.

De certa forma, é a interpretação mais original das analisadas, revelando muitos dos traços discutidos na secção anterior sobre autenticidade

- Artur Rubinstein (Estúdio – RCA Victor, 1961)

Arthur Rubinstein é considerado um dos maiores intérpretes da música de Chopin. A interpretação de Rubinstein da Sonata n.º 3 de Chopin é marcada por uma profundidade emocional que nunca é excessivamente sentimental, incorporando a sua elegância característica, particularmente na forma como mantém um claro sentido arquitectónico ao longo da peça, ao mesmo tempo que a preenche com o seu característico calor e lirismo.

Rubinstein usa *rubato* de forma contida, aderindo estreitamente ao andamento escrito, permitindo apenas uma ligeira flexibilidade nas passagens líricas. No primeiro andamento

a sua interpretação mantém uma pulsação constante mesmo durante as transições entre os temas, com apenas um leve *rubato* aplicado para destacar os principais momentos emocionais. Isto cria um sentido de coesão estrutural, evitando liberdade excessiva que possa perturbar o equilíbrio formal do andamento.

A sua amplitude dinâmica é ampla, mas nunca exagerada, evitando contrastes demasiado extremos e optando por transições dinâmicas suaves. A sua abordagem às passagens dramáticas do primeiro andamento é poderosa sem se tornar excessivamente agressiva, e o seu tratamento delicado das secções mais suaves, particularmente no segundo tema, permite que a beleza lírica brilhe.

No segundo andamento, Rubinstein escolhe um tempo não excessivamente rápido, que exhibe o virtuosismo próprio do *Scherzo* sem nunca se tornar exagerado. A secção central é intensa, mantendo o mesmo espírito ao longo de todo o andamento.

No *Largo*, o *rubato* de Rubinstein é subtil e controlado, permitindo que as frases longas respirem sem perder a pulsação rítmica subjacente. Esta abordagem disciplinada cria uma sensação de calma e introspecção, conferindo ao andamento uma qualidade meditativa. O pedal aqui é empregue de forma generosa, usando-o para criar um tom rico e ressonante sem sacrificar a clareza nas progressões harmónicas. Já nos andamentos mais rápidos, Rubinstein evita o uso excessivo do pedal, principalmente no *Finale*, onde a clareza e a precisão são fundamentais, trazendo uma sensação de entusiasmo e impulso, mas sempre dentro dos limites da contenção clássica.

- Martha Argerich (Estúdio – Warner Classics, 1965)

As performances de Martha Argerich são conhecidas pela sua intensidade ardente e grande virtuosismo. A sua interpretação é marcada por uma abordagem altamente flexível em relação ao tempo, em particular no primeiro andamento, onde a pianista emprega *rubato* de forma mais liberal do que Rubinstein ou Pollini. O uso de *rubato* cria uma sensação de imprevisibilidade, pois Argerich estica e comprime frases para aumentar o impacto emocional. Isto dá à sua performance uma qualidade dinâmica, quase improvisada.

O *Scherzo* começa de forma não demasiado rápida, algo inesperado no caso da pianista. O carácter lúdico do movimento é amplificado por contrastes dinâmicos e rápidas mudanças na articulação. A secção central contrasta fortemente, com momentos de

atmosfera absolutamente leve. O *Largo* é intensamente expressivo. O uso de *rubato* permite que as longas linhas melódicas se expandam e contraíam com grande liberdade, dando ao andamento um sentimento de introspecção. Argerich varia o ritmo na primeira secção, interpretando as semicolcheias dos galopes que caracterizam esta passagem quase como fusas, possivelmente numa busca de um movimento ou balanço que combata a inércia (ver capítulo 5). No *Finale*, a habilidade técnica de Argerich está em plena exibição. A sua rápida execução das passagens virtuosísticas é impetuosa e implacável, impulsionando o movimento com energia inabalável.

A interpretação de Argerich destaca-se pela sua técnica virtuosa e pelo envolvimento com a música, criando uma performance emocional e espontânea em detrimento da precisão estrutural.

- Maurizio Pollini (Estúdio – Deutsche Grammophon 1985-1986)

A abordagem de Pollini é caracterizada por uma clareza de articulação e uma adesão à partitura que enfatiza a estrutura formal da peça, por vezes à custa da espontaneidade emocional. A estabilidade do tempo é notável nesta interpretação. Pollini aplica muito pouco *rubato*, preferindo manter um tempo regular e consistente durante todo o primeiro andamento. Esta abordagem destaca a estrutura arquitetónica do movimento, tornando o contraste entre o primeiro e o segundo temas mais aparente através de diferenças de carácter, em vez de flutuações de andamento. O mesmo acontece no *Largo*, em que o uso de *rubato* é mínimo, o que confere ao andamento uma sensação de serenidade e equilíbrio.

A precisão técnica de Pollini é mais aparente no *Scherzo* e no *Finale*, onde a sua articulação limpa e o seu rápido trabalho digital estão em pleno destaque. No *Finale*, Pollini mantém uma clareza impressionante, mesmo em altas velocidades, evitando que as notas se misturem através de um pedal moderado. No entanto, esta ênfase de Pollini no domínio técnico por vezes ocorre à custa do calor emocional, resultando numa interpretação mais distante.

- Krystian Zimerman (Ao vivo – Berkley, 2003)

Krystian Zimerman cria uma interpretação que junta a clareza estrutural de Pollini e o envolvimento emocional de Argerich, numa performance ao mesmo tempo intelectualmente satisfatória e emocionalmente convincente.

No primeiro andamento, Zimmerman mantém um tempo relativamente constante, com *rubato* pronunciado no segundo tema, permitindo que as linhas líricas se desenvolvam com maior flexibilidade. Isto cria uma sensação de contraste entre o tema de abertura mais estruturado e o segundo tema mais livre e expressivo. O seu controlo sobre as flutuações do andamento é particularmente evidente na maneira como as transições entre as frases são feitas, usando mudanças subtis no tempo para criar uma sensação de fluxo orgânico.

A precisão técnica de Zimmerman é impecável, especialmente no *Scherzo* e no *Finale*, onde a sua articulação é nítida e limpa mesmo nas passagens mais exigentes. No entanto, o que o diferencia é o uso do pedal como ferramenta expressiva. No *Largo*, o seu pedal é quase orquestral e o *rubato* cuidadosamente medido, criando um som exuberante e ressonante que aumenta a profundidade emocional do andamento sem perder o sentido de continuidade.

No *Finale*, Zimmerman combina o seu domínio técnico com uma sensação de entusiasmo controlado, usando o pedal para realçar a cor harmónica sem sacrificar a clareza. O seu controlo dinâmico é igualmente impressionante, transitando perfeitamente entre passagens poderosas e dramáticas e momentos mais suaves e introspectivos.

- Rafał Blechacz (Ao vivo – Concurso Chopin, 2005)

Rafał Blechacz venceu o Concurso Chopin em 2005. A sua abordagem à Sonata nº 3 combina clareza técnica com um sentido refinado de fraseado e dinâmica, oferecendo uma performance que é ao mesmo tempo estruturalmente sólida e emocionalmente expressiva. O que o diferencia Blechacz é a sua capacidade de combinar domínio técnico com fraseado expressivo.

Blechacz mantém um tempo relativamente constante durante todo o primeiro andamento, usando *rubato* com moderação. A sua interpretação centra-se na preservação da integridade estrutural do andamento, garantindo que os contrastes entre os diferentes temas sejam claramente delineados. No segundo tema, Blechacz permite um pouco mais de *rubato*, mas nunca perde de vista a forma geral, criando uma interpretação equilibrada e coesa.

No *Scherzo*, o pianista traz à tona o carácter lúdico do andamento, mantendo ao mesmo tempo uma sensação de impulso.

No *Largo*, o *rubato* de Blechacz é cuidadosamente medido, permitindo que as longas frases se desenvolvam naturalmente. A sua abordagem a este andamento enfatiza a clareza e a elegância, com um tom quente mas nunca excessivamente sentimental.

O seu uso do pedal é contido, garantindo a preservação da clareza harmónica mesmo nas passagens mais virtuosísticas do *Finale*. O controle dinâmico é igualmente refinado, com preferência por transições suaves em vez de contrastes abruptos.

- Maria João Pires (Estúdio – Deutsche Grammophon, 2009)

Maria João Pires é uma reconhecida intérprete de Chopin. A sua abordagem à Sonata n.º 3 de Chopin é marcada por uma profunda ligação emocional com a música, juntamente com um refinado sentido de nuance e controlo. Pires opta por uma abordagem mais meditativa e lírica. O virtuosismo, apesar de presente, não é o foco.

No primeiro andamento, Pires aplica o *rubato* com muito cuidado, permitindo que a música respire sem afectar o balanço. O segundo tema é particularmente comovente, onde a pianista põe em evidência a sua mestria do estilo do nocturno. No *Scherzo*, Pires traz à tona o carácter lúdico do andamento sem perder o sentido subjacente de tensão. As mudanças de dinâmica são suaves e controladas, aumentando a leveza do andamento enquanto mantém o seu impulso rítmico.

No geral, a sua interpretação enfatiza a qualidade espiritual, quase transcendental da obra, sobretudo no *Largo*. Pires chegou mesmo a comparar este andamento com a Marcha Fúnebre da Segunda Sonata na entrevista sobre a gravação do álbum, referindo-se à Marcha como a morte física e ao *Largo* como a ressurreição. É interessante notar que Pires trata o acompanhamento da secção inicial deste andamento da mesma forma que Argerich.

- Seong-Jin Cho (Ao vivo – Festival Verbier, 2018)

Seong-Jin Cho, vencedor do Concurso Internacional Chopin de 2015, traz uma energia jovem e brilho técnico à sua interpretação da Sonata n.º 3. A sua performance é caracterizada por uma sensação de vitalidade e espontaneidade, aliada a uma profunda compreensão das complexidades emocionais e estruturais da obra.

A interpretação de Cho tem um sentido de espontaneidade, como se a música se desenrolasse em tempo real, mas ele mantém sempre o controlo sobre a forma geral. O

seu uso de *rubato* é mais pronunciado do que o de Blechacz, embora nunca permitindo que isso perturbe a estrutura geral. O pedal é usado para realçar a riqueza harmónica da música sem sacrificar a clareza, e seu controle dinâmico é impressionante, principalmente nas passagens mais dramáticas.

Esta performance é um exemplo de paixão juvenil, com um desempenho técnico impecável, mas também transmitindo uma sensação de envolvimento emocional

As diversas interpretações da Sonata para Piano n.º 3, Op. 58 reflectem a rica gama de tradições e práticas performativas que evoluíram ao longo do século passado. Dentro do equilíbrio entre a fidelidade e a liberdade, cada pianista traz a sua perspectiva única para esta obra monumental.

Estas interpretações não só destacam a complexidade e a riqueza da música de Chopin, mas também revelam as tendências e debates mais amplos que moldaram as práticas performativas nos séculos XX e XXI. Em última análise, as escolhas interpretativas feitas por cada intérprete reflectem a sua visão artística individual, bem como a evolução das expectativas do público, académicos e críticos.

Como esta tese demonstra, a Sonata n.º 3 de Chopin é uma obra que convida a uma vasta gama de possibilidades interpretativas, e o seu apelo duradouro reside na sua capacidade de ser reimaginada por cada nova geração de intérpretes.

Considerações sobre desafios técnicos: formas de estudo

A Sonata op. 58 tem vários desafios técnicos, desde passagens virtuosísticas rápidas até ao controlo delicado das sonoridades. É uma obra que exige uma grande resistência, tanto a nível físico como a nível emocional.

Dois conceitos presentes no livro *The (Well) Informed Piano* de Miguel Henriques que são importantes para a leitura do capítulo 5 são “Ataques pinçados” e “Ataques preguiçosos” (pág. 120). Ambos estes termos são usados para descrever tipos de articulação, tanto para efeitos de estudo como para execução final.

Ataque pinçado é uma acção digital que combina velocidade e trabalho muscular, mantendo a leveza do toque. A acção propriamente dita baseia-se no trabalho dos flexores que deslizam na ladeira (descida da tecla até ao duplo escape) livres de carga ou peso do braço. O gesto deve parecer que os dedos literalmente pinçam as teclas, como o nome indica.

Ataques preguiçosos, por outro lado, consistem na descarga de peso (e não força) na tecla no momento do ataque. Partindo de um estado de completo abandono do dedo pousado sobre a tecla, procede-se à preparação prévia de cada ataque com a subida rápida da falange seguida de um ataque enérgico com carga de mão e antebraço e com o dedo completamente abandonado (“preguiçoso”).

Ambas as técnicas podem ser usadas tanto como método de estudo como também durante a própria execução. Por outras palavras, podem ser usados de forma mais exagerada com o objectivo de ultrapassar uma dificuldade técnica, ou então como articulação específica com o fim de obter um efeito específico (dinâmica, articulação, etc.) durante a performance.

Outros métodos de estudo incluem o estudo lento e o uso de ritmos. O estudo em movimento retrogradado (linhas tocadas ao contrário, de trás para a frente) também é aconselhado, nomeadamente nas passagens de maior virtuosidade. O estudo em espelho entre as duas mãos pode ser interessante no sentido de procurar um equilíbrio técnico ao trabalhar as mãos de forma igual.

Uma última consideração prende-se com o estudo mental, sobretudo fora do teclado. Muitas das dificuldades técnicas podem ser trabalhadas visualizando mentalmente a passagem em questão. Dado que muitos dos problemas advêm da falta de clareza da

informação na cabeça, a procura dessa clareza sem o recurso à execução propriamente dita revela-se extremamente útil na resolução de certas dificuldades. É claro que isto não diminui a importância do trabalho físico. Nesse sentido, outra abordagem interessante é tocar num teclado sem som. Este método pode evidenciar a dependência natural que as mãos têm dos ouvidos, ou do resultado sonoro que a sua acção sobre o teclado produz. Estudar sem som (geralmente num piano digital que permita essa possibilidade) trabalha não só a memória muscular como também o ouvido interno, pois o pianista é obrigado a imaginar internamente o resultado sonoro da sua execução. Claro que, em última instância, esse resultado estará sempre dependente do piano em que a obra for realmente executada, sendo todas estas técnicas, portanto, complementos ao trabalho e não fins em si mesmas.

Os livros de Miguel Henriques e George Kochevitsky exploram estes assuntos de forma mais aprofundada e são, por isso, leituras aconselhadas.

Capítulo 4: Análise formal

Modelo de análise de Hepokoski e Darcy

A teoria da forma-sonata de Hepokoski-Darcy, conforme delineada no seu livro *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (2006), oferece uma abordagem flexível e historicamente informada para a compreensão da forma-sonata. A sua teoria vai além dos modelos tradicionais rígidos de forma-sonata e introduz uma abordagem mais baseada no entendimento da estrutura em termos de escolhas estratégicas em vez de um modelo fixo. Ao fornecer uma abordagem flexível e alicerçada em normas, esta teoria permite uma compreensão mais profunda de como a forma-sonata opera em contextos específicos, mostrando que os compositores dos períodos Clássico e Romântico usaram a forma como uma estrutura dinâmica para possibilidades expressivas.

Hepokoski e Darcy categorizam as formas de sonata em três tipos: Tipo 1, sonatas de duas partes sem desenvolvimento; Tipo 2, sonatas com cesura medial, mas reexposição truncada; e Tipo 3, a forma-sonata "completa" com exposição, desenvolvimento e reexposição. Cada tipo é baseado em padrões estruturais comuns encontrados nas sonatas do século XVIII, com ênfase no conceito de rotação (a repetição e variação do material temático entre os andamentos).

A teoria introduz o conceito de zonas temáticas, áreas da sonata que cumprem funções específicas. O Tema Primário (*Primary Theme - P*) abre a sonata, seguido pela Transição (*Transition - TR*), que leva ao Tema Secundário (*Secondary Theme - S*). Segue-se a Zona de Encerramento (*Closing Zone - C*), completando a exposição. Estas zonas são espaços flexíveis, onde os compositores podem manipular o material para fins expressivos.

Uma inovação fundamental é a identificação da cesura medial (*medial caesura*) - uma pausa ou intervalo que divide a exposição em duas partes, antes e depois da modulação para a tonalidade secundária. O Encerramento Expositivo Essencial (*Essential Expositional Close*) marca o ponto onde o objetivo harmônico da exposição é alcançado, geralmente com uma cadência na tonalidade secundária. Esses conceitos enfatizam a importância dos objetivos e articulações harmônicas dentro da forma.

A teoria de Hepokoski-Darcy apresenta também o conceito de deformações, onde os compositores se desviam intencionalmente das normas da sonata por razões expressivas ou estruturais. Esses desvios podem envolver a omissão de seções esperadas, desenvolvimentos prolongados ou recapitulações atípicas, como parte de um diálogo entre a forma tradicional e a expressão individual.

Todas estas características podem ser encontradas na Sonata op. 58, sobretudo no primeiro e no quarto andamentos. Os andamentos centrais, não aderindo à forma-sonata, não se enquadram neste modelo de análise, apesar de ser possível identificar alguns dos traços acima descritos. Contudo, ao examinar a obra através das lentes da teoria da deformação de Hepokoski e Darcy, torna-se evidente como Chopin altera deliberadamente as expectativas estruturais normativas para transmitir um novo conteúdo expressivo.

O modelo clássico expandido

Apesar de a Sonata op. 58 aderir ao quadro geral da forma sonata clássica, a sua essência romântica reside na expansão e transformação dessa estrutura.

Nas sonatas da era clássica, a forma seguia proporções relativamente claras e equilibradas. Segundo Hepokoski e Darcy, a forma-sonata padrão consiste num tema primário (P) na tônica, uma transição (TR) que modula, um tema secundário (S) na dominante ou relativa maior, e uma seção final (C). Estas seções são seguidas de um desenvolvimento onde o material temático é fragmentado, modulado e expandido, criando uma sensação de tensão e instabilidade. Por fim, a reexposição reafirma os temas da exposição, resolvendo-se agora para a tonalidade inicial. A estrutura é simétrica, com foco no equilíbrio temático e nas relações tonais claras.

A Sonata op. 58 mantém alguns aspectos da forma-sonata clássica, mas introduz maior contraste emocional, ambiguidade tonal e liberdade lírica dentro das restrições formais - ideais do Romantismo. Desta maneira, o tratamento dado por Chopin à forma-sonata pode ser entendido através da noção de “deformação” de Hepokoski e Darcy.

No primeiro andamento, Chopin apresenta uma estrutura tradicional de sonata P-S-C, mas expande consideravelmente o material temático, especialmente na seção de desenvolvimento. O tema principal (P), introduzido em Si menor, é ao mesmo tempo

lírico e tempestuoso, prenunciando a profundidade emocional de toda a sonata. O tema secundário (S), que aparece em Ré maior, é uma melodia lírica característica da escrita romântica, com um claro contraste entre o primeiro tema dramático e o segundo tema mais lírico. De acordo com Hepokoski e Darcy, este contraste entre os temas primários e secundários é uma característica crucial da forma-sonata clássica, mas em obras românticas como a de Chopin, estes contrastes tornam-se mais carregados de um ponto de vista emocional.

No desenvolvimento, Chopin manipula as expectativas tradicionais da forma-sonata, particularmente introduzindo harmonias não resolvidas e modulações complexas. Em vez de meramente fragmentar o material temático, Chopin o expande com maior liberdade expressiva, um exemplo de o que Hepokoski e Darcy descrevem como “rotação”. Chopin utiliza sobretudo o primeiro tema, expandindo-o de tal forma que pode justificar a omissão do mesmo na reexposição.

A reexposição, tradicionalmente um espaço de resolução e reafirmação nas sonatas clássicas, é igualmente ampliada e reinterpretada. Chopin parte da transição (TR) de forma a entrar directamente no tema secundário (S), tal como havia feito na sua Segunda Sonata op. 35.

Estas deformações da forma-sonata carregam um significado expressivo profundo e contribuem para o aumento da intensidade emocional e o contraste dramático entre os temas. No caso específico das sonatas de Chopin, isto torna-se evidente no alongamento das secções líricas ou no desenvolvimento de progressões harmonicamente ricas que refletem a evolução do estado emocional da música, reflectindo o que Hepokoski e Darcy chamam de “deformação lírica”. Na Sonata Op. 58, isso ocorre mais evidentemente no primeiro movimento e no final, onde Chopin confunde os limites entre as fronteiras temáticas tradicionais, permitindo um fluxo desenfreado de ideias musicais.

I. Allegro maestoso

O primeiro andamento segue o modelo de forma-sonata, com Exposição, Desenvolvimento, Reexposição (incompleta) e Coda.

Exposição:

- o Tema Primário (c. 1-8) O andamento abre em Si menor com um tema majestoso que estabelece o clima dramático e tenso da sonata.
- o Transição (c. 9-38): Segue-se a transição, que consiste numa longa secção modulatória construída a partir de escalas cromáticas e sequências harmónicas que levam à relativa maior.
- o Cesura Medial (c. 39)
- o Tema Secundário (c. 41-75): O segundo tema, em Ré maior, introduz uma melodia lírica contrastante. Os compassos 66 a 75 podem ser considerados como uma segunda transição.
- o Secção Final/Encerramento (c. 76-91): O tema de encerramento (que pode ser analisado como terceiro tema) caracteriza-se por um desenho de arpejos ascendentes, solidifica Ré maior e encerra a exposição.

Desenvolvimento (c. 92-134):

- o O desenvolvimento explora fragmentos do primeiro tema, modulando através de várias tonalidades com maior complexidade harmónica e rítmica. Chopin usa esta secção para uma intensa exploração temática e tonal, aumentando a tensão através de mudanças de dinâmica, síncopas e cromatismos complexos.

Reexposição (c-135-195):

- o Chopin usa o final da transição da exposição para dar início à reexposição, omitindo o primeiro tema. O Segundo tema surge em Si maior e a secção segue uma estrutura semelhante à da Exposição.

Coda (c. 196-202):

- o O andamento termina com uma coda virtuosística que reafirma Si maior.

II. Scherzo: Molto vivace

O segundo andamento é um *Scherzo-Trio*, com estrutura ternária ABA.

1. *Scherzo* (c. 1-60):

- o O *scherzo* encontra-se em Mib maior, tonalidade distante de Si e uma relação intervalar menos comum. Exemplos desta relação no Classicismo incluem A Sinfonia nº 99 de Haydn e a Sonata op. 2 nº 3 de Beethoven. Esta secção caracteriza-se por ritmos vivos, passagens de escalas rápidas

e mudanças harmónicas imprevistas. É marcado por uma energia efervescente, quase lúdica, que contrasta com o primeiro andamento.

2. *Trio* (c. 61-156):

- o O trio, em Si maior, fornece uma melodia lírica e contrastante com um carácter mais fluido e suave. Esta secção, repleta de polifonia, suaviza a energia do *scherzo*, criando uma atmosfera íntima.

3. Reprise do *scherzo* (c. 157-216):

- o O *scherzo* repete na íntegra.

III. Largo

O terceiro andamento, em Si maior, também apresenta uma forma ternária ABA', semelhante à dos Nocturnos.

1. Secção A (c. 1-27):

- o Após uma introdução de quatro compassos, esta secção apresenta uma melodia com uma qualidade quase vocal, apoiada por um delicado acompanhamento de acordes. O tempo lento e o fraseado expansivo criam uma sensação de tranquilidade.

2. Secção B (c. 28-97):

- o A secção intermédia, em Mi maior, contrasta com a anterior em textura e polifonia, criando uma atmosfera de meditação contemplativa. O material musical principal aparece três vezes, com graus diferentes de intensidade dramática e com desenvolvimento harmónico e melódico.

3. Repetição da Secção A (c. 98-119):

- o O tema do início regressa em Si maior, com um acompanhamento novo. Chopin termina o andamento com uma coda a partir do compasso 112.

IV. Finale: Presto non tanto

O andamento final tem uma forma sonata-*rondo* ABA'B'CA''D, na tonalidade de Si menor.

1. A (c. 1-51):

- o O andamento abre com uma introdução de oito compassos. O primeiro tema (tema do *rondo*) é seguidamente apresentado na sua forma simples e logo repetido em figuração de oitavas.

2. B (c. 52-99):
 - o O segundo tema está escrito em forma de pergunta-resposta. Surge pela primeira vez em Si maior e é seguido de uma secção virtuosística que leva ao reaparecimento do primeiro tema.
3. A' (c. 100-142):
 - o O primeiro tema regressa em Mi menor e com uma textura diferente. A estrutura é semelhante à do A.
4. B' (c. 143-182):
 - o O segundo tema regressa em Mib maior. A estrutura é semelhante à do B.
5. C (c. 183-208):
 - o A secção C pode ser lida como uma transição, desenvolvendo parte do material de B de uma forma virtuosística para efeitos dramáticos.
6. A'' (c. 209-253):
 - o O primeiro tema regressa uma última vez, de novo em Si menor e com uma terceira textura. A estrutura é semelhante à do A e A', com uma variação no final que leva à coda.
7. D/Coda (c. 254-286):
 - o O andamento termina com uma coda virtuosística em Si maior.

Capítulo 5: Projecto Artístico

Explicação da abordagem

Depois da contextualização da obra, realizada nos capítulos anteriores, este capítulo apresenta uma desconstrução interpretativa da sonata, através da comparação de diferentes edições, identificando problemáticas e sugerindo soluções. Ao contrário da análise formal apresentada anteriormente, esta análise utiliza uma linguagem mais livre, às vezes até filosófica, mantendo sempre um registo académico e procurando ser o mais específica possível.

Primeiro Andamento – Allegro maestoso

Exposição

Allegro maestoso



Exemplo 1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 1-4

A Sonata abre com a apresentação do primeiro tema. Este pode ser dividido em duas partes: a primeira desde a anacrusa de semicolcheias até à semínima antes da pausa de colcheia e a segunda desde as colcheias até à mínima antes da pausa. Esta divisão é importante dado que Chopin utiliza cada uma destas partes separadamente para efeitos de desenvolvimento temático subsequente.

O título do andamento (*maestoso*) pode inspirar uma sonoridade majestosa, grande, ampla, ao mesmo tempo lembrando que é apenas o início da obra e que a indicação de dinâmica é apenas *f*. A anacrusa pode ser pensada como rampa de lançamento ao mesmo tempo que este a nota Sol, a sexta agregada, pode ser timbrada como uma nota cantada.

Os acordes da mão esquerda no compasso 3 e início do compasso 4 colocam duas questões interessantes: o realce da melodia superior (Si-Dó#-Ré) e o arpejo do acorde final, podendo este ser arpejado de duas formas (baixo no tempo ou nota superior no tempo com antecipação). Mesmo que não haja uma necessidade fisionómica do pianista de arpejar este acorde, o arpejo pode à mesma servir de recurso musical, de forma a contribuir para o realce da melodia.

As colcheias da segunda parte do tema podem produzir uma vontade de as tocar em *staccato*, ou pelo menos com uma articulação mais seca, de forma a contrastar texturalmente com a primeira parte. No entanto, apenas uma edição das analisadas neste

trabalho contém estas colcheias especificamente em *staccato*. Todas as outras, incluindo o manuscrito, apresentam as colcheias sem indicação de articulação, apenas com um crescendo para o compasso seguinte. Isto leva a crer que a articulação mais desejada talvez deva ser mais próxima de *portato*, o mais horizontal possível, focando na melodia ascendente e no crescendo.



Exemplo 2
New York: G.
Schirmer (Kullak)
1/c. 2-4

No compasso 5 (com anacrusa) o tema é reiterado. Nesta reiteração, a mão esquerda está escrita na zona mais grave do teclado, podendo isto ser usado para explorar ainda mais o carácter *maestoso*, através do realce desta linha em oitavas. Toda esta primeira secção (comps. 1-8) pode ser pensada num único gesto, imaginando que a primeira respiração surge apenas a seguir ao Si da mão direita (terceiro tempo do compasso 8).

Na secção seguinte (comps. 9-16), o tema é de novo apresentado, agora em Mi menor. A passagem está marcada *p*, podendo esta dinâmica inspirar um ambiente mais sombrio, misterioso. A partir da segunda metade do compasso 12, Chopin constrói uma marcha harmónica usando a primeira parte do primeiro tema. Esta sequência serve para criar tensão e leva à secção seguinte. De um ponto de vista mecânico, pode ser vantajoso passar as primeiras notas dos arpejos descendentes dos compassos 12 e 13 (Mi colcheia e Fá semicolcheia, respectivamente) para a mão direita, de forma a obter uma execução mais confortável através de uma dedilhação mais eficaz na mão esquerda; por outro lado, as notas inferiores da mão direita no primeiro e terceiro tempos do compasso 15 e no

primeiro tempo do compasso 16 podem ser passadas para a mão esquerda, não só por uma questão de conforto da mão direita mas também por uma lógica melódica da escrita da mão esquerda, em que os arpejos da mesma desembocam na nota inferior da mão direita.

Entre os compassos 17 e 22, Chopin cria uma ponte até à secção seguinte. Começa por introduzir um novo material musical (c. 17.18), que será usado mais tarde como início da reexposição, omitindo todo o material até aqui apresentado. Este novo material, na tonalidade de Sib maior, tem mais uma vez o carácter *maestoso* bastante presente, permitindo a procura de uma sonoridade ampla e nobre. A tercina, para efeitos dramáticos, pode ser alterada ritmicamente. Por outro lado, é possível argumentar que, sendo a primeira vez que este ritmo aparece, ao mantê-lo ritmicamente recto e sem oscilações é criado um efeito realmente majestoso, reforçado pelo contraste rítmico com as semicolcheias precedentes. O mesmo sucede na mão esquerda no compasso seguinte. Estes dois compassos desembocam no primeiro momento realmente virtuosístico do andamento.

No compasso 20, a descida em quartas da mão direita coloca a questão de encontrar um compromisso entre o conforto físico, dado o desconforto natural da passagem, e a obtenção de um resultado sonoro de grande brilhantismo. Uma solução possível é a de arranjar um padrão digital, como por exemplo 2-5, 1-4, 2-5, 1-4, etc., de forma a simplificar o processo mental, e utilizar uma articulação bastante activa com ataques pinçados (ver capítulo 3).

No compasso 21, coloca-se uma questão de notas. Em muitas edições, incluindo o manuscrito, a última semicolcheia do segundo tempo da mão esquerda aparece como F[♯]4. No entanto, em várias outras edições, incluído a de Paderewski, aparece como Mi^b, que poderá ser a opção mais interessante do ponto de vista melódico.



Exemplo 3.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 21



Exemplo 3.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina Ed. (Paderewski)
l/c. 21

Nos seis compassos seguintes (23-28), Chopin apresenta um momento polifónico que dá uma sensação de busca. Em termos dinâmicos, encontramos maioritariamente duas versões: algumas edições colocam um diminuendo ao longo do compasso 23, outras não colocam qualquer indicação, ficando aqui implícito que se deve partir do crescendo do compasso anterior. No entanto, dado o carácter desta passagem, talvez seja indicado pensar numa sonoridade mais etérea, contrastando com o virtuosismo dos compassos anteriores. Desta forma, o primeiro tempo será ainda o resultado do crescendo anterior, havendo um contraste imediato assim que a mão esquerda inicia a sua escala cromática ascendente. Para tal, esta escala deve ser executada numa articulação extremamente leve, em pianíssimo e com pouco crescendo nas primeiras duas vezes, enquanto a mão direita canta as suas melodias polifónicas, procurando cores diferentes para cada voz. A condução melódica das duas vozes da mão direita pede uma atenção especial pois, dada a sua distância intervalar, é necessário arranjar uma forma de o salto obrigatório da mão direita não quebrar o fraseado. Habitualmente, isso implica que a voz inferior sofra uma ligeira alteração rítmica. O importante é que essa alteração seja o mais imperceptível possível.

A secção que antecede o aparecimento do segundo tema e que fecha a primeira parte da Exposição (c. 29-38) inicia com outro momento de brilhantismo, desta vez em Mi maior, que leva a uma passagem tempestuosa, composta por uma marcha harmónica de quatro compassos (31-34), sendo que, a partir do terceiro, Chopin introduz um pedal em lá, que funciona já como Dominante de Ré maior, tonalidade da secção seguinte.

No compasso 31 é possível deduzir que a melodia da mão direita inicia na segunda metade do primeiro tempo (nota superior Lá), apesar de não estar escrito expressamente como tal

pelo compositor. Esta assunção é plausível, não só por uma questão de intuição musical mas também pela forma como esta frase aparece escrita na Reexposição (c. 142). Paderewski reforça isto ao colocar na sua edição uma semínima no Lá, criando assim a síncopa subentendida no texto original.



Exemplo 4.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 31



Exemplo 4.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
l/c. 31

O segundo tema, como é habitual, contrasta por completo com o primeiro tema e evidencia a escrita vocal para piano de Chopin, como mencionado no Capítulo 3. Seguindo a tradição, o tema está escrito na relativa maior da tonalidade do andamento, neste caso Ré maior, cuja atmosfera se assemelha a um nocturno. Para efeitos de análise, esta primeira secção do segundo tema está dividida numa primeira parte do compasso 41 ao 56 e uma segunda do 57 ao 67.

As duas questões desta secção prendem-se com as escolhas rítmicas (devido a diferenças entre as várias edições) e a execução de ornamentações (trilos e, mais à frente, apogiaturas).

No último tempo do compasso 49, existem duas opções rítmicas: duas colcheias ou colcheia pontoada e semicolcheia. A segunda é substancialmente mais comum e também a escolha que faço. Nalgumas edições a mesma questão é colocada no compasso 47.



Exemplo 5
 Urtext Ed, National Edition of the
 Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
 l/c. 49

Os trilos dos compassos 52 e 55 invocam o assunto abordado no capítulo 3 relativamente às notas pequenas que os antecedem. No caso do compasso 52, numa primeira leitura poderíamos interpretar a nota pequena como uma antecipação, levando mesmo a tocar o si duas vezes. No entanto, atendendo à literatura disponível, descobrimos que esta nota não existe na maioria das fontes, aparecendo na partitura da discípula Camille O'Meara (Dubois) muito provavelmente indicando que o trilo deve começar na nota real (Si) e sobre o tempo (com o Sol# da mão esquerda). O trilo do compasso 55, mais uma vez atendendo à literatura e às indicações do próprio compositor na partitura da discípula, sabemos que estas notas deveriam ser tocadas sobre o tempo – o Ré# da mão direita com o Dó# da mão esquerda. Em ambos os casos, a escolha de tocar as notas pequenas como antecipações (e até mesmo repetições da nota real do trilo) pode ser justificado pelo dramatismo que esta execução confere.

Ao longo de toda a passagem (incluindo o trecho seguinte), outra questão que pode ser explorada é a polifonia do acompanhamento da mão esquerda. Exemplos disto surgem nos compassos 44 e 45, onde é possível encontrar uma pequena melodia escondida (Si-Dó-Dó#). Paderewski, na sua edição, considera mesmo que a melodia começa no compasso 43 e realça esta linha colocando semínimas nas respectivas notas.



Exemplo 6
 Urtext Ed, National Edition of the
 Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
 l/c. 43-45

Outro caso surge nos compassos 49 e 50, onde pode ser interessante realçar o cromatismo da nota superior (Lá#-Lá-Sol#-Sol-Fá#). Por vezes, os baixos (primeiras notas) também formam pequenas linhas melódicas, como nos compassos 53 e 54 onde encontramos a sequência Dó#-Si-Lá.

Atendendo ao Todo este trecho e o seguinte podem ser pensados com a mão direita sendo a cantora e a mão esquerda a pianista acompanhadora, criando uma sinergia de duo de lied.

Como mencionado, a secção do compasso 57 ao 67 é a segunda parte do segundo tema, uma continuação da melodia e não uma secção diferente. No entanto, o trilo do compasso 55 parece ter um carácter conclusivo, em cujo caso é necessário fazer uma pequena preparação da secção seguinte. Para isso, tanto o trilo como o compasso 56 talvez possam ser executados com um pouco de *rubato*, de forma a dar entrada a esta segunda parte do tema.

Logo no compasso 57 temos outro exemplo de variação rítmica entre edições. À semelhança dos compassos 47 e 49, no segundo tempo de 57 temos a possibilidade de duas colcheias ou colcheia pontuada e semicolcheia, sendo mais uma vez esta segunda a mais comum.



Exemplo 7
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 57

No compasso 61 e no compasso 63 surgem duas apogiaturas que, tal como referido, são alvo de discussão. Mais uma vez, a literatura da época tratava ainda as apogiaturas de uma forma clássica, ou seja, geralmente executadas sobre o tempo de modo a reforçar a dissonância, sobretudo quando a apogiatura é entendida como melódica, como parece ser o caso do compasso 61. A própria discípula de Chopin (Me. Dubois) costumava alinhar estas apogiaturas com os baixos nas suas partituras (Paetsch). Contudo, é possível juntar as duas abordagens: tocar a apogiatura o mais melodicamente possível, por outras palavras, não demasiado curta, mas antecipando-a ligeiramente, com a simples justificação de não alterar o ritmo para uma síncopa de semicolcheia-colcheia que pode

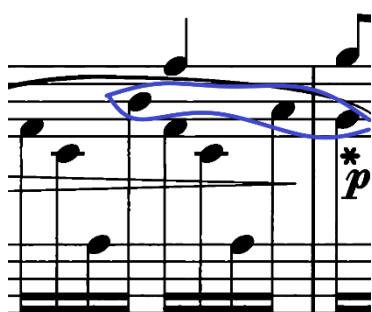
pesar a frase. Já a apogiatura do compasso 63 parece servir uma função mais retórica, com o propósito de acrescentar drama, o que pode justificar a sua antecipação.

Ainda sobre o compasso 61, existe uma alternativa para o segundo grupo da mão esquerda (terceiro tempo) que imita o texto musical da Reexposição. Esta opção inclui sétima do acorde (Sol), o que pode torná-la a mais interessante.



Exemplo 8
Primeira Edição Francesa
(Meissonier)
l/c. 61

Em termos expressivos, por ser a continuação do segundo tema, toda esta secção pode interpretada de forma mais intensa que a secção anterior. Esta ideia pode ser sustentada pelo facto de o acompanhamento passar de tercinas de colcheia para semicolcheias. Ao mesmo tempo, a melodia e a própria harmonia podem inspirar também um carácter sonhador, dado o seu lirismo. Logo nos primeiros compassos (57 e 59) ambas as mãos têm Sis comum mãos, pelo que é aconselhável procurar cores diferentes de forma a que as vozes não se confundam. A linha da mão esquerda pode também ser explorada ao nível da polifonia, havendo várias possibilidades melódicas escondidas (na realidade, já a partir dos dois últimos tempos do compasso 56, onde as últimas semicolcheias de cada grupo de quatro podem ser realçadas, revelando uma melodia escondida – Si-Lá-Sol).



Exemplo 9
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 56-57

Os compassos 61 a 64 podem ser vistos como o clímax do segundo tema, antes da música avançar para a secção seguinte. Como tal, o potencial dramático desta passagem é grande, podendo o canto da mão direita ser explorado, sobretudo na segunda metade com recurso às síncopas e tercinas.

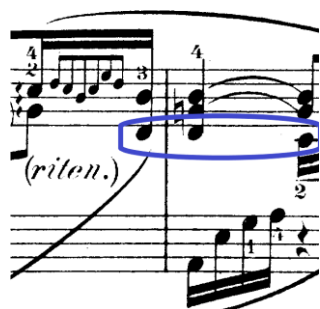
A secção seguinte (c. 66-75) começa com uma marcha harmónica contruída sobre um ciclo de quintas, aliando polifonia e virtuosismo. Uma abordagem possível é fazer com que as semicolcheias sejam o mais regulares possíveis, sem recurso a *rubato* e num plano dinâmico inferior às colcheias, que por sua vez devem ser fraseadas. A mão esquerda contém nas notas superiores dos acordes do segundo e quarto tempos uma melodia que pode ser destacada mas talvez não em demasia. O mesmo processo aplica-se nos compassos 70 e 71. Toda esta secção funciona como uma grande ponte para o final da Exposição.

A secção dos compassos 76 a 90 pode ser considerada como o terceiro tema deste andamento. Chopin introduz aqui novo material musical, que consiste em arpejos ascendentes, quase como que um curso de água (esta imagem pode inspirar a sonoridade adequada), criando o ambiente mais calmo do andamento até este ponto, reforçado pela indicação *dolce*. Uma variação rítmica surge no compasso 79, onde a tercina da mão esquerda no terceiro tempo aparece nalgumas edições sem o ponto de aumentação.



Exemplo 10
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 79

No compasso 81, as notas pequenas entre as semicolcheias no último tempo podem ser fraseadas com um pouco de *rubato*, de forma a não soarem apressadas. Também pode ser interessante aqui ouvir a voz inferior (Ré) que se repete no compasso 82 e resolve no Dó# (o mesmo acontece na Reexposição).



Exemplo 11
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 81

O compasso 84 pode ser interpretado como um ponto cadencial culminante, apesar de isto não ser reforçado por uma indicação de dinâmica. Para tal, o crescendo dos compassos 82 e 83 pode ser executado com a intenção de chegar ao compasso seguinte. Os quatro compassos que se seguem são altamente polifónicos e não têm qualquer indicação de dinâmica, podendo a harmonia ser um indicador da direcção desta passagem. Nos compassos 88 e 89 surge uma célula na mão esquerda que será um dos recursos motivicos utilizados no Desenvolvimento.



Exemplo 12
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 88-89

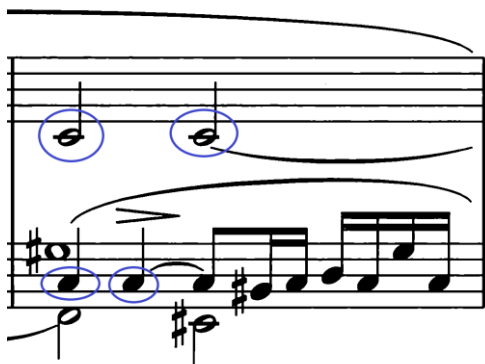
Desenvolvimento

Nota: existem duas versões diferentes de contagem de compassos: uma que repete a numeração da primeira casa ou *prima volta* na segunda, e outra que continua a contagem, criando uma discrepância de dois valores. Por outras palavras, o primeiro compasso da casa 2 ou *seconda volta* (a seguir à barra de repetição) tanto pode ser o 90 (caso a numeração esteja repetida) ou o 92 (caso a numeração continue). Para o efeito, será seguido o primeiro modelo (numeração repetida) por ser o usado pelas edições Urtext. Casos de menção de uma edição diferente serão devidamente assinalados.

O Desenvolvimento está construído em duas partes. A primeira parte é altamente polifónica, escrita num estilo fugato. Não existe propriamente um centro tonal, apenas aproximações tonais, até a tonalidade estabilizar-se em Réb maior no início da secção

seguinte. Há uma tendência para o tempo acalmar ligeiramente na secção anterior, podendo o compasso 91 ser usado para recuperar o andamento.

Chopin utiliza três motivos para construir este fugato: as notas repetidas (ver exemplo 13), a célula de semicolcheias mencionada no final da secção anterior, e o primeiro tema, variando entre a primeira parte e a segunda.



Exemplo 13
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 92

No compasso 96 encontramos duas versões distintas. A primeira pode ser encontrada na edição Urtext, e a segunda pode ser encontrada, entre outras, na edição de Paderewski.



Exemplo 14.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 96



Exemplo 14.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
l/c. 96 (98)

Existem argumentos para ambas. Na segunda versão, o último grupo de semicolcheias tem as duas primeiras notas em comum com a abertura da sonata. É possível, por isso, encontrar aqui uma relação directa com o primeiro tema. No entanto, este arpejo descendente aparece aqui em Fá# maior (Dominante) e não em Si menor (Tónica). A primeira versão não só oferece mais conforto na execução como também estabiliza melhor a harmonia pela inclusão da terceira do acorde (Lá#). O desenho parece ser suficientemente semelhante para se sentir a relação com o primeiro tema.

No compasso 99 temos outro exemplo de trilo, desta vez na mão esquerda (na realidade, o primeiro trilo na mão esquerda surge no compasso 90, no entanto esse caso não coloca questões de execução/interpretação). Na maioria das edições, este trilo vem precedido de duas notas pequenas (Ré# e Mi, respectivamente). Mais uma vez, coloca-se a questão sobre a execução sobre o tempo ou antecipadamente, tal como discutido anteriormente. Os argumentos parecem ser os mesmos.

Toda a passagem até ao compasso 103 é uma grande preparação da tempestade que irrompe no compasso 104. Os quatro compassos que se seguem contêm uma escrita imitativa entre o motivo das notas longas (semínimas e mínimas) e os movimentos das semicolcheias, intercalados entre as duas mãos.

Exemplo 15
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
I/c. 104-105 (106-107)

Estes compassos desembocam numa passagem construída a partir da segunda parte do primeiro tema. A música atinge o ponto máximo de tempestuosidade da secção nestes sete compassos (108-114). O carácter *maestoso* pode ajudar a encontrar o tipo de virtuosismo desta passagem, de forma a que o tempo não fique demasiado rápido, através de uma abordagem mais no sentido de *tempo giusto*. O tipo de ataque da mão direita pode ser pensado com uma sonoridade cheia, mantendo as colcheias sempre dentro do espírito original da segunda parte do primeiro tema discutido na secção Exposição, sobretudo no ritmo pontuado (galope) que as segue. A semicolcheia da célula pontuada tem tendência de ser transformada numa fusa, com a pressa de executar os saltos que se seguem. Como tal, pode ser benéfico pensar esta figura de forma mais *pesante*, de maneira a evitar que isto aconteça, conferindo-lhe ao mesmo tempo o carácter *maestoso* do andamento. A utilização do braço, e não apenas da mão (pulso), é fundamental para a obtenção da sonoridade cheia referida.

A segunda parte do Desenvolvimento (c. 115-134) contrasta em absoluto com a primeira, tendo por base a segunda parte do segundo tema. O carácter é, por um lado, mais agitado do que a versão da Exposição, dado o que antecede este momento; por outro, o espírito sonhador inspirado no lirismo da linha melódica pode ser retomado de forma a criar o contraste com a passagem anterior. O que esta passagem tem em comum com a anterior é a escrita polifónica, estando aqui o tema distribuído pelas duas mãos. Para além da diferença natural que advém dos diferentes registos (mais agudo e mais grave) em que o tema surge, pode ser interessante procurar uma cor distinta para cada uma das vozes. A segunda vez que o tema aparece na mão direita, agora em Mib maior (compasso 123) pode merecer um pouco mais de *rubato*, simulando o de uma canção em que o intérprete necessita de espaço para cantar as notas mais agudas.

No compasso 127 existe a possibilidade de destacar a melodia superior da mão esquerda, sem a realçar demasiado, ouvindo a primeira, quarta e quinta colcheias, e logo a seguir a nona, décima segunda e décima terceira. O mesmo acontece no compasso seguinte.

Exemplo 16
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 127

O compasso 130 tem duas versões no que toca à quarta e quinta semicolcheias do compasso.

Exemplo 17.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 130

Exemplo 17.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
l/c. 130 (132)

Uma terceira versão aparece na edição de Karol Mikuli, um outro discípulo de Chopin e subsequente editor. No entanto, não tendo encontrado nenhuma outra fonte com esta

versão, poder-se-á especular se será um erro de edição ou uma escolha muito pessoal de Mikuli baseada em indicações do compositor



Exemplo 17.3
New York: G. Schirmer, *Complete Works for the Piano* (Mikuli)
l/c. 130

A secção termina com quatro compassos que, mais uma vez, invocam a ideia da procura até a tonalidade finalmente se estabilizar em Si M, dando entrada à Reexposição.

Reexposição

Como já referido, este andamento apresenta uma Reexposição incompleta. No entanto, parte do primeiro tema (mais especificamente, da transição) é utilizada antes do surgimento do segundo tema. Chopin inicia a Reexposição no compasso 135 com o material equivalente ao compasso 17, passando, ao fim de cinco compassos, para o equivalente ao compasso 31. Deste ponto até à aparição do segundo tema no compasso 149, a estrutura é praticamente semelhante à Exposição, com um compasso a menos. É interessante notar que, ao contrário do que acontece na Exposição, no compasso 140 a nota inicial da melodia (segunda colcheia) encontra-se realçada. Toda esta passagem pode seguir a mesma lógica dramática da Exposição mas talvez com maior intensidade por se tratar de uma repetição ou segunda volta.

O segundo tema segue a mesma estrutura da sua versão na Exposição, com algumas diferenças a nível de melodia e acompanhamento, características de quando se repete material musical. Alguns exemplos disto são o último tempo do compasso 149, onde temos um ritmo pontuado em vez das duas colcheias, o compasso 153, onde a primeira nota das colcheias vem ligada à nota anterior (para replicar a Exposição, a primeira colcheia seria um Ré#), entre outros. Desta forma, Chopin evidencia a sua faceta de improvisador e o intérprete pode transmitir essa ideia na sua execução, como se todas as variações estivessem a surgir no momento.

Em termos expressivos, tal como já foi referido em relação à transição antecedente, esta secção pode ser interpretada de forma mais intensa que a sua paralela. Note-se que os compassos que a antecedem com o arpejo descendente da mão direita (c. 147-148), ao contrário da Exposição, não têm diminuendo, o que pode dar a entender que devemos entrar no segundo tema com um ímpeto diferente do da primeira vez (talvez mais turbulento). Outros pontos apresentados na Exposição podem também ser aplicados à Reexposição.

A segunda parte do segundo tema segue também a mesma estrutura da Exposição. No compasso 165 surge também uma alteração rítmica na melodia em relação à Exposição – o segundo tempo tem duas colcheias em vez de ritmo pontuado. Esta célula em particular pode ser interessante manter igual ao original, por uma questão de consistência, dado que este desenho surge também no Desenvolvimento, criando assim uma união motívica.



Exemplo 18
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
I/c. 165

O mesmo tipo de diferença que surge no segundo tempo do compasso 169. Aqui, contrariamente, o ritmo de duas colcheias parece intensificar a carga dramática da melodia, em contraste com a versão paralela da Exposição.



Exemplo 19
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
I/c. 169

Chopin faz uma última variação rítmica no início do compasso 172, colocando a nota principal da melodia sobre o tempo, que pode inspirar uma execução mais retórica e mais intensa, como se as síncopas até então representassem uma resistência, dada pela sua natureza rítmica, que é finalmente vencida.

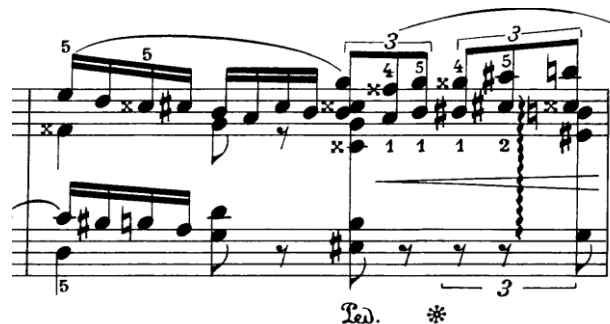


Exemplo 20
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 169

A secção entre os compassos 174 a 183 é praticamente igual à sua paralela na Exposição. É de notar uma possível diferença de edições na última nota da mão esquerda no compasso 181. A opção do acorde mais completo pode ser interessante para efeitos dramáticos, podendo mesmo ser arpejado.



Exemplo 21.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
l/c. 181



Exemplo 21.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
l/c. 181 (183)

A secção de encerramento (c. 184-195), mais uma vez, segue uma estrutura idêntica à da Exposição. Todos os pontos mencionados nessa secção podem ser aplicados aqui. No compasso 19, por ser um ponto cadencial culminante e uma preparação para a coda, é possível aplicar *rubato*, incluindo uma pequena suspensão no último tempo.

Na coda, Chopin mostra mais uma vez a sua escrita virtuosística. A partir do compasso 197 é aplicar a flexibilidade de tempo característica do compositor e mencionada no capítulo 3, resultando num pequeno acelerando que ajuda a reflectir o crescendo emocional da passagem. Os acordes finais também podem ser interpretados sob o carácter *maestoso*, procurando uma sonoridade cheia e profunda.

Segundo Andamento – Scherzo: Molto vivace

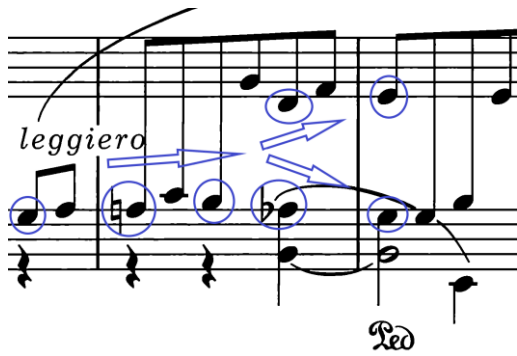
De toda a sonata, este pode ser o andamento mais controverso, dado o carácter tão ligeiro do *scherzo*, ou Secção A - o compositor insere mesmo *leggiere* no início do andamento. Isto coloca o desafio de como interpretar um andamento com esta característica tão contrastante com o resto da obra. Sabemos Chopin encontrava-se de saúde cada vez mais fraca e numa condição psicológica provavelmente debilitada devido à morte de seu pai, como demonstrado no capítulo 2. Esse estado pessoal pode estar reflectido no trio, secção central de carácter mais íntimo e repleta de polifonia. Estaria o compositor a tentar compensar o seu estado com o *scherzo*? Como é que se justifica esta secção?

A resposta mais directa poderá ser assumir o carácter tal e qual como é. Contudo, pode haver abordagem que vai para além do puro virtuosismo presente nesta secção.

De notar que tanto o *scherzo* como o trio têm uma subestrutura também tripartida. Para efeitos de análise, estas estruturas são referidas como a-b-a'.

Secção A - Scherzo

Analisando mais perto a construção musical desta secção, é possível desvendar uma polifonia oculta no desenho aparentemente simples do *scherzo*. Desta forma, surge-nos a escala Sol-Lá⁴-Sib, que depois se separa em dois sentidos: na mão direita Ré-Mib e na mão esquerda Lá^b-Sol (notas superiores do acompanhamento). Este esquema repete-se por toda a subida (até ao compasso 6), sendo que na última vez a melodia da mão esquerda é Sol-Mib.

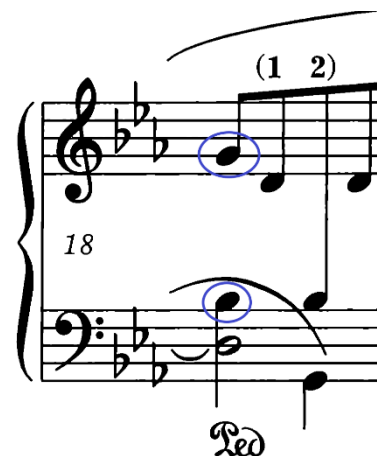
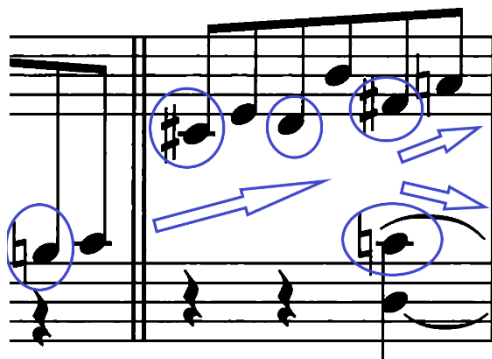


Exemplo 22
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
II/c. 1-2

Em termos mecânicos, o Sib da mão direita (terceira nota dos compassos 1, 3, 5, etc.) pode ser executado pela mão esquerda, ajudando no fraseio da linha melódica e dando à mão direita um breve descanso que contribui para a resistência.

Na secção dos compassos 17 a 32 («b»), a lógica aplicada em «a» repete-se, embora com um mecanismo ligeiramente diferente.

Como o desenho da mão direita está escrito em anacrusa, devemos começar no compasso anterior (16). Aqui, que a melodia tanto pode ser, no mesmo sentido que anteriormente, Lá \flat -Si \flat -Só \sharp -Ré ou o cromatismo completo até Dó \sharp . Em qualquer uma das versões, a melodia já dentro do compasso 17 fica Dó \sharp -Ré, seguindo depois para a mão direita com Fá \sharp -Sol, e para a mão esquerda Dó \flat -Sib.



Exemplo 23
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
II/c. 17-18

Na subida seguinte, no lugar do cromatismo temos o arpejo de Sol menor, o que altera a melodia interior.

Mecanicamente, esta passagem não possibilita o mesmo tipo de arranjo de mãos que a anterior, devendo o trabalho polifônico ser executado pela mão direita na íntegra. No

entanto, há um outro arranjo possível no compasso 18, onde o Sib da mão direita no segundo tempo pode ser passado para a mão esquerda (caso a mão esquerda do intérprete seja capaz de tocar a décima menor confortavelmente, sem arpejar). Desta forma, a mão direita pode fazer uma troca digital, colocando o segundo dedo no Ré (quarta colcheia), o que facilita bastante o arpejo que se segue. Esta troca não é necessária no segundo arpejo (compasso 20). A mesma ideia aplica-se à passagem em Fá menor (Láb dos compassos 26 e 28 passam para a mão esquerda).

O pequeno trilo do compasso 32 pode variar em duração, dependendo de como o *poco ritenuto* for interpretado.

A secção «a'» segue o mesmo princípio da secção «a» até ao compasso 46. Os arpejos em uníssono (oitava) podem ser pensados seguindo o seu desenho natural, criando um jogo rítmico que resulta num fraseado ondulado. Nos compassos 53-56 os acentos podem ser interpretados como servindo apenas para realçar a linha melódica e não de forma a tocar as notas realmente acentuadas.

Esta proposta polifónica pede um andamento não demasiado rápido para que a condução das vozes seja possível, não só de um ponto de vista mecânico como também auditivo, respeitando sempre a indicação do andamento - *Molto vivace*.

Uma outra hipótese consiste em aplicar a abordagem polifónica apenas a partir da repetição da Secção A (compasso 157), gerando assim um contraste textural entre as duas apresentações do tema principal.

De um ponto de vista filosófico, é possível imaginar, entre tantos outros cenários, que Chopin, no seu estado fraco de saúde, se confrontava com a ideia da morte e que, como tal, decide inserir um andamento cheio de “vida” (*vivace*) numa obra que já de si é bastante contemplativa e profunda. Este assunto remonta ao papel do intérprete, discutido no capítulo 1.

Secção B - Trio

Uma das questões da secção central deste andamento são as ligaduras que formam as síncopas. De um modo geral, existem dois tipos de edições, com e sem, sobretudo naquilo que pode ser considerado o motivo principal desta secção.

Exemplo 24.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
II/c. 77-80

Exemplo 24.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
II/c. 77-80

Ao seguir a opção das síncopas (Exemplo 24.2), todos os casos semelhantes devem seguir o mesmo princípio para efeitos de consistência, incluindo na secção central.

A outra questão diz respeito ao andamento. A problemática aqui reside no facto de Chopin não indicar mudança de andamento (como acontece tantas vezes nestas estruturas musicais de *scherzo-trio*). No entanto, como já foi referido no início da análise deste andamento, o ambiente do trio contrasta bastante com o do *scherzo* e pode fazer pouco sentido executar ambas as secções no mesmo tempo metronómico. A ausência de uma indicação explícita torna um grande número de as opções possíveis. Aliado a esta questão está a passagem dinâmica de fortíssimo para piano em apenas dois compassos. Para atingir este efeito, não só é possível recorrer ao alargar do tempo como também ao uso do pedal vibrante, mencionado no capítulo 3.

Todo o trio é altamente polifónico e sincopado. Esta primeira secção («a») inicia-se com uma passagem de 16 compassos que pode ser lida como uma introdução. A textura a quatro vozes pede um tratamento semelhante ao de uma fuga de Bach, isolando cada voz de forma tornar clara a construção polifónica e, conseqüentemente, a direcção das linhas melódicas. No final, toda esta teia pode ser pensada como uma unidade, em que o grande arco da linha superior é ouvido enquanto que por baixo as outras vezes movimentam-se dentro do seu desenho sincopado.

O material que surge nos compassos 77 a 88 pode ser interpretado como o tema do trio, que consiste numa linha superior de três notas longas e numa resposta mais movimentada das vozes intermédias em terceiras (ver Exemplos 24). É interessante encontrar cores distintas para a melodia e o acompanhamento de forma a não se confundirem auditivamente, dada a sua proximidade. Este gesto repete-se duas vezes, cada uma das quais pode ter uma intenção diferente reflectida na dinâmica e talvez mesmo na agógica, conferindo-lhe um carácter improvisatório. A secção termina com uma linha grave em oitavas, de tom possivelmente misterioso, que leva à secção central do trio. Esta linha tem duas hipóteses, havendo argumentos para ambas. Optar pelo Sol \flat cria contraste com o Sol \sharp do compasso imediatamente a seguir, enquanto que a opção do Sol \sharp cria contraste com o Lá \flat da passagem paralela no fim do trio (c. 156).



Exemplo 25
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
II/c. 92

A secção central («b») inicia-se com um gesto em oitavas na mão direita (c. 93), reminescente de um trompete de caça ou de guerra, ou mesmo, de uma forma mais filosófica, representando o som do Destino. Este gesto é seguido de uma variação do tema (c. 95-99). A frase repete, desembocando numa passagem em que as vozes intermédias têm o movimento (c. 103-108). De notar que é importante, mais uma vez, observar as síncopas em toda a passagem: primeiro nos compassos 95-96 e 97-98, e posteriormente 103-104 e 107-108.



Exemplo 26.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
II/c. 93-99

Musical score for Exemplo 26.2, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The score includes fingerings (1, 2, 4, 5) and a slur over the upper staff.

Exemplo 26.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
II/c. 93-99

Musical score for Exemplo 27.1, showing a slur over the upper staff and a breath mark in the lower staff.

Exemplo 27.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
II/c. 103-108

Musical score for Exemplo 27.2, showing fingerings (2, 3, 2, 3, 2, 3) and slurs over the upper staff.

Exemplo 27.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
II/c. 103-108

Por outro lado, pode ser interessante utilizar a Urtext (Exemplo 27.1) para as ligaduras do baixo, de modo a aproximar-se da duração da voz superior, criando uma maior coerência.

No Exemplo 26.1 é possível observar uma variação da linha interior, sendo que a mais comum parece ser a *ossia*, presente no Exemplo 26.2 como única.

A parte final desta secção é uma reiteração do tema, desta vez em Mi maior. Mais uma vez, é interessante procurar intenções diferentes para cada repetição. A questão das síncopas, também volta a surgir, com o acrescento da passagem dos compassos 119 a 122.

Musical score for Exemplo 28.1, showing a slur over the upper staff and a breath mark in the lower staff.

Exemplo 28.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
II/c. 119-124



Exemplo 28.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
II/c. 119-124

A secção «a'» é semelhante à secção «a», com um final ligeiramente diferente nas oitavas graves que encadeia com o retorno ao *scherzo*. Apesar de igual, esta secção pode ser pensada com outra sonoridade, talvez até com outra intenção. Por ser a segunda vez, a música agora carrega toda a experiência do que foi vivenciando até este ponto. Uma hipótese é tocar a primeira vez (secção «a») de uma forma mais extrovertida, sobretudo porque vem encadeada do *scherzo* e, por isso, e com a energia do mesmo, para depois a segunda (secção «a'») ser mais íntima, mais madura e mais profunda, preparando o regresso ao *scherzo*.

Secção A'

Da mesma forma, a repetição do *scherzo* também pode reflectir toda a viagem feita até agora, sobretudo na coda através de uma execução mais intensa. O andamento termina com as mesmas oitavas marciais da Secção A (c. 59-60), agora com um acrescento do Mib mais grave para um maior efeito dramático.

Terceiro Andamento – Largo

O primeiro ponto a discutir sobre este andamento é o encadeamento com o anterior. Existem argumentos que apoiam um encadeamento seguido (quase *attacca*) e argumentos para defender uma espera maior entre os dois andamentos.

O encadeamento directo justifica-se com o facto de a primeira nota deste andamento ser a mesma, enharmonicamente, que as últimas do andamento anterior, com o mesmo tipo de dinâmica (*ff*, apesar de nalgumas edições faltar essa indicação no final do andamento anterior), possivelmente o mesmo tipo de intensão. Um outro argumento prende-se com o facto de o final do segundo andamento ser tão tumultuoso e impetuoso que acaba por funcionar como rampa de lançamento para o andamento seguinte, aproveitando o balanço

dos últimos oito compassos. Neste caso, os primeiros compassos deste andamento são consequência directa do final do anterior.

Em contrapartida, também é possível pensar que uma pausa entre os andamentos faz sentido por vários motivos: o facto de ser o meio da obra e, como tal, a pausa servir de pontuação; a mesma tempestuosidade, referida no ponto anterior a favor do encadeamento directo, pedir, por outro lado, um momento de descompressão antes da música avançar; a carga emocional deste andamento requerer uma preparação psicológica e mesmo musical e artística. Aqui, os primeiros compassos deixam de ser consequência do andamento anterior e passam a funcionar por si só, como elemento musical novo e independente, cortando o silêncio abruptamente, de forma quase agressiva.

De notar que, mais uma vez, algumas edições contam os compassos de maneira diferente. Neste caso, algumas não contemplam o primeiro compasso por não ser completo. Para o efeito, serão seguidas as versões que contemplam o primeiro compasso, perfazendo 120 ao todo.

Este andamento apresenta uma forma tripartida, semelhante à dos Nocturnos. Nesse sentido, a nomenclatura ABA' é novamente utilizada para referir cada uma das secções, tal como no andamento anterior.

O andamento abre com uma introdução que consiste numa figuração duplamente pontuada, em tom marcial e marcada *ff*, seguida de um coral que se inicia com um piano súbito. Toda esta introdução pode ser pensada como as introduções orquestrais dos andamentos lentos dos concertos do compositor. Desta forma, torna-se bastante mais fácil encontrar timbres diferentes entre estes compassos de abertura e a entrada do tema, como se o piano solista (ou o cantor) só entrasse realmente na anacrusa do quinto compasso.

O tema principal trata-se de uma longa melodia em estilo vocal. Chopin coloca mesmo *cantabile* sobre o início da melodia na anacrusa do compasso 5. A mão esquerda acompanha esta melodia com uma figuração pontuada, alternando entre baixos e acordes. Este ritmo lembra o tique-taque de um relógio e poder ser interpretado filosoficamente como uma alusão à passagem do tempo ou, mais profundamente ainda, ao caminhar em direcção à morte.

Toda a secção em que o tema é apresentado e desenvolvido, desde o compasso 5 até ao compasso 19, pode ser abordada de duas maneiras principais. A primeira consiste em manter o tempo bastante estável e o ritmo regular, respeitando a figuração escrita. Esta abordagem pode criar uma sensação de contemplação meditativa, apropriada para um andamento desta natureza. A segunda consiste em encarar o ritmo com maior liberdade, executando a figura pontuada de uma forma desigual, alongando a nota longa e encurtando a nota curta, como se esta se aproximasse de uma fusa. Esta abordagem pode ser ouvida nas gravações de Martha Argerich e Maria João Pires fazem (ver capítulo 3) e proporciona um carácter mais improvisatório, bem característico do compositor. Maria João Pires, na entrevista mencionada no capítulo 3, relaciona este andamento à Marcha Fúnebre da Sonata op. 35. Se se assumir essa ligação, o ambiente adequado torna-se claro.

No compasso 7 existem duas opções rítmicas para o último tempo: duas colcheias ou colcheia pontuada e semicolheia. A segunda opção parece ser mais coerente com o texto musical, pois toda a passagem caracteriza-se por este ritmo pontuado.



Exemplo 29
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
III/c. 7

A apogiatura do compasso 9 remonta ao que já foi discutido anteriormente, podendo ser executada sobre o tempo ou antecipadamente. Tal como no primeiro andamento, é possível executá-la antes do tempo mas sempre pensando na linha vocal, ou seja, não demasiado rápida e curta mas sim bem cantada e fraseada.

No compasso 17 surge uma linha polifónica intermédia. Aqui, é necessário escolher qual das linhas é tocada sobre o tempo, devido aos arpejos do primeiro e do terceiro tempos. Uma solução que pode ser interessante passa por tocar a nota inferior sobre o tempo, mantendo linha superior com a intensão de melodia principal, criando assim a ilusão de estarem ambas a tempo.

Entre os compassos 19 e 25, a textura muda completamente. Esta passagem pode ser vista como ainda mais contemplativa. A música toma a forma de pergunta-resposta, criando

uma sensação de busca. Mais uma vez, a escrita vocal de Chopin encontra-se em evidência, sendo possível imaginar um cantor *a cappella* enunciando um pequeno motivo nos compassos 19 e 21 e um coro a responder nos compassos 20 e 22, respectivamente.

Os últimos dois compassos (27 e 28) servem de transição para a secção central, com as tercinas da mão esquerda a prepararem o ambiente que se segue, devendo esta linha ser tocada de uma forma bastante delicada e bem fraseada.

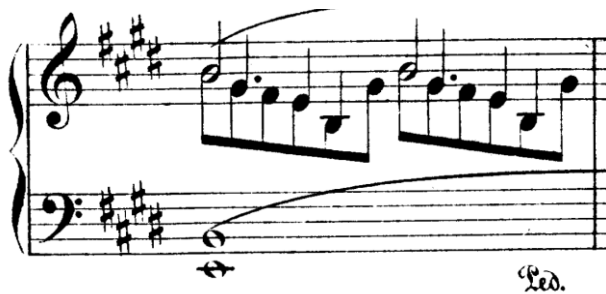
A secção central (B) é a mais longa deste andamento e está construída segundo uma estrutura «a-a'-b-a'». Chopin modula para Mi maior e desenha uma longa linha na mão direita em estilo de *moto perpetuo*, composta por tercinas de colcheias que vão navegando entre harmonias num gesto de arpejo circular. A mão esquerda, por sua vez, tem a linha vocal, cantando uma melodia de notas longas que pontua a corrente de notas da mão direita. O desenho da mão direita pode ser interpretado como um mar calmo, sem ondas agitadas (por outras palavras, sem acentos), apenas com a ondulação natural da água. Chopin coloca diferentes figuras rítmicas sobre cada nota, como se se tratasse de polifonia. Outra maneira de ler essas notas é pensando que o compositor está a marcar as notas que são harmonicamente importantes, indicando desta forma as que devem ser mantidas para se ouvir a harmonia pretendida e quais as que são apenas de passagem ou de embelezamento.

Este desenho tem a duração de oito compassos, sendo que no oitavo o padrão circular é substituído por um arpejo ascendente que desemboca num curto motivo de carácter meio suspenso, como que uma pergunta (c. 37). Chopin usa este motivo para criar mais uma vez um momento de incerteza e de busca. A secção termina com o ressurgimento do desenho circular da mão direita, agora em Sol# menor (c. 41-44), que leva à repetição de todo este trecho.

Nesta repetição, ainda que sendo uma segunda volta, o carácter não se deve alterar demasiado. A maioria das edições assume uma variação na mão esquerda logo no compasso 45, havendo outras que mantêm o texto original do manuscrito.



Exemplo 30.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
III/c. 45



Exemplo 30.2
New York: G. Schirmer
(Kullak)
III/c. 45

Contudo, esta variação pode fazer todo o sentido na medida em que acrescenta uma novidade a esta reiteração da passagem. De resto, a abordagem deve ser a mesma mencionada nos andamentos anteriores: deve conter uma experiência de vivência que a primeira vez não tem, um outro grau de maturidade, mas não ainda demasiado, reservando isso para a terceira vez.

Algumas edições omitem a linha de colcheias da mão esquerda no compasso 59. A versão com o movimento da mão esquerda, para além de ser a mais comum, pode parecer mais apelativa, pois acrescenta uma novidade em relação à primeira vez e introduz um pouco de polirritmia, adicionando interesse e relevância à mão esquerda e preparando a secção «b».



Exemplo 31
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
III/c. 59

A partir do compasso 61, Chopin expande o desenho circular da mão direita para criar uma secção de Desenvolvimento. A harmonia passa por um processo modulatório característico do compositor, gerando uma marcha harmónica carregada de drama cada vez mais intenso. Ao estabilizar em Sol♯ maior, surge no compasso 69 o motivo apresentado no compasso 37 que leva a música a passar brevemente por Fá menor.

No compasso 75, existem novamente duas versões. A última colcheia da mão direita aparece desde o Autógrafo como Réb, no entanto pelo menos dois alunos de Chopin (Dubois e Mikuli) corrigiram esta nota para dó.



Exemplo 32
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
III/c. 75-76



Exemplo 32
New York: G. Schirmer, *Complete
Works for the Piano* (Mikuli)
III/c. 75-76

O Réb não só contribui para a polifonia e enriquecimento harmónico, como também cria uma dissonância que apenas se resolve no segundo tempo do compasso seguinte, parecendo, por isso, a escolha musicalmente mais interessante.

A terceira vez que o tema surge (c. 79) pode ser interpretada como a mais emocionalmente carregada, merecendo toda a intensidade retórica. Chopin não coloca nenhuma indicação de dinâmica, apenas um crescendo no compasso anterior. Contudo, parece ser justificável pensar-se em *mf* ou mesmo *f*, com possibilidade de crescer para *ff* no clímax da frase (compassos 83-86).

Para ajudar a preparar o ambiente desta passagem, uma atenção especial pode ser dada à mão esquerda logo no compasso 78, realçando bem a linha superior (Mi-Fá#-Si) que desemboca no tema no compasso 79.

Exemplo 33
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
III/c. 78

No compasso 82 surge uma variação editorial em relação às ligaduras do pedal em Mi da mão esquerda, encontrando-se maioritariamente duas versões.

Exemplo 34.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
III/c. 83-87

Exemplo 34.2
Urtext Ed, Instytut Fryderyka
Chopina (Paderewski)
III/c. 83-87

No entanto, talvez seja possível argumentar uma terceira, na qual as ligaduras começam no compasso 85, imitando o que acontece nas secções «a» e «a'» (c. 35 e 51, respectivamente) e conferindo, desta forma, unidade e coerência a toda a secção central.

No compasso 91, existem duas possibilidades para a melodia da mão direita (motivo).



Exemplo 35
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
III/c. 91

A opção do Mi \sharp parece ser a mais interessante, não só por introduzir variedade, mas também por quebrar a harmonia, contribuindo para uma ruptura temporária da incerteza que caracteriza esta passagem. Tomando esta opção, este pequeno motivo pode ser tocado com uma intensão diferente de todas as outras vezes, numa retórica subitamente mais confiante.

O trilo do compasso 94 também reúne alguma polémica por haver na primeira edição alemã um Lá \sharp em vez de um Láx. Esta versão é geralmente considerada corrompida, de acordo com a edição Henle Verlag (Urtext). A terminação tanto aparece com Solx-Láx como com Lá \sharp -Láx. A segunda opção parece ser preferencial, dado que cria coerência entre todos os trilos até este ponto, deixando a resolução diatónica para os trilos finais (discutido adiante).

A secção central termina com uma marcha harmónica, apresentando um percurso modulatório semelhante ao do final da secção A mas mais desenvolvido, mais uma vez ao estilo característico do compositor.

A secção A' (c. 99 em diante) consiste numa recapitulação encurtada de A. O acompanhamento muda do desenho pontuado para agora um desenho em tercinas de colcheias, conferindo um balanço diferente ao tema. No compasso 101 existe uma diferença rítmica no último tempo em relação ao seu equivalente na secção A (c. 7) que é

interessante assumir como uma variação característica de recapitulação. Ao contrário das passagens paralelas anteriores, as terminações dos trilos dos compassos 109 e 110, dado o contexto harmónico em que se inserem, podem ser diatónicas e não cromáticas.

Chopin termina esta passagem com mais uma marcha harmónica, apenas marcada com um diminuendo. Apesar de não haver uma indicação de agógica expressa, um pouco de *ritenuto* poderá fazer sentido, sobretudo quando justificado pelo facto de haver necessidade de espaço para apreciar e frasear bem cada uma das modulações.

A coda deste andamento é composta por uma melodia de notas longas na mão direita, acompanhada por um desenho em tercinas de colcheias na mão esquerda, provavelmente inspirado no formato circular do desenho presente na secção central.

A ornamentação do compasso 115 consiste num *grupeto* com uma antecipação da nota principal (Ré#). Algumas edições repetem esta nota também depois do ornamento, como antecipação do Lá#, outras omitem essa repetição.



Exemplo 36.1
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
III/c. 115



Exemplo 36.2
New York: G. Schirmer, *Complete
Works for the Piano* (Mikuli)
III/c. 115

Chopin não coloca indicações de dinâmica para além do *pp* no compasso 113 e de um diminuendo no fim. No entanto, o dramatismo da passagem (sobretudo inserido no contexto deste andamento em especial) pode justificar um crescendo no compasso 117

que culmine no primeiro tempo do compasso 118 (ponto de tensão máxima), seguido de um diminuendo para o final da frase.

Quarto Andamento – Finale: Presto non tanto

Este andamento é claramente o mais tecnicamente exigente de um ponto de vista de virtuosismo. Chopin coloca em evidência quase todas as valências pianísticas do intérprete, construindo um final cheio de energia e brilhantismo.

A introdução deste andamento tem uma construção simples, começando com oitavas nas duas mãos em F \sharp (Dominante da tonalidade) e gradualmente acrescentando notas de modo a criar diferentes harmonias a partir da nota base. Chopin marca *f* desde o início e crescendo ao longo de toda a passagem. É possível adoptar a posição de que este *f* deve romper com a contemplatividade de forma algo bruta, criando um contraste completo. Outra hipótese leva a que o *f* surja do ambiente deixado pelo andamento anterior, não devendo, nesse caso, ser demasiado agressivo. O som pretendido talvez seja mais amortecido e aveludado, respeitando a indicação de dinâmica e, ao mesmo tempo, englobando-a no contexto musical e retórico. Para tal, o gesto mecânico sugerido deve partir dos dedos já em contacto com a tecla e deve ser pensado para cima, e não começado de cima a pensar para dentro do teclado. Após este primeiro ataque, o crescendo pode ser expansivo, carregando os últimos dois acordes de intensão dramática antes de atacar o tema principal. A suspensão sobre a barra de compasso pode ser vista com o propósito de “limpar o ar” em preparação da música que se segue.

O tema principal trata-se de uma melodia de quatro compassos, apresentada na tónica (Si m) e repetida nos quatro compassos seguintes na relativa maior (Ré M), seguindo-se um pequeno desenvolvimento da ideia musical que termina com uma descida cromática antes de uma cadência perfeita.

Chopin marca *agitato* logo no primeiro compasso por cima da mão direita. Esta indicação pode apenas informar o carácter do tema ou até de todo o andamento mais do que o tempo metronómico. Como discutido, Chopin era um tanto fluido no que tocava a indicações de tempo. Contudo o compositor escreve especificamente *Presto non tanto*, tornando claro que este andamento não deve ser extremamente rápido.

O tema, apesar de não estar expressamente delineado, é fácil de revelar entre as colcheias. O fraseio certo será suficiente para se ouvir a melodia principal, sem que seja necessário destaca-la em demasia. Apesar de não haver indicação de pedal, a sua utilização é perfeitamente legítima para criar o ambiente apropriado.

Uma análise do desenho da esquerda revela uma escrita polifônica bastante rica. É possível descobrir relações não só entre os baixos, mas também entre as outras notas (segunda e terceira colcheias).

No compasso 24, a última colcheia da esquerda aparece em muitas edições como Ré, mas é frequentemente assumida como Ré# por razões de coerência com as passagens paralelas (compassos 115 e 222).



Exemplo 37
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
IV/c. 24

Como já referido, após a sua primeira apresentação, o tema é reiterado uma oitava acima. Esta reiteração torna mais fácil o destaque da melodia por estar escrita em oitavas. A escrita da esquerda é novamente rica em polifonia. A intensidade naturalmente aumenta, havendo um eixo culminante no compasso 44.



Exemplo 38
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
IV/c. 43-44

Os quatro últimos compassos desta secção contêm um jogo rítmico interessante de explorar. Nos compassos 49 e 50 a mão direita tem um efeito de síncopa criado pela terceira colcheia. Algumas edições apenas assumem o Mi# a partir da quinta colcheia, no entanto a vasta maioria segue o Exemplo 39. Já no compasso 51 existe uma hemíola

também na mão direita. Para além da linha da voz inferior (síncopas e hemíola), que é replicada pela voz superior, a voz intermédia também pode ser interessante de ser ouvida, havendo relações intervalares dignas de atenção. Ao longo destes compassos, a mão esquerda mantém o desenho que vem de trás, o que contribui para a complexidade rítmica e para a conseqüente intensidade musical, que leva ao aparecimento do segundo tema (B).

Exemplo 39
 Urtext Ed, National Edition of the
 Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
 IV/c. 48-51

O segundo tema (c. 52 em diante) está escrito em formato de pergunta-resposta. A mão direita tem a primeira afirmação nos dois primeiros compassos (de notar que a frase pode ser interpretada como começando apenas no segundo tempo do primeiro compasso, criando um gesto iâmbico, apesar da indicação de pedal). A esquerda responde nos dois compassos seguintes contra uma escala descendente virtuosa da mão direita. Talvez seja mais importante dar primazia à melodia da esquerda, ficando a escala da mão direita num plano dinâmico secundário. O esquema descrito é repetido noutra tonalidade, funcionando como mecanismo modulatório durante a primeira parte desta secção.

Exemplo 40
 Urtext Ed, National Edition of the
 Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
 IV/c. 52-55

No compasso 53, existem duas possibilidades para o baixo do último acorde da esquerda: Sol# ou Sol \natural (Exemplo 40). Por questões de coerência com todas as outras vezes que este

gesto surge, parece ser preferível que se mantenha a relação de meio-tom entre o este baixo e o do compasso seguinte.

Após uns compassos de brilhantismo na mão direita contra a melodia vocal da esquerda (c. 64-67), o esquema de pergunta-resposta repete-se, até estabilizarmos na tonalidade de Fá# maior. Todas as iterações da pergunta-resposta podem ter cores distintas, deixando que a harmonia guie a direcção da frase.

A secção dos compassos 76 em diante caracteriza-se por uma longa linha melismática e virtuosística em semicolcheias na mão direita a executar, com o acompanhamento da mão esquerda em colcheias. Mais uma vez, o desenho da mão esquerda é bastante polifónico, havendo a possibilidade de realçar a voz do baixo ou mesmo a voz superior (segundas colcheias).

Na segunda metade do compasso 80, a melodia da esquerda ganha um destaque particular. Algumas edições retardam o aparecimento da 7ª (Mi^b) para a segunda metade do compasso. No entanto, a grande maioria das edições assume-a logo na segunda colcheia (em vez do Fá#), o que acaba por fazer mais sentido auditivo de um ponto de vista de estabilidade harmónica.



Exemplo 41.1
New York: G.
Schirmer (Kullak)
IV/c. 80



Exemplo 41.2
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
IV/c. 80

No compasso 84, a estrutura repete-se, desta vez em Si maior. Toda esta secção beneficia de uma mão direita leve e bem fraseada e de uma mão esquerda estável e bastante cantada. Para tal, o estudo lento, por blocos e com ritmos diferentes é importante (ver capítulo 3).

A partir do compasso 88, a intensidade musical aumenta levando a uma descida brilhante e virtuosa da mão direita em blocos de seis semicolcheias, com a esquerda a juntar-se no compasso 92 em colcheias graves ascendentes, criando um efeito turbulento de movimentos contrários. A linha da mão direita a partir do compasso 90 pode ser, por um lado, pensada com um apoio na primeira nota de cada grupo (Chopin inclusivamente escreve diminuendos em cada conjunto) mas ao mesmo tempo cada nota deve ter o mesmo tipo de actividade digital, de forma a controlar melhor, nomeadamente quando entra a esquerda em 92, e a manter o som brilhante (lembrando a descida em quartas do primeiro andamento com ataques pinçados). Esta passagem serve de fecho de secção e de transição para o regresso do primeiro tema.

Nesta repetição do primeiro tema, agora em Mim, a direita tem uma configuração semelhante à do início, estando agora a melodia destacada.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The right hand part features a melodic line with sixteenth notes, starting with a dynamic marking of '100' and 'f'. The left hand part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are performance markings such as '4' and asterisks below the left hand part. The score is enclosed in a box.

Exemplo 42
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
IV/c. 100-103

Por outro lado, a esquerda tem um acompanhamento diferente, desta vez em quiálteras de quatro, à mesma com polifonia a ser explorada. A polirritmia resultante pode servir para criar mais intensidade dramática.

O tema prossegue, seguindo a mesma estrutura da primeira volta. De notar apenas que nos compassos 139 a 142 podem ter o mesmo tratamento que na passagem paralela da primeira volta, nomeadamente a antecipação do Lá^b para a terceira colcheia no compasso 140.

Exemplo 43
 Urtext Ed, National Edition of the
 Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
 IV/c. 139-142

O segundo tema surge seguidamente em Mib maior, uma modulação absolutamente inesperada (meio-tom abaixo da tonalidade anterior). A estrutura desta passagem é exactamente igual à primeira vez que este tema aparece, podendo manter-se a lógica interpretativa, sendo apenas mais intensa por ser a segunda vez.

A segunda parte do segundo tema, tal como a primeira (secção anterior), segue a mesma lógica e estrutura da primeira volta, com a excepção do final que desemboca numa ponte em vez da na descida virtuosística (aparecendo esta mais adiante).

No compasso 171, sucede o mesmo que no seu paralelo anterior, em que a 7ª (réb) é assumida logo na segunda colcheia por muitas edições.

Exemplo 44.1
 New York: G.
 Schirmer (Kullak)
 IV/c. 171

Exemplo 44.2
 Urtext Ed, National Edition of the
 Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
 IV/c. 171

Como já referido, a passagem seguinte funciona como uma ponte ou transição. De um ponto de vista retórico, serve de pausa da narrativa. Para a construção desta passagem, Chopin utiliza um pequeno motivo que aparece pela primeira vez no compasso 60 e novamente no compasso 151 (elemento transitório entre as duas estruturas de pergunta-resposta da primeira parte do segundo tema). Este motivo é intercalado por rasgos de virtuosidade, aparecendo três vezes, sempre em tonalidades diferentes e cada vez mais intenso. Esta passagem desemboca no compasso 195, onde surge finalmente a descida virtuosística paralela à do compasso 90, juntando-se a mão esquerda no compasso 199. O mesmo princípio abordado na primeira volta aplica-se novamente.

Seguidamente, o primeiro tema volta pela última vez. A grande particularidade desta passagem é a simplificação da mão direita, que apenas toca o tema sem qualquer tipo de polifonia ou mesmo recheio (exceptuando os três últimos compassos) em oposição à complexidade do acompanhamento da esquerda, agora em semicolcheias. A dificuldade deste acompanhamento prende-se com o facto do desenho obrigar a posições desconfortáveis, devido à sua grande amplitude de abertura de mão, e a um conseqüente movimento constantemente oscilante (de trás para a frente), num andamento rápido. Para a execução eficaz desta passagem, a mão tem de se habituar às várias posições desconfortáveis, através da introdução constante de ordens de desmobilização durante o estudo. Pode ser benéfico estudar esta secção lentamente e por blocos, aplicando ataques preguiçosos (ver capítulo 3) até os músculos se habituarem ao movimento e conseguirem descarregar energia sem demasiada tensão. O resultado final deve ser uma articulação enérgica dos dedos mas sem grande recurso à musculatura do braço, com um apoio (não acento) nas primeiras notas de cada grupo, de forma a servir de balanço para as restantes cinco, sempre com o braço leve e disponível para acompanhar o movimento da mão. Musicalmente, este desenho da esquerda deve criar o efeito de um turbilhão sonoro dramático.

A segunda parte do primeiro tema segue, mais uma vez, a mesma estrutura das outras duas voltas. A mão esquerda mantém o seu desenho de semicolcheias enquanto a mão direita adopta uma configuração semelhante à da primeira volta (compasso 28 e seguintes).

No compasso 240, a quarta semicolcheia do segundo tempo da esquerda tem duas opções: Sol e Lá#.

Two musical staves are shown. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef. In measure 240, the right hand plays a quarter note G (Sol) and a quarter note A# (Lá#). The left hand plays a quarter note G (Sol) and a quarter note A# (Lá#). The notation includes a '4' above the notes and a '3' below the notes, indicating a triplet. Below the staves, there are two options for the fourth eighth note: a quarter note G (Sol) and a quarter note A# (Lá#), both marked with a circled 'ed.' and an asterisk.

Exemplo 45.1
New York: G.
Schirmer (Kullak)
IV/c. 240

Two musical staves are shown. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef. In measure 240, the right hand plays a quarter note G (Sol) and a quarter note A# (Lá#). The left hand plays a quarter note G (Sol) and a quarter note A# (Lá#). The notation includes a '4' above the notes and a '3' below the notes, indicating a triplet. Below the staves, there are two options for the fourth eighth note: a quarter note G (Sol) and a quarter note A# (Lá#), both marked with a circled 'ed.' and an asterisk.

Exemplo 45.2
Urtext Ed, National Edition of the
Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
IV/c. 240

A segunda hipótese parece ser musicalmente mais interessante, não só pela variedade que introduz, mas também pela linha melódica que as notas superiores da esquerda acabam por formar nos compassos 240 e 241 (Si-Lá#-Sol-Fá#).

No compasso 242, existem duas hipóteses tanto para a mão direita como para a mão esquerda. A primeira opção poderá à partida fazer mais sentido harmonicamente. Apesar de diferente do compasso paralelo da primeira volta (44), o acorde de Fá# maior (com baixo em Ré) acaba por se enquadrar no contexto harmónico, funcionando como Dominante. A segunda opção poderá parecer menos óbvia, sugerindo o acorde de Sol menor (com Lá# em vez de Sib). No entanto, esta harmonia volta a aparecer no compasso 245, desta vez com o Mi no baixo, sugerindo um acorde de sétima da sensível e assumidamente distante do seu paralelo em 47, o que acaba por dar sentido ao compasso 242. Qualquer uma das escolhas é válida.



Exemplo 46
 Urtext Ed, National Edition of the
 Works of Fryderyk Chopin (Ekier)
 IV/c. 242

A coda trata-se de uma demonstração de artifício técnico virtuosístico com o objectivo de criar um final apoteótico glorioso. Filosoficamente, podemos pensar que a morte foi vencida e que a vida é celebrada.

A primeira parte da coda é composta basicamente por arpejos ascendentes e descendentes da mão direita, com a mão esquerda a responder melodicamente.

Na secção seguinte, a mão direita tem uma longa subida cromática em terceiras quebradas, enquanto a esquerda tem um acompanhamento polifónico em colcheias. Neste tipo de subidas padronizadas, pode ajudar ter também um padrão para a dedilhação, neste caso em concreto 1-2-4. A polifonia da mão esquerda pode ser explorada tanto a nível dos baixos (primeira colcheia) como a nível da intermédia (nota superior da terceira colcheia). Esta passagem culmina com uma descida da mão direita em arpejos circulares de Dó# menor.

Seguem-se quatro compassos que contém a última marcha harmónica da obra. Um fraseado possível para esta passagem consiste em seguir o desenho da mão esquerda e não o da mão direita, criando gestos grandes de compassos inteiros até ao compasso 273, onde o ritmo harmónico acelera. Na anacrusa para o compasso 271 (o início da marcha), Chopin coloca um crescendo, podendo isto justificar a descida da dinâmica para um mp ou mesmo p, contrastando com o fim da passagem anterior e criando um grande balanço para o crescendo. Este crescendo pode ainda ser guardado para o fim da sequência, juntando um ligeiro alargando, de forma a gerar um efeito dramático maior.

A secção final da coda trata-se de uma descida brilhante da mão direita em terceiras cromáticas quebradas, pontuada por intervenções da esquerda entre acordes e oitavas. Mais uma vez, a lógica digital pode facilitar a execução da passagem. Neste caso, existem duas sequências de dedos que vão alternando ao longo da descida, após o polegar inicial: 4-3, 1-2, 4-3, 1-2, 4-3, 1-2 e 4-3, 2-1, 4-3, 2-1, 4-3, 2-1. Também pode ajudar visualizar

mentalmente a primeira nota de cada grupo de seis semicolcheias, sobretudo quando a esquerda entra com as oitavas na anacrusa de 278. Apesar de Chopin marcar um único pedal para a passagem toda, esta indicação não é aconselhável para os pianos modernos, nomeadamente por destruir o efeito das pausas a partir do compasso 277. O compasso 281 (com anacrusa) pode ser executado passando as semicolcheias ímpares (a tempo) da mão direita para a mão esquerda, passando esta a tocar oitavas e ficando a mão direita só com as pares (a contratempo). Existe também a hipótese de mão direita tocar como escrito e a mão esquerda acrescentar as oitavas mais graves, como na figura.

Exemplo 47
New York: G.
Schirmer (Kullak)
IV/c. 281-284

A sonata termina com uma sequência de acordes triunfantes, de sonoridade cheia e profunda. É possível argumentar que, quanto mais o tempo for mantido, mais efeito a passagem tem, guardando um pequeno cedendo para o último acorde. No entanto, uma abordagem contrastante com um alargando mais distribuído também parece ser possível. A suspensão final, idealmente, deve conter toda a carga emocional da obra.

Capítulo 6: Conclusão

A interpretação das obras de Chopin, especialmente das suas formas maiores, como as sonatas para piano, evoluiu à medida que mais estudos, gravações históricas e fontes antigas se tornaram disponíveis. No entanto, vários desafios e oportunidades aguardam tanto os intérpretes como os académicos no desenvolvimento de uma abordagem autêntica mas contemporânea à interpretação da música de Chopin.

A Sonata para Piano nº 3 de Chopin reúne em si tanto o rigor técnico quanto a sensibilidade lírica que definem o legado musical do compositor. Os seus quatro andamentos apresentam um espectro de desafios emocionais e técnicos, desde a tempestade do *Allegro* até à introspecção lírica do *Largo*, culminando na energia implacável do *Finale*. Para o intérprete moderno, esta sonata oferece uma oportunidade inestimável de se envolver profundamente com a paisagem emocional e as inovações técnicas de Chopin. Cada apresentação transforma-se numa expressão única da relação do intérprete com a música, pelo que é encorajada a realização de mais trabalhos desta natureza que exploram essa mesma relação.

A jornada interpretativa da Sonata nº 3 de Chopin é uma descoberta do equilíbrio entre estrutura e liberdade, precisão técnica e profundidade expressiva, visão histórica e ressonância contemporânea. É através deste número de equilíbrio intrincado que os intérpretes podem capturar a qualidade intemporal da música de Chopin, oferecendo aos ouvintes um vislumbre do artista e da arte de um dos compositores mais célebres da era romântica.

Bibliografia

- Aziz, Andrew I. *The Evolution of Chopin's Sonata Forms: Excavating the Second Theme Group*. 2015 Society for Music Theory
- Dhuvabhark, Janida (1992). *A Study of Chopin's Piano Sonata no. 3 in B minor, op. 58, with Suggestions for Performance*. Graduate School of The Ohio State University
- Drăgulin, S. & Popa, L. (2012). *Chrystalization of the Sonata Form in Frederic Chopin's Vision*. Transilvania University of Braşov
- Frăţilă, Lioara (2021) *Chopinian Particularities in Piano Sonata op. 58*. Transilvania University of Braşov
- Grunstein, Eric (2021). *Towards a Theory of Chopin's Large-scale Forms*. The University of Edinburgh
- Harrold, Maverick (2023). *Chopin's Piano Sonata No. 3 in B minor Op. 58: A Structural Analysis*. University of Nebraska at Omaha
- Henriques, Miguel (2014). *The (Well) Informed Piano: Artistry and Knowledge*. University Press of America
- Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press.
- Kochevitsky, George (1996). *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach*. Alfred Publishing Company
- Maroto, Carlos (2009). *Aproximación analítica a las sonatas para piano de Frédéric Chopin*. Madrid
- Marun, Nahim. *As pesquisas históricas na interpretação de Chopin*. Per Musi, Belo Horizonte, n.31, 2015, p. 167-188
- Mitchell, Jonathan Edward (2012). *Dialogues, dysfunctional transitions, and embodied plot schemas: (Re) considering form in Chopin's sonatas and ballades*. Louisiana State University
- Paetsch, Annabelle (2001). *Performance Practices in Chopin's Piano Sonatas, Op. 35 and 58: A Critical Study of Nineteenth-Century Manuscript and Printed Sources*. University of Western Ontario, London, Ontario, Canada

Rink, John. (1990). *Chopin in performance: Historical context and modern practice*.
Journal of Musicology

Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York ; London, W.W. Norton & Co., [Post], Cop,
2006.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians - Vol 4*. Macmillan
Publishers Limited 1980 (Chopin, págs. 292-312)

Zukiewicz, Adam (2012). *Chopin's Third Piano Sonata, op. 58: Late Style, Formal
Ambiguity, and Performance Considerations*. University of Toronto

Partituras

(Apelido, Iniciais. (Ano) Título. Notas. Local: Editora.)

Chopin, F. F. (1976/2004) Piano Sonata in b minor op. 58. Urtext. Munique: G. Henle
Verlag

Chopin, F. F. (1995) Sonate Op. 583. Urtext/National Edition of the Works of Fryderyk
Chopin, Series A, Vol.X. Cracóvia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Chopin, F. F. (1950) Sonate Op. 58. Paderewski/Urtext/*Complete works / Fryderyk
Chopin, Vol.* Varsóvia: Instytut Fryderyka Chopina,

Chopin, F. F. (1895) Piano Sonata in b, Op. 58. Mikuli. Complete Works for the
Piano, Vol.11: Sonatas. Nova Iorque: G. Schirmer.

Chopin, F. F. (1883) Sonata B minor op. 58. Kullak. *Klavierwerke. Instructive Ausgabe,
Vol.X: Sonatas*. Berlim: Schlesinger'sche Buch-und Musikhandlung.

Chopin, F. F. (1845) Sonate pour le Piano op. 58. Primeira Edição Francesa. Paris: J.
Meissonnier, n.d.

Webografia

Beautiful Life. "Seong-Jin Cho - Chopin Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58 (20180723 Verbier Festival)." *YouTube*, 26 July 2018, www.youtube.com/watch?v=11uOYMei7Uo.

Blechacz Fanpage. "Rafał Blechacz - Piano Sonata No. 3 in B Minor Op. 58, 15th Chopin Competition, 2005 / FULL VIDEO." *YouTube*, 16 Nov. 2021, www.youtube.com/watch?v=YQsBfr5AJdA.

IMSLP. "IMSLP: Free Sheet Music PDF Download." *Imslp.org*, 2019, imslp.org/wiki/Main_Page.

Maria João Pires - Topic. "Chopin: Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: I. Allegro Maestoso." *YouTube*, 15 Sept. 2018, www.youtube.com/watch?v=VZ0UQ2nMp4I.

---. "Chopin: Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: II. Scherzo (Molto Vivace)." *YouTube*, 15 Sept. 2018, www.youtube.com/watch?v=R4Y3Shkz1e0.

---. "Chopin: Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: III. Largo." *YouTube*, 15 Sept. 2018, www.youtube.com/watch?v=W_bAIfp-wsc.

---. "Chopin: Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: IV. Finale (Presto Non Tanto)." *YouTube*, 15 Sept. 2018, www.youtube.com/watch?v=eq4kRSylCzg.

Martha Argerich - Topic. "Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: I. Allegro Maestoso." *YouTube*, 9 Apr. 2015, www.youtube.com/watch?v=9vVlgp4GoF8.

---. "Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: II. Scherzo." *YouTube*, 9 Apr. 2015, www.youtube.com/watch?v=wAn1O-7Q-h4.

---. "Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: III. Largo." *YouTube*, 9 Apr. 2015, www.youtube.com/watch?v=1zO0Yistzq4.

---. "Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: IV. Finale. Presto Non Tanto." *YouTube*, 9 Apr. 2015, www.youtube.com/watch?v=Xm vb80dNFaw.

Maurizio Pollini - Topic. "Chopin: Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: 1. Allegro Maestoso." *YouTube*, 20 July 2018, www.youtube.com/watch?v=GVb_WMJWJeg.

---. "Chopin: Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: 2. Scherzo (Molto Vivace)." *YouTube*, 20 July 2018, www.youtube.com/watch?v=gDuf rs-p040.

---. "Chopin: Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: 3. Largo." *YouTube*, 20 July 2018, www.youtube.com/watch?v=15rJ127G6A8.

---. "Chopin: Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58: 4. Finale (Presto Non Tanto)." *YouTube*, 20 July 2018, www.youtube.com/watch?v=CUcOuKvfO_k.

MrHullU. "Chopin: Sonata No.3 in B Minor, Op.58 (Zimmerman)." *YouTube*, 23 Jan. 2024, www.youtube.com/watch?v=qbd9-hYXK9M.

PianoJFAudioSheet. "Chopin - Piano Sonata No. 3 in B Minor, Op. 58 (Audio+Sheet) [Rubinstein]." *YouTube*, 8 Mar. 2022, www.youtube.com/watch?v=2ifQ2V5Rs5E.

Private Reserve. "Chopin: Piano Sonata No 3 (1933) Alfred Cortot." *YouTube*, 3 June 2022, www.youtube.com/watch?v=3EWRIOvTK0w.

Wikipedia Contributors. "Frédéric Chopin." *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 2 May 2019, en.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin.

Nifc.pl, 2025, nifc.pl/pl/.