



SONATE Nº 2 E SONATINE DE MIŁOSZ MAGIN

A IDEIA DO COMPOSITOR
NA INTERPRETAÇÃO
DO EXECUTANTE

Barbara Scheffs-Endres

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADOR: *Prof. Doutor Benoît Gibson*

ÉVORA, SETEMBRO DE 2013





Universidade de Évora Departamento de Música

SONATE Nº 2 E SONATINE DE MIŁOSZ MAGIN

A Ideia do Compositor na Interpretação do Executante

BARBARA SCHEFFS-ENDRES

Tese de Doutoramento orientada pelo
Prof. Doutor Benoît Gibson

Doutoramento em Música e Musicologia
Área de Especialização: Interpretação
Setembro de 2013

*Ao meu marido Alfred Karl Endres que estima o estudo como uma das
mais nobres actividades humanas, pelo seu constante amor, apoio e
incentivo recebidos.*

Conteúdo

ABSTRACT	xvii
RESUMO	xix
AGRADECIMENTOS	xxi
ABREVIATURAS	xxiii
1 PREÂMBULO	xxv
1.1 Revisão da literatura sobre Miłosz Magin	xxx
1.2 Interpretações das <i>Sonatas</i> e da <i>Sonatine</i> de Miłosz Magin	xliii
1.3 Metodologia	xlvi
1.3.1 Métodos científicos	xlvi
1.3.2 Materiais básicos e meios auxiliares	xlvii
1.4 Estrutura do trabalho escrito	xlix
1.5 Instruções	1
1.5.1 Explicação dos símbolos utilizados nas páginas das partituras	1
1.5.2 Utilização das ferramentas multimédia	lii
COMPOSITOR E INTÉRPRETE	1
Em guisa de começo	3
2 SONATE Nº 2 (1981)	13
2.1 Análise Musical	13
2.1.1 Primeiro Andamento (c. 1-259)	15
2.1.2 Segundo Andamento (c. 260-608)	55
2.1.3 Terceiro Andamento (c. 609-740)	72
2.1.4 Quarto Andamento (c. 741-883)	82
2.1.5 O estilo, a inspiração e a linguagem musical na Sonate Nº 2 de Miłosz Magin	94
	iii

Conteúdo

2.2. Interpretação gravada de Miłosz Magin da Sonate N ^o 2	99
2.2.1. Primeiro Andamento	153
2.2.2. Segundo Andamento	159
2.2.3. Terceiro Andamento	161
2.2.4. Quarto Andamento	163
2.3. Proposta para a interpretação da Sonate N ^o 2	166
2.3.1. Primeiro Andamento	222
2.3.2. Segundo Andamento	228
2.3.3. Terceiro Andamento	232
2.3.4. Quarto Andamento	234
3. SONATINE (1982)	239
3.1. Análise Musical	239
3.1.1. Primeiro Andamento (c. 1-124)	240
3.1.2. Segundo Andamento (c. 125-195)	247
3.1.3. Terceiro Andamento (c. 196-393)	251
3.1.4. Conclusão	255
3.2. Interpretações gravadas de Miłosz Magin da Sonatine	258
3.2.1. Primeiro Andamento	271
3.2.2. Segundo Andamento	273
3.2.3. Terceiro Andamento	276
3.3. Proposta para a interpretação da Sonatine	279
3.3.1. Primeiro Andamento	291
3.3.2. Segundo Andamento	295
3.3.3. Terceiro Andamento	296
4. CONCLUSÃO	301
BIBLIOGRAFIA	313
A. ANEXO	323
ÍNDICE REMISSIVO	339

Lista de Figuras

1.1	O exemplo da página elaborada original da <i>Sonate N^o 2</i> , no subcapítulo «Interpretação gravada de Miłosz Magin da sua <i>Sonate N^o 2</i> » do Segundo Capítulo.	li
1.2	O exemplo da página elaborada original da <i>Sonate N^o 2</i> , no subcapítulo «Proposta para a interpretação da <i>Sonate N^o 2</i> » do Segundo Capítulo. . . .	li
1.3	A imagem do elemento gráfico com o exemplo audiovisual.	lii
1.4	A imagem do elemento gráfico com o exemplo áudio.	lii
1.5	A imagem da activação do vídeo.	liii
1.6	As duas opções do tamanho de vídeo.	liiii
1.7	A aparência da janela flutuante.	liv
1.8	A imagem das opções das desactivações.	liv
1.9	A imagem da activação da gravação áudio.	lv
1.10	A aparência da janela flutuante.	lv
1.11	A imagem das opções da janela flutuante.	lvi
1.12	A imagem das opções da desactivação.	lvi
1.13	Gravação: Miłosz Magin, <i>Concerto Rustico</i> , 3 ^o andamento, a parte final. . . .	9
1.14	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento, c. 280-393.	9
2.1	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 1.	20
2.2	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 53-54.	20
2.3	Ludwig van Beethoven, <i>Sonate em dó menor</i> , op. 111, n ^o 32, 1 ^o andamento, c. 1-11. Gravação: Wilhelm Kempff.	22
2.4	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 1-12. Gravação: Miłosz Magin.	23
2.5	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 14-27: as cadências suspensas e as inserções repetidas do núcleo temático.	27
2.6	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 33-35.	28
2.7	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 115.	28
2.8	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 33-39.	29
2.9	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 40-52.	30

Lista de Figuras

2.10	Gravação: Scott Joplin, <i>Pine Apple Rag</i>	32
2.11	Gravação: Paul Hindemith, <i>Rag Time (wohltemperiert)</i> 1921.	32
2.12	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 53-113.	32
2.13	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 53-58.	33
2.14	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 53-58: a sequência dos intervalos melódicos.	33
2.15	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 58-70.	34
2.16	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 78-84.	37
2.17	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 84-88.	37
2.18	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 88-94.	38
2.19	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 94-98.	38
2.20	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 101-105.	39
2.21	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 106-113.	39
2.22	Gravação: Claude Debussy, <i>Claire de lune</i>	40
2.23	Gravação: George Gershwin, <i>The Man I Love</i>	40
2.24	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 114-133.	41
2.25	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 134-139.	43
2.26	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 149-152.	43
2.27	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 158-201.	44
2.28	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 158-162.	44
2.29	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 163-165.	46
2.30	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 169-171.	46
2.31	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 165-169.	47
2.32	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 170-174.	47
2.33	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 158-159.	48
2.34	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 175-181.	48
2.35	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 181-189.	50
2.36	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 187-192.	50
2.37	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 193-196.	51
2.38	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 197-201.	51
2.39	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 14-18.	54
2.40	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 242-246.	54
2.41	Gravação: Frédéric Chopin, <i>Estudo</i> op. 25 n ^o 2.	57
2.42	Gravação: Frédéric Chopin, <i>Estudo</i> op. 25 n ^o 11.	57
2.43	Gravação: Frédéric Chopin, <i>Scherzo</i> em <i>si</i> menor op. 20, c. 1-44.	57
2.44	Gravação: Frédéric Chopin, <i>Valsa</i> op. 64 n ^o 1.	57

2.45	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 260-378.	57
2.46	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 266-284: os elementos M, N, O, X, Y	59
2.47	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 297-298.	61
2.48	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 303-308.	61
2.49	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 309-312.	61
2.50	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 269-272.	62
2.51	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 313-314.	62
2.52	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 271-272.	62
2.53	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 314-317.	62
2.54	Gravação (1970): Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 1</i> , 2 ^o andamento, c. 355-462. . .	64
2.55	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 375-470. . .	65
2.56	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 383-398.	66
2.57	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 431-446.	67
2.58	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 399-430.	68
2.59	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 447-470.	68
2.60	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 383-386: o esquema rítmico. . .	68
2.61	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 399-406: o esquema rítmico. . .	68
2.62	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 455-456: os erros na notação musical e os acentos em <i>contratempo</i>	69
2.63	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 375.	70
2.64	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 427-428: o agrupamento rítmico.	70
2.65	O ritmo de <i>Kujawiak</i>	73
2.66	O ritmo básico de <i>Krakowiak</i>	73
2.67	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 609-611.	73
2.68	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 609-617.	74
2.69	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 617-619.	74
2.70	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 644-690: a estrutura harmónica do acompanhamento.	77
2.71	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 646-649.	78
2.72	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 633-640.	78
2.73	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 660-664.	79
2.74	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 618-634.	80
2.75	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 697-716.	80
2.76	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 741.	83

Lista de Figuras

2.77	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 1.	83
2.78	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: as duas primeiras notas da fuga (c. 53-54).	83
2.79	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 741-745.	85
2.80	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 759.	86
2.81	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 741.	86
2.82	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 759-762.	87
2.83	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 771-780.	88
2.84	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 781-798.	89
2.85	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 827-830.	91
2.86	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 831-839.	91
2.87	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 859-864: o esquema rítmico.	92
2.88	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 859-864.	92
2.89	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 865-877.	93
2.90	Gravação: Karol Szymanowski, <i>Pieśń kurpiowska N^o 2</i>	96
2.91	Gravação: Juliusz Zarebski, <i>Quinteto op. 34: Scherzo</i>	97
2.92	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento.	99
2.93	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento.	99
2.94	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o e 4 ^o andamento.	99
2.95	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 1-12.	100
2.96	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 13-27.	101
2.97	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 28-42.	102
2.98	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 43-58.	103
2.99	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 59-73.	104
2.100	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 74-88.	105
2.101	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 89-99.	106
2.102	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 100-109.	107
2.103	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 110-123.	108
2.104	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 124-137.	109
2.105	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 138-147.	110
2.106	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 148-159.	111
2.107	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 160-174.	112
2.108	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 175-189.	113
2.109	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 190-201.	114
2.110	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 202-214.	115
2.111	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 215-226.	116

2.112	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 227-241.	117
2.113	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 242-259.	118
2.114	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 260-277.	119
2.115	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 278-297.	120
2.116	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 298-317.	121
2.117	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 318-337.	122
2.118	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 338-357.	123
2.119	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 358-377.	124
2.120	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 378-403.	125
2.121	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 404-428.	126
2.122	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 429-453.	127
2.123	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 454-478.	128
2.124	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 479-499.	129
2.125	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 500-519.	130
2.126	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 520-539.	131
2.127	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 540-559.	132
2.128	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 560-579.	133
2.129	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 580-608.	134
2.130	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 609-620.	135
2.131	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 621-638.	136
2.132	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 639-654.	137
2.133	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 655-669.	138
2.134	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 670-685.	139
2.135	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 686-702.	140
2.136	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 703-717.	141
2.137	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 718-740.	142
2.138	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 741-752.	143
2.139	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 753-767.	144
2.140	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 768-786.	145
2.141	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 787-802.	146
2.142	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 803-821.	147
2.143	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 822-836.	148
2.144	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 837-851.	149
2.145	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 852-866.	150
2.146	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 867-883.	151

Lista de Figuras

2.147 Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 53-58 e 158-162: a acentuação.	158
2.148 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 1-12.	166
2.149 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 13-27.	167
2.150 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 28-42.	168
2.151 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 43-58.	169
2.152 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 59-73.	170
2.153 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 74-88.	171
2.154 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 89-99.	172
2.155 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 100-109.	173
2.156 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 110-123.	174
2.157 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 124-137.	175
2.158 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 138-147.	176
2.159 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 148-159.	177
2.160 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 160-174.	178
2.161 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 175-189.	179
2.162 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 190-201.	180
2.163 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 202-214.	181
2.164 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 215-226.	182
2.165 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 227-241.	183
2.166 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c. 242-259.	184
2.167 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 260-277.	185
2.168 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 278-297.	186
2.169 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 298-317.	187
2.170 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 318-337.	188
2.171 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 338-357.	189
2.172 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 358-377.	190
2.173 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 378-403.	191
2.174 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 404-428.	192
2.175 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 429-453.	193
2.176 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 454-478.	194
2.177 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 479-499.	195
2.178 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 500-519.	196
2.179 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 520-539.	197
2.180 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 540-559.	198
2.181 Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 560-579.	199

2.182	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento, c. 580-608.	200
2.183	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 609-620.	201
2.184	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 621-638.	202
2.185	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 639-654.	203
2.186	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 655-669.	204
2.187	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 670-685.	205
2.188	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 686-702.	206
2.189	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 703-717.	207
2.190	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 718-740.	208
2.191	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 741-752.	209
2.192	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 753-767.	210
2.193	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 768-786.	211
2.194	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 787-802.	212
2.195	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 803-821.	213
2.196	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 822-836.	214
2.197	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 837-851.	215
2.198	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 852-866.	216
2.199	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento, c. 867-883.	217
2.200	A fotografia das mãos de Miłosz Magin.	219
2.201	Gravação (1992): Miłosz Magin, <i>Concerto N^o 3</i> para piano, 2 ^o andamento: o <i>fugato</i> (c. 243-271).	224
2.202	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1 ^o andamento: a exposição inicial da primeira <i>fuga</i> (c. 53-79).	224
2.203	Vídeo: <i>Oberek łowicki</i>	231
2.204	Vídeo: a redução dos compassos 341-364.	231
2.205	Vídeo: O método da realização do <i>ostinato</i> nos compassos 375-469.	231
2.206	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento: o manuscrito dos compassos 741-764.	236
3.1	Vídeo: <i>Krakowiak «Albo my to jacy tacy, chłopcy krakowiacy»</i>	240
3.2	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1 ^o andamento, c. 1-16.	241
3.3	A canção « <i>Albo my to jacy tacy, chłopcy krakowiacy</i> ».	241
3.4	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1 ^o andamento c. 1-4.	242
3.5	Gravação: Miłosz Magin, <i>Polka (1948)</i>	242
3.6	A escala de <i>Górale</i>	242
3.7	Vídeo: « <i>Ach, śpij kochanie</i> » (1938). O trecho.	244

Lista de Figuras

3.8	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1º andamento, c. 33-52.	244
3.9	Gravação: Miłosz Magin, <i>Mazurka lenta «Kujawiak»</i>	247
3.10	Os ritmos básicos de <i>Kujawiak</i>	247
3.11	Gravação: Edvard Grieg, «A dança de Anitra». O trecho.	248
3.12	Gravação: Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º andamento, c. 128-136.	248
3.13	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º andamento, Secção «A» c. 128-130.	249
3.14	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º andamento, Secção «B» c. 145-148.	249
3.15	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º andamento, Secção «B» c. 149-152.	250
3.16	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º andamento, Secção «A» c. 169-176.	250
3.17	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º andamento, Coda c. 189-195.	250
3.18	Vídeo: Stanisław Moniuszko, <i>Opera «Halka», Mazur</i>	251
3.19	Os ritmos básicos de <i>Mazur</i>	251
3.20	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º andamento, c. 196-199.	251
3.21	Gravação: « <i>Hej, cyrwono</i> ».	253
3.22	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1º Andamento.	258
3.23	Gravação (1992): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1º Andamento.	258
3.24	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º Andamento.	258
3.25	Gravação (1992): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º Andamento.	258
3.26	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º Andamento.	258
3.27	Gravação (1992): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º Andamento.	258
3.28	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1º Andamento, c. 1-25.	259
3.29	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1º Andamento, c. 26-60.	260
3.30	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1º Andamento, c. 61-91.	261
3.31	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1º Andamento, c. 92-124.	262
3.32	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º Andamento, c. 125-158.	263
3.33	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º Andamento, c. 159-195.	264
3.34	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º Andamento, c. 196-225.	265
3.35	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º Andamento, c. 226-255.	266
3.36	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º Andamento, c. 256-290.	267
3.37	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º Andamento, c. 291-328.	268
3.38	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º Andamento, c. 329-363.	269
3.39	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3º Andamento, c. 364-393.	270
3.40	Vídeo: <i>Kujawiak</i>	274
3.41	Gravação (1975): Frédéric Chopin, <i>Mazurka</i> op. 63, nº 3, c. 1-16.	275
3.42	Gravação (1983): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º andamento, c. 128-144.	275
3.43	Gravação (1992): Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2º andamento, c. 128-144.	275

3.44	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1 ^o andamento, c. 1-25.	279
3.45	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1 ^o andamento, c. 26-60.	280
3.46	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1 ^o andamento, c. 61-91.	281
3.47	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1 ^o andamento, c. 92-124.	282
3.48	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2 ^o andamento, c. 125-158.	283
3.49	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2 ^o andamento, c. 159-195.	284
3.50	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento, c. 196-225.	285
3.51	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento, c. 226-255.	286
3.52	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento, c. 256-290.	287
3.53	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento, c. 291-328.	288
3.54	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento, c. 329-363.	289
3.55	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento, c. 364-393.	290
3.56	Vídeo: a proposta para a interpretação dos compassos 1-16.	293
3.57	Gravação (1970): Miłosz Magin, <i>Images d'Enfants, Le fileuse</i>	295
3.58	Vídeo: a proposta para a interpretação dos compassos 228-251.	298
3.59	Vídeo: a proposta para a interpretação dos compassos 280-353.	299
4.1	A página original de <i>Protokoll der Anhörung J. S. Bachs Arnstadt, 21. Februar 1706</i>	302
4.2	A fotografia de alguns dos quadros da colecção de Miłosz Magin na sua habitação de trabalho.	307
A.1	Miłosz Magin: <i>Sonate N^o 2 (1981)</i> . Edição: <i>Wydawnictwo Muzycznej Agencji Autorskiej (ZAiKS)</i> de 1991.	324
A.2	Miłosz Magin: <i>Sonatine</i> (1982). Edição: <i>Éditions Concertino</i>	325
A.3	Miłosz Magin: <i>Sonate N^o 2, Sonatine</i> . Pianissime, 1983 (1).	326
A.4	Miłosz Magin: <i>Sonate N^o 2, Sonatine</i> . Pianissime, 1983 (2).	327
A.5	Miłosz Magin: <i>Sonatine</i> . Polskie Nagrania, 1992 (1).	328
A.6	Miłosz Magin: Miłosz Magin: <i>Sonatine</i> . Polskie Nagrania, 1992 (2).	328
A.7	Miłosz Magin: <i>Sonate N^o 1</i> . DECCA, 1970	329
A.8	Miłosz Magin: <i>Sonate N^o 1</i> . VEGA, 1970.	330
A.9	Miłosz Magin: <i>Rythmes et chants de la Pologne</i> . VEGA 340 055 (sem data)	331
A.10	<i>Petits chefs d'oeuvre pour piano</i> . DALAFON. 1985. (1)	332
A.11	<i>Petits chefs d'oeuvre pour piano</i> . DALAFON. 1985. (2)	333
A.12	Miłosz Magin: <i>Chopin</i> . France: Universal Music, 2000.	334

Lista de Figuras

A.13 Vídeo: <i>5e Concours International de Piano - Miłosz Magin, à Paris, en mars 1993.</i>	335
A.14 Vídeo: <i>Goście: Agnieszka Duczmal i Miłosz Magin</i>	336
A.15 Vídeo: Miłosz Magin ao piano: <i>Polka (1948)</i>	336
A.16 Vídeo: Miłosz Magin ao piano: <i>Oberek (Tryptyk Polski)</i>	337
A.17 Vídeo: Miłosz Magin ao piano: <i>Nostalgie du Pays (Miniatures Polonaises)</i>	337
A.18 Ficheiro: «Tese de Doutoramento».	343

Lista de Tabelas

1.1	A disposição geral dos andamentos na <i>sonata</i> clássica.	5
2.1	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: indicações de compasso.	14
2.2	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento: indicações de compasso.	14
2.3	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: mudanças de tempo.	14
2.4	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a disposição das áreas de tempos.	16
2.5	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a comparação da distribuição das áreas de tempo com a distribuição das áreas temáticas.	16
2.6	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: o esquema geral da construção.	17
2.7	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a construção do prólogo.	18
2.8	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a construção da exposição.	18
2.9	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a construção do desenvolvimento.	18
2.10	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a construção da reexposição.	19
2.11	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a construção do epílogo.	19
2.12	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c 14-27: o esquema dos intervalos da linha melódica do TP.	25
2.13	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, c 14-27: o esquema dos intervalos da linha melódica do TP – o contexto sonoro.	25
2.14	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a comparação entre os intervalos do <i>Dux</i> na exposição (c. 53-58) e do <i>Dux</i> na reexposição (c. 158-162).	45
2.15	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento: a comparação entre os intervalos do <i>Comes</i> na exposição (c. 58-63) e do <i>Comes</i> na reexposição (c. 163-167).	45
2.16	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 1 ^o andamento, compassos 202-223: indicações de compasso.	52
2.17	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento: o esquema da construção.	55
2.18	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento: o esquema das micro-estruturas nos compassos 269- 284.	60
2.19	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 2 ^o andamento: o esquema das micro-estruturas nos compassos 341-356.	63

Lista de Tabelas

2.20	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento: a divisão formal.	72
2.21	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 3 ^o andamento, c. 619-643: as estruturas rítmicas da secção «A».	76
2.22	Miłosz Magin, <i>Sonate N^o 2</i> , 4 ^o andamento: a divisão formal.	82
3.1	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> (1982). O esquema.	239
3.2	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 2 ^o andamento. O esquema.	248
3.3	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento: o esquema.	252
3.4	As características dos temas principais na <i>Sonatine</i> de Miłosz Magin.	256
3.5	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 1 ^o andamento: a localização dos acentos adicionais.	272
3.6	Miłosz Magin, <i>Sonatine</i> , 3 ^o andamento: a localização dos acentos adicionais.	277

ABSTRACT

THE SONATE N^o 2 AND THE SONATINE FOR PIANO BY MIŁOSZ MAGIN. THE IDEA OF THE COMPOSER IN THE VERSION OF THE PERFORMER.

This Doctoral Thesis is the first study about the interpretation of the *Sonate N^o 2* and the *Sonatine* for piano composed by Miłosz Magin (1929-1999). The composer was also an excellent pianist and a great interpreter of the works of Frédéric Chopin. The dissertation combines the scores and the recordings of the *Sonate N^o 2* and the *Sonatine* made by Miłosz Magin, shares them with the reader, interprets them and therefore, presents a personal conception about the interpretation of these works. The understanding of the composer's musical language, obtained through the analysis of the compositional processes of Miłosz Magin and piano interpretations recorded by him is the basis for the interpretation of the *Sonate N^o 2* and the *Sonatine*. The individual and practical organization of these works made by the author of the dissertation takes into consideration this basis. Besides registering the author's personal experience of the said works, the dissertation has also the aim of helping other interpreters to find their own interpretative expressions regarding these pieces. Therefore, this dissertation starts from the point of view of the performer and it is written in a form of 'practical guide', which includes the examples in multimedia format, i.e., in video and audio formats.

Keywords: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, *Sonatine*, interpretation, multimedia format, recordings of Miłosz Magin.

RESUMO

Esta tese de doutoramento é o primeiro estudo sobre a interpretação quer da *Sonate N^o 2* quer da *Sonatine* para piano do compositor Miłosz Magin (1929-1999). Miłosz Magin foi também um excelente pianista e um grande intérprete das obras de Frédéric Chopin. Reunindo as partituras e gravações da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine*, realizadas por Miłosz Magin, esta tese compartilha-as com o leitor, analisa-as e em consequência apresenta uma concepção pessoal da interpretação das referidas obras.

O entendimento da linguagem musical do compositor, obtido através da análise dos processos composicionais e das interpretações pianísticas gravadas por Miłosz Magin, constitui o fundamento para a interpretação da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine*. A elaboração prática destas obras, realizada pela autora, leva em consideração a dita base. Esta experiência está documentada e tem também o objectivo de ajudar outros intérpretes a que encontrem as próprias expressões interpretativas destas peças musicais. Sendo assim, este trabalho parte do ponto da vista do executante e está escrito na forma dum guia prático, que inclui exemplos em formatos áudio e vídeo.

Palavras-chave: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, *Sonatine*, interpretação, formato multimédia, gravações de Miłosz Magin.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a *Madame* Idalia Magin e a *Madame* Margot Magin Girat pelos documentos e pelas imagens que disponibilizaram para este trabalho.

Agradeço ao meu orientador, Senhor Prof. Doutor Benoît Gibson de Universidade de Évora, pela competência com que orientou a minha Tese e o tempo que me dedicou.

Agradeço, também, ao Compositor Professor Doutor Christopher Bochmann, professor catedrático na Universidade de Évora por todas as directrizes de apoio na preparação da sua *Sonata N.º 1* para piano.

Finalmente, gostaria de deixar um agradecimento muito especial, pelo amor, incentivo, compreensão e encorajamento, ao meu Marido Alfred Karl Endres, a quem dediquei este trabalho.

ABREVIATURAS

and.	andamento
c.	compasso(s)
cf.	<i>confer</i>
Ed.	Editora
etc.	<i>et cetera</i>
EU	<i>European Union</i>
Fig.	Figura
ibid.	ibidem
id.	idem
i.e.	<i>id est</i>
im.	<i>imienia</i>
M.M.	<i>Mälzel's Metronome</i>
n ^o	numero
op.cit.	<i>opere citato</i>
op.	opus
p.	página
p.e.	por exemplo
pp.	páginas
séc.	século
s.v.	<i>sub verbo, sub voce</i>
v.	ver

1 PREÂMBULO

Iniciamos este trabalho referindo que passaram catorze anos desde a morte de Miłosz Magin. Este é um período de tempo demasiado curto para permitir a apresentação de literatura abundante relativamente à sua pessoa e à sua obra. Esta falta de informação faz com que este notável pianista, compositor e pedagogo franco-polaco seja uma figura pouco conhecida, apesar das suas notáveis obras de composição musical.

Mesmo assim, o Concurso Internacional de Piano, em Paris, com o nome de Miłosz Magin¹, fundado por ele próprio, desfruta de uma grande popularidade e atrai, de dois em dois anos, participantes de todo o mundo. Não é obra do acaso o facto de na cosmopolita, culta e luminosa Paris haver um concurso de piano com o nome deste pianista e compositor. Miłosz Magin teve uma vida preenchida e complexa, pois além de compositor foi pianista, acordeonista, violinista, maestro, director artístico, pedagogo, emigrante, interprete das suas obras e de obras de outros, pai, marido e apreciador das belas artes. Isto, só para mencionar algumas das facetas da sua pessoa, não necessariamente por ordem crescente de importância. Referimos também que elaborámos uma biografia detalhada de Miłosz Magin no primeiro capítulo do nosso Trabalho de Projecto de Mestrado². Assim, esta tese de doutoramento é a continuação de um trabalho já realizado sobre Miłosz Magin e, tal como vem indicado no seu título: «*Sonate N^o 2 e Sonatine de Miłosz Magin - A Ideia do Compositor na Interpretação do Executante*», procura estudar Miłosz Magin nas suas vertentes de compositor e de intérprete. Excluimos, enquanto objecto de estudo, as demais valências deste ser humano excepcional: Miłosz pedagogo, Miłosz humanista, etc.

No âmbito deste trabalho não é possível estudar toda a obra para piano de Miłosz Magin nem todas as suas quatro *Sonatas*. Nestas circunstâncias, circunscrevemos o nosso estudo apenas à *Sonate N^o 2* e à *Sonatine* para piano, e comparámos as partituras de Miłosz Magin com as interpretações das suas peças realizadas por ele próprio ao piano. Além disso, propusemos uma interpretação para piano das mesmas peças e tocámos em três concertos todas as *Sonatas* e a *Sonatine* de Miłosz Magin.

¹ *Concours International de Piano - Miłosz Magin, Paris*,

<<http://www.concours-milosz-magin.org>>, recolhido em outubro de 2012.

² Barbara Scheffs-Endres, «A importância e a influência do génio de Frédéric Chopin (1810-1849) na vida e obra do pianista e compositor Miłosz Magin (1929-1999)», pp. 22-40.

1 PREÂMBULO

Começamos com uma incursão à Etimologia e à História da Filosofia para averiguar o significado das quatro palavras importantes apresentadas neste título: a Ideia, o Compositor, a Interpretação e o Executante.

A palavra ideia provém do Grego *idéa* e significava forma, aparência, ou aspecto. Era da mesma família lexical que *eidos* (visão)³. Uma *idéa* era um corpo subtil e etéreo que existia no mundo eterno das causas. Cada *idéa* tinha o seu equivalente no mundo sensível e da realidade concreta, ao qual nós acedemos. Era esta a concepção de Platão⁴ para o lexema que estudamos⁵. A definição de ideia variou muito desde o mundo Helenístico até hoje, sendo que houve concepções diametralmente opostas umas das outras. Os escolásticos medievais usaram a explicação platónica e introduziram Deus na equação. Na era moderna, os Iluministas dos séculos XVII e XVIII (com René Descartes⁶ à proa) alteraram o conceito ao ponto de o afastarem progressivamente do domínio do sagrado. David Hume⁷ e Immanuel Kant⁸ dedicaram parte do seu estudo à definição da ideia. Para Kant, as ideias são conceitos reguladores da Razão. São os marcos que delimitam o mundo mental. As ideias são formalmente necessárias e não correspondem a nenhum objecto da experiência sensível (visão, tacto, audição). A ideia é, pois, aqui vista como um sinónimo de conceito. A segunda palavra-chave presente no Título da Tese é o Compositor. Em Música, chamamos Compositor ao que em Escultura chamamos Escultor, em Pintura, Pintor; em Literatura de Prosa, Autor; em Cinema, Realizador; em Arquitectura, Arquitecto. O Compositor é a pessoa que compõe Música. É alguém que põe em conjunto (com+pôr) diferentes componentes, ou elementos. A sua matéria-prima são os sons e os silêncios. Compor música consiste em reunir e/ou combinar e/ou misturar estas partes num todo. Como já demonstrámos no nosso Trabalho de Projecto de Mestrado, Miłosz Magin dominou a arte de compor.

No que respeita ao seu posicionamento nos estilos e tendências da arte musical do século XX, o próprio Miłosz Magin comentou o seu ponto de vista, quando questionado sobre este assunto:

³Gerard Legrand, *Dicionário de Filosofia*, p. 209.

⁴PLATÃO [428(427?) a.C-348(347?) a.C.] Filósofo grego. Platão foi um dos pensadores mais influentes de todos os tempos.

⁵Alberto Antunes, *Dicionário Breve de Filosofia*, p. 83.

⁶DESCARTES, René (1596-1650). Filósofo e matemático francês, um dos mais importantes representantes do racionalismo moderno que é uma das correntes filosóficas do século XVII. Descartes protagonizou o famoso ditado *cogito ergo sum* (penso, logo existo).

⁷HUME, David (1711-1776). Filósofo e economista escocês, um dos representantes da corrente filosófica Empirismo na Escócia.

⁸KANT, Immanuel (1724-1804). Filósofo alemão, geralmente considerado como o último grande filósofo dos fins da era moderna (1453-1789).

- Como é que você resolve os problemas de linguagem, numa época em que a linguagem musical está a sofrer uma profunda mudança?

- Não são problemas para mim, porque eu confio principalmente no meu instinto. Eu conheço, naturalmente, as mais modernas técnicas e as tendências da vanguarda (que estão aliás bastante avançadas no meu país natal). Trabalhei o dodecafonismo serial cujos princípios por vezes utilizei. Estou igualmente ao corrente da extensão actual com que se utilizam alguns instrumentos (por exemplo a percussão na caixa de ressonância dos instrumentos de cordas) que são por mim utilizados instintivamente. Mas para mim, não há nada de obrigatório nem de sistemático. Aliás, o meu instinto leva-me a uma música tonal não tradicional que pode ramificar-se, quer na politonalidade, quer na atonalidade. É no entanto uma espécie de consciência tonal que permanece no meu carácter. Na verdade, adoro as pesquisas harmónicas requintadas⁹.

Hoje como compositor, considero-me um romântico que escreve com a linguagem do nosso tempo. A harmonia, a melodia e o ritmo são as componentes da minha música¹⁰.

Retomamos a linha da nossa incursão à Etimologia. A palavra interpretação vem das palavras latinas *inter partis*, as quais significavam entre (duas) partes. Um intérprete era alguém que fazia a ponte entre outras pessoas ou instituições. Podia ser um comerciante, um diplomata ou um tradutor.

A acção de interpretar significa «[...] explicação, comentário sobre algo (texto, declaração, facto, mas também [...]), uma forma de realização da obra musical.»¹¹.

⁹ «-Comment avez-vous résolu les problèmes de langage à une époque où le langage musical subit une si profonde mutation ?

- Ce ne sont pas tellement des problèmes pour moi, car je m'en remets principalement à mon instinct. Je connais, bien sûr, les techniques les plus modernes et les tendances de l'avant-garde (qui ont d'ailleurs été très avancées dans mon pays natal). J'ai travaillé le dodécaphonisme sériel dont j'ai parfois utilisé les principes. Je suis également au courant de l'extension actuelle de l'emploi de certains instruments (par exemple percussion sur la caisse des instruments à cordes) et il m'arrive d'en faire usage. Mais dans tout cela, il n'y a rien pour moi d'obligatoire ni de systématique. Mon instinct me porte d'ailleurs vers une musique tonale, non traditionnelle, qui peut s'élargir vers la polytonalité, voire l'atonalité, mais une sorte de conscience tonale demeure au fond de mon caractère. D'ailleurs j'aime les recherches harmoniques raffinées...». Entrevista com Claude Rostand, 1970,

<<http://www.concours-milosz-magin.org/interviews.htm>>, recolhido em outubro de 2012.

¹⁰ «Aujourd'hui, en tant que compositeur, je me considère comme un romantique qui écrit avec le langage de notre époque. L'harmonie, la mélodie et le rythme sont les éléments constitutifs de ma musique.»

Anne Rodet, «La passion selon Milosz Magin», *Spectacle Info*, setembro de 1990,

<<http://www.concours-milosz-magin.org/interviews.htm>>, recolhido em outubro de 2012.

¹¹ «[...] tłumaczenie, wyjaśnianie, komentowanie czegoś (tekstu, wypowiedzi, faktu, ale także [...]), sposób odtworzenia, wykonania utworu muzycznego.»

SŁOWNIK WYRAZÓW OBCYCH, PWN S.A.,

<<http://swo.pwn.pl/haslo.php?id=12050>>, recolhido em outubro de 2012.

1 PREÂMBULO

A palavra execução, também de raiz latina, provem de *ex secui*¹². Esta expressão era o frequentativo de seguir até ao fim. Em sentido geral significa que algo, ou alguém, segue até ao fim no propósito de cumprir uma directiva. Em sentido restrito, no campo musical, um executante é alguém que de forma impassível canta ou toca. Fá-lo, quer seja a solo, quer seja a desempenhar o seu papel inserido numa orquestra, quer seja a colocar a sua voz num conjunto coral. O denominador comum destes executantes é que eles seguem à risca o que o compositor escreveu no papel. Para fins argumentativos, esquecemos o papel que os maestros de orquestra e de coro desempenham. Em termos práticos, dizemos que um executante é um intérprete sem vontade própria. Nesta acepção teórica, é visto como sinónimo de marioneta do compositor. Na prática, este tipo de ser humano, que passou anos e anos a estudar música, não existe! Ainda que existisse, há factores mecânicos e instrumentais que o impossibilitariam de fazer tábua rasa. Não há dois executantes iguais na interpretação duma mesma peça. Assim, no que concerne os andamentos, as oscilações de velocidade podem variar de executante para executante. Por outro lado, o grau de ênfase que se dá nas notas acentuadas pode variar na nota clímax. Isto é claro, quer se trate de um ou outro executante da mesma peça.

No título mas também no decorrer desta tese de doutoramento usamos a palavra interpretação. Nunca utilizaremos o vocábulo execução de modo a afastarmo-nos duma das suas acepções que, em sentido geral, significa cumprimento duma sentença judicial. Por outro lado, a palavra executante é utilizada e deve ser lida não no seu sentido literal (ser teoricamente amorfo, mas sem existência no mundo real), mas como sinónimo de intérprete. O motivo pelo qual neste tese nunca usamos o lexema execução tem também outra explicação. É para evitar redundâncias como «A execução do executante» que utilizamos sempre a palavra executante como sinónimo de intérprete em combinação com a palavra interpretação.

Depois desta incursão à Etimologia, refletimos sobre o processo de interpretação musical. Falo-emos com o intuito de alcançar uma definição. O processo de interpretação é multifacetado. Existe em vários planos e realiza-se numa possibilidade infinita de variáveis, as quais se podem combinar múltiplas vezes. Tais elementos são inúmeros. Eles vão desde a época histórica imperante até à ética que nela está contida. Entre eles encontramos: o contexto sócio-cultural, o conhecimento intelectual em geral, o conhecimento intelectual vigente aquando da vida e da obra do compositor e o conhecimento profissional do executante. Acresce-se que tais elementos se podem combinar com os factores de condição física e mental do intérprete, os quais são filtrados por elementos emocionais sob a forma de sentimentos, imaginação e intuição. Esta estrutura complexa é composta, inclusivamente,

¹²José Pedro Machado, s.v. «EX SECUI», *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. IV, p. 512.

pelas mutações interpretativas dos desempenhos consecutivos do mesmo executante. Como corolário, este é capaz de criar um número infinito de interpretações do pensamento criativo do compositor, porque tudo o que se movimenta também se transforma. Ou, nas palavras atribuídas ao filósofo grego Heráclito¹³: «[...] tudo muda, nada persiste [...]»¹⁴. Ao mesmo tempo, este processo de interpretação que, como vimos, é complexo, contém elementos que garantem a qualidade da reprodução. Estes elementos são como um fio de Ariadne. Permitem-nos sair do labirinto de n possibilidades. A estes elementos pertencem: o dom de intuição artística do executante, a verificação da mesma, pelo intelecto que a ordena e a vontade do executante que quer expressar o pensamento criativo do compositor e, preferencialmente, de forma óptima (dentro das suas capacidades subjectivas). A aplicação dos elementos que ordenam o processo de interpretação transformam-no numa arte de interpretação. É ela que, sendo uma substância viva, mantém uma obra musical e, apenas graças a ela, a mesma é indestrutível e animadora com o seu conteúdo. Tal como qualquer arte verdadeira, a reprodução interpretativa da obra musical, além do talento, espírito ou mente, além da humildade que tem a sua raiz na consciência do seu papel subalterno, requer uma grande responsabilidade pela participação criativa no processo da formação final da obra musical. Acharmos que a Humildade, um dos valores da Consciência, é servil e mansa. Assim deve ser um executante face à partitura. Mas, como sabemos, isso não é suficiente. O intérprete que vai executar uma peça musical deve pôr algo de si, isto é, tem a obrigação de ser participativo e criativo.

¹³HERÁCLITO [ca. 520 a. C- ca. 460 a.C.] Filósofo grego.

¹⁴«[...] *pánta chorei kai oudèn ménei* [...]». A frase é citado por Platão nos seus diálogos *Crátilo*, parágrafo 402. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plat.+Crat.+402&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0171>>, recolhido em abril de 2013.

1.1 Revisão da literatura sobre Miłosz Magin

Neste subcapítulo referente à literatura sobre a vida e a obra do pianista e compositor franco-polaco Miłosz Magin, referimos que, neste momento, além do nosso próprio Trabalho de Projecto de Mestrado de 2009¹⁵, encontramos, ainda, seis publicações de carácter científico. As outras publicações limitam-se a pequenas notas em enciclopédias, às pequenas descrições impressas nas notas que acompanham as gravações do compositor ou gravações dos outros intérpretes das suas obras¹⁶. As opiniões sobre os concertos do artista e as entrevistas com o compositor (escritas nos anos 1955-1999) estão espalhadas por vários jornais internacionais. Além de serem escritos dispersos, eles não estão organizados nem sistematizados cientificamente. No entanto, existem dois factores fundamentais que ajudam a explicar o desinteresse e/ou o desconhecimento dos musicólogos pela vida e obra de Miłosz Magin. Temos que atender tanto à biografia e idiosincrasia de Miłosz Magin como à existência dos arquivos e das fontes referentes à sua vida e obra.

Miłosz Magin nasceu na Polónia comunista, exilou-se em Portugal (onde a Marquesa Olga Cadaval foi sua protectora) e em França. Cada um dos países forma um vértice dum triângulo que permite argumentar acerca do desconhecimento geral da vida e da obra musical de Miłosz Magin durante tantas décadas. Assim, no Portugal dos anos cinquenta não se deu a Miłosz Magin o devido valor, pois ele provinha dum país comunista. Por outro lado, o *boom* do ensino universitário só se deu no início dos anos oitenta. Mais, este grau de ensino só se desvinculou do regime político vigente (a qual era de Direita) em meados da década de 70. No que concerne aos estudos de musicologia e de interpretação, só agora se dão os primeiros passos.

Em França, Miłosz Magin era apresentado como um imigrado e conseqüentemente não era um autóctone. Logo, o interesse científico por ele não estava nas prioridades do *establishment* universitário. Adicionalmente, além dos conhecimentos do folclore polaco (a obra composicional de Miłosz Magin contém muitos elementos do folclore polaco), para estudar Miłosz Magin era preciso conhecer a situação política nos anos 1945-1989 na Polónia comunista, e a influência da Escola Soviética de música nas escolas nacionais de música dos países-satélites de URSS. Além do mais, a Escola Soviética de então era repressivamente disciplinadora. Ela influenciou o modo como Miłosz Magin trabalhou e compôs. Por outro lado, a Escola Francesa era exigente nos seus métodos. Para os franceses, o modelo de ensino que Miłosz Magin seguia não é facilmente entendível.

¹⁵Barbara Scheffs-Endres, op. cit.

¹⁶Na sua maioria, gravações dos vencedores do *Concours International de Piano – Milosz Magin, Paris*.

1.1 Revisão da literatura sobre Miłosz Magin

Na vertente polaca, a saída de Miłosz Magin para o ocidente capitalista¹⁷ foi vista como uma traição de lesa pátria. As autoridades de então silenciaram ou denegriram a sua imagem. Por estas razões, a maioria da obra do compositor foi escrita em França. Como corolário, o desconhecimento dos polacos pelas composições de Miłosz Magin é grande.

No que se refere aos arquivos e às fontes cardeais, há dois arquivos que contêm, por inteiro, os materiais, os manuscritos, as gravações (editadas e não editadas), os filmes documentários e particulares, as opiniões sobre os concertos do artista, as entrevistas com o compositor e os documentos pessoais do pianista e compositor Miłosz Magin. Um dos arquivos pertence à sua esposa *Madame* Idalia Magin e o outro é propriedade da sua filha mais nova *Madame* Margot (Małgorzata) Magin Girat. Nenhum dos arquivos está acessível ao público, pois neste momento as duas familiares do compositor têm o acesso reservado. No entanto, tanto a esposa do compositor como a sua filha concederam várias entrevistas. Durante as entrevistas que tivemos com a *Madame* Idalia Magin e com a *Madame* Margot Magin Girat nas suas casas em Paris, as duas familiares do compositor forneceram-nos algumas cópias do material arquivado. O mesmo foi escolhido por elas mesmas nos seus repositórios. Registamos também que há muito material ao qual não tivemos acesso.

No entanto existe uma fonte aberta ao público em geral. Referimo-nos à página da Internet *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*. A mencionada página serve de publicidade ao concurso, mas contém também as opiniões sobre os concertos de Miłosz Magin, as entrevistas com o compositor, uma discografia, uma biografia breve e um índice das suas obras com uma descrição geral de algumas delas. Contudo, nestes textos faltam as referências bibliográficas exactas. Por isso, a página da Internet não é integral, embora o material advenha dos arquivos de *Madame* Idalia Magin e *Madame* Margot Magin Girat. A recolha dos artigos, nos jornais, apresenta-se como uma tarefa difícil, porque sem as indicações exactas tais como o país, o nome do jornal e a data, só é possível descobrir alguns dos artigos sobre Miłosz Magin de modo aleatório.

Em seguida, debruçamo-nos sobre os seis trabalhos de carácter científico que descobrimos durante as nossas investigações. Revisamo-los por ordem cronológica.

¹⁷Provavelmente, no fim de 1957, após ganhar o Terceiro Prémio no Concurso Vianna da Motta em Lisboa, a Família Magin aproveitou a inesperada possibilidade de viajar da Polónia e ir morar em Portugal.

1 PREÂMBULO

A DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE JUSTYNA GALANT¹⁸ (1994).

No início da curta introdução do trabalho de Justyna Galant, as ideias expostas baseiam-se numa entrevista com o próprio Miłosz Magin. A mesma foi concedida a 17 de outubro de 1993 à Radiodifusão com o nome *Drugi Program Polskiego Radia*. Devido à inexistência de quaisquer referências, diremos tão só que no que respeita às citações e fontes bibliográficas, elas não existem em todo o trabalho. Por isto não fomos capazes de localizar as declarações autênticas provenientes de Miłosz Magin. O primeiro capítulo é intitulado «Miłosz Magin – o compositor e pianista»¹⁹. Inclui três parágrafos. O primeiro deles contém uma curta biografia do compositor. A biografia transcreve curtas informações sobre o compositor, que existiam nas enciclopédias polacas até ao ano de 1984. O segundo parágrafo expõe informações gerais referentes ao *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*. O terceiro parágrafo, intitulado «A linguagem musical e a obra para piano de Miłosz Magin»²⁰, apresenta-se num estilo muito geral.

O segundo capítulo intitula-se «A Primeira *Sonata* para piano»²¹, e é dividido em dois subcapítulos. O primeiro subcapítulo «A» é intitulado «A caracterização geral»²². O segundo subcapítulo «B» apresenta o título «Os problemas técnico-interpretativos»²³. No subcapítulo «A», a autora, de forma geral, analisa a composição e a linguagem musical de Miłosz Magin. No subcapítulo «B», as ideias referentes à interpretação limitam-se às menções das indicações interpretativas visíveis na partitura da obra. O terceiro capítulo intitulado «O *Tryptyk Polski* de Miłosz Magin»²⁴ inclui um curto delineamento histórico sobre a influência dos elementos folclóricos nas correntes musicais do século XX, na Europa e na Polónia. O resto do capítulo descreve de modo comprimido a forma musical da composição e as indicações interpretativas visíveis na partitura de *Tryptyk*. No título «Conclusão», a autora conclui que a estética de Miłosz Magin e as fontes da sua inspiração encontram as suas raízes na atitude individual criativa de compositor. A bibliografia é composta pelos cinco dicionários de música polacos editados entre os anos 1958-1984.

¹⁸Justyna Galant, «Twórczość fortepianowa Miłosza Magina - charakterystyka w oparciu o I Sonatę fortepianową i "Tryptyk Polski"» (em tradução livre: «A obra para piano de Miłosz Magin – a caracterização com base na *Sonata N.º 1* para piano e *Tryptyk Polski*»), Łódź : Akademia Muzyczna 1994. A autora conheceu pessoalmente o compositor, foi a vencedora do seu Concurso em Paris e que Miłosz Magin dedicou o *Divertimento (1984)* (a sua única obra para dois pianos) ao casal Justyna Galant - Filip Wojciechowski.

¹⁹Justyna Galant, op. cit., p. 2, «*Miłosz Magin – kompozytor i pianista*»

²⁰Ibidem. «*Język muzyczny i twórczość fortepianowa Miłosza Magina*».

²¹Idem. «*I Sonata fortepianowa*»

²²Idem. «*Charakterystyka ogólna*».

²³Idem. «*Problemy wykonawczo-interpretacyjne*».

²⁴Justyna Galant, op. cit., p. 2, «*Tryptyk Polski Miłosza Magina*»

A DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE RÓŻA WYSOCKA²⁵ (2000).

Antes de passarmos para a descrição do conteúdo da dissertação de Róża Wysocka, salientamos que o referido trabalho é entrecortado por numerosas citações em polaco. Devido à falta das respectivas referências nem sempre fomos capazes de descobrir a sua origem. A bibliografia da dissertação²⁶ apresenta cinco referências, enquanto que as citações usadas pela autora indicam, ainda, o uso de mais fontes. Com base nas nossas próprias investigações, identificamos, parcialmente, as fontes originais das citações usadas no decurso do trabalho de Róża Wysocka:

- As múltiplas citações da documentação colocada na página da Internet do *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*²⁷ (francês).
- As declarações do aluno de Miłosz Magin, Alexandre Bodak²⁸ (francês).
- Os fragmentos dos artigos nos jornais franceses com as declarações dos alunos do compositor, nomeadamente de Isabelle Oehmichen e Jean-Marc Luisada. Os referidos artigos provêm do arquivo de *Madame* Idalia Magin.

No início da curta introdução ao seu trabalho, Róża Wysocka, de modo muito geral, descreve algumas das características da *Sonate N^o 3* de Miłosz Magin. A autora intitulou o primeiro capítulo do seu trabalho «A biografia de Miłosz Magin²⁹». Este capítulo contém a biografia esboçada do compositor. Embora os dados biográficos sejam ordenados por ordem cronológica, revelam-se imprecisos³⁰. O segundo capítulo intitulado «Miłosz Magin – o pianista, o compositor, o pedagogo³¹» é dividido em três subcapítulos. O primeiro subcapítulo com o título «Miłosz Magin - o pianista, o nosso intérprete contemporâneo das obras de Chopin³²» consiste em informações biográficas repetidas e em extensas citações de outros autores. A autora adicionou também a discografia do compositor, a qual provém do arquivo de *Madame* Idalia Magin. No segundo subcapítulo intitulado «Miłosz Magin – o compositor³³», a autora em poucas palavras descreve algumas das características do seu

²⁵Róża Wysocka, «Język kompozytorski Trzeciej Sonaty Fortepianowej Miłosza Magina (próba charakterystyki)» (em tradução livre: «A linguagem composicional na Terceira *Sonata* para piano de Miłosz Magin (a tentativa de caracterização)», Wrocław : Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, 2000.

²⁶A descrição do conteúdo da bibliografia, encontra-se no fim da nossa descrição do trabalho de Róża Wysocka.

²⁷<<http://www.concours-milosz-magin.org>>.

²⁸<<http://www.bodak.com>>.

²⁹Róża Wysocka, op. cit. p. 4, «*Życiorys Miłosza Magina*».

³⁰Os dados imprecisos referem-se às moradas nos países estrangeiros e ao tipo dos prémios ganhos por Miłosz Magin nos concursos internacionais.

³¹Róża Wysocka, op. cit. p. 7, «*Miłosz Magin – pianista, kompozytor, pedagog*».

³²Ibidem. «*Miłosz Magin – pianista, Chopinista naszych czasów*».

³³Idem, p. 11, «*Miłosz Magin – kompozytor*».

1 PREÂMBULO

estilo composicional. O terceiro subcapítulo com o título «Miłosz Magin - o pedagogo³⁴» consiste nas repetidas informações biográficas referentes ao trabalho pedagógico do compositor, ao *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*, bem como em citações extensas. O terceiro subcapítulo inclui uma fotografia³⁵ e um retrato do compositor³⁶. O terceiro capítulo é intitulado «Os elementos específicos e a sua influência na linguagem composicional da Terceira *Sonata* para piano de Miłosz Magin³⁷». A primeira parte do referido capítulo apresenta uma brevíssima análise formal da *Sonate N^o 3* de Miłosz Magin. A sua segunda parte é dividida pelas seis secções seguintes³⁸: «As estruturas melódicas», «As estruturas rítmicas», «A dinâmica», «A agógica», «A harmonia» e «O timbre sonoro». Ao ler o trabalho de Róża Wysocka na língua original, intuitivamente, conseguimos entender o significado dos seus argumentos e das suas observações, embora, muitas vezes, eles fossem apresentados numa linguagem rebuscada e poética³⁹. Todavia, a nosso ver, algumas das suas observações apresentam-se como apropriadas, especialmente no que respeita ao caso concreto da *Sonate N^o 3* para piano de Miłosz Magin.

A bibliografia da dissertação de Róża Wysocka inclui as cinco publicações:

- Bodak, Alexandre „Oraison funèbre, le 20 mars 1999” – Miłosz Magin
- Habela, Jerzy „Słowniczek muzyczny” Warszawa PWM 1983
- Lompech, Alain, „Un maître exceptionnel” Gazeta „Le Monde” 12.03.1999 r
- Oehmichen Isabelle „Piano Hommage" 1999/2000
- Ewa Solińska, „Mistrzowski recital Miłosza Magina - Internet

Quando questionamos Róża Wysocka acerca das fontes da sua bibliografia, recebemos a resposta⁴⁰ que depois de tantos anos, ela não se lembra de que forma obteve os referidos documentos, mas supõe que os materiais relativos a Alexandre Bodak, Alain Lompech e Isabelle Oemichen foram fornecidos por Idalia Magin. No que respeita à segunda referência bibliográfica, trata-se dum dicionário de música, enquanto no que se refere à última referência, na altura, a autora descarregou-o da Internet.

³⁴Róża Wysocka, op. cit. p. 16, «*Miłosz Magin – pedagog*».

³⁵A fotografia foi descarregada do *site*: <<http://membres.multimania.fr/miloszmagin/biographie.htm>>.

³⁶Trata-se do retrato feito pela filha do compositor, *Madame Margot Magin Girat*. Ele ornamenta a página oficial do *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*, <<http://www.concours-milosz-magin.org>>.

³⁷Róża Wysocka, op. cit. p. 19, «*Specyficzne elemente i ich wpływ na język kompozytorski w Trzeciej Sonacie fortepianowej Miłosza Magina*».

³⁸*Ibidem.*, pp. 20-33, «*Melodyka*», «*Rytmika*», «*Dynamika*», «*Agogika*», «*Harmonika*», «*Kolorystyka*».

³⁹*Idem.* Especialmente, na última subsecção intitulada «*Kolorystyka*» («O timbre sonoro»).

⁴⁰O *e-mail* de 15 de setembro de 2012.

A NOTA NO DICIONÁRIO SOBRE OS COMPOSITORES LIGADOS À CIDADE ŁÓDŹ, DA AUTORIA DE ALEKSANDRA BĘBEN⁴¹ (2001).

A nota no dicionário sobre os compositores ligados à cidade de Łódź/Polónia da autoria de Aleksandra Bęben é composta pelos seguintes elementos:

1. A página 117 contém uma curta biografia de Miłosz Magin. A biografia apresenta as seguintes inexactidões:
 - a) A autora da nota fornece a informação de que no Concurso Internacional M. Long-J. Thibaud em Paris de 1957 Miłosz Magin ganhou o primeiro prémio. No entanto, ele ganhou o sexto prémio.
 - b) A autora da nota fornece a informação de que nos anos 1957-1959 Miłosz Magin habitava em Londres (Inglaterra). No entanto, a partir do fim de ano 1957, o compositor e a sua família permaneciam em Portugal. Entre os anos 1955 e 1959, o compositor dava concertos em Inglaterra e permaneceu, sozinho, poucos meses em Londres⁴², entre outros motivos, para testar as possibilidades de morar com a família nesta cidade⁴³. Na passagem dos anos 1959-1960, toda a Família Magin se mudou definitivamente para Paris.
 - c) A autora da nota fornece a informação de que nos anos 1963-1973 Miłosz Magin foi professor de piano no *Conservatoire Serge Rachmaninoff* em Paris. No entanto, o compositor trabalhou no *Conservatoire Russe de Paris Serge Rachmaninoff* nos anos 1963-1974⁴⁴. Sabemos que Miłosz Magin trabalhou como professor de piano, também, no *Conservatoire de Musique* em Suresnes⁴⁵ (ao pé de Paris).
 - d) A autora da nota fornece a informação que nos anos 1975-1980, Miłosz Magin dirigiu a classe de piano na *Université Musicale Internationale de Paris*. No entanto, o compositor trabalhou na *Université Musicale Internationale de Paris* nos anos 1979-1980⁴⁶.

⁴¹Aleksandra Bęben, s.v. «MAGIN Miłosz» em *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000* (em tradução livre: «A comunidade dos compositores em Łódź nos anos 1945-2000»), pp. 117-120.

⁴²Cf. Krystyna Juszyńska, s.v. «MIŁOSZ MAGIN-ŁODZIANIN W PARYŻU» em *Pianistyka łódzka*, p. 125 e Barbara Scheffs-Endres, op. cit., p. 71.

⁴³Barbara Scheffs-Endres: Entrevista com Idalia Magin, Paris, Agosto 2009.

⁴⁴Cf. Krystyna Juszyńska, s.v. «MIŁOSZ MAGIN-ŁODZIANIN W PARYŻU» em *Pianistyka łódzka*, p. 128 e Barbara Scheffs-Endres, op. cit., p. 35.

⁴⁵Ibidem.

⁴⁶Barbara Scheffs-Endres, op. cit., p. 37, nota de rodapé 69.

1 PREÂMBULO

2. As páginas 117-118 contêm a listagem de todas as composições de Miłosz Magin com o ano da sua criação e o nome da editora (no caso das composições serem editadas), mas sem as datas da edição.
3. A página 118 mostra uma fotografia do compositor sem data nem outras referências.
4. A página 119 apresenta informações sobre as estreias (na Alemanha, França e Polónia) de algumas das obras para orquestra e do ballet *Bazyliśzek*. No que respeita aos concertos e recitais do compositor e de outros intérpretes que tocaram as obras de Miłosz Magin em Łódź, a autora menciona vários concertos indicando os programa e as datas entre os anos 1971 e 2000. No fim da nota faltam tanto a bibliografia como as referências dos arquivos.
5. Simultaneamente, na introdução ao dicionário, os autores agradecem aos arquivos e às bibliotecas as recolhas feitas nas seguintes instituições:
 - a) 1. Em Łódź : *Filharmonia Łódzka, Akademia Muzyczna, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Uniwersytet Łódzki, Biblioteka Miejska im. Józef Piłsudski, Łódzki Oddział ZKP, Łódzkie Towarzystwo Muzyczne im. K. Szymanowskiego, Radio Łódź S.A.*
 - b) 2. Outros locais: *Uniwersytet Warszawski* em Varsóvia, *Związek Kompozytorów Polskich* em Varsóvia.

No entanto, não existe nenhuma indicação referente às fontes usadas durante a elaboração da nota sobre Miłosz Magin.

A DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE OLIWIA RÓŻAŃSKA⁴⁷ (2008).

No início da introdução da sua dissertação, Oliwia Róžańska sublinha que conheceu pessoalmente Miłosz Magin e que foi sua aluna. A autora destaca as grandes qualidades do compositor tanto como pianista como pedagogo, sublinhando também as suas qualidades humanas.

A autora intitula o primeiro capítulo «A apresentação de Miłosz Magin como pianista, compositor e pedagogo⁴⁸». Este capítulo contém uma biografia esboçada do compositor. No entanto, os dados biográficos não são ordenados por ordem cronológica. Além disso, a

⁴⁷Oliwia Róžańska, «Styl kompozytorski, język harmoniczny oraz elementy folkloru w twórczości Miłosza Magina na podstawie wybranych utworów: IV Sonata i III Koncertu na fortepian, orkiestrę smyczkową i perkusję» (em tradução livre: «O estilo composicional, a linguagem harmónica e os elementos folclóricos na obra composicional de Miłosz Magin, com base das composições escolhidas: *Sonate N^o 4* e *Concerto N^o 3* para piano, orquestra de cordas e percussão»). Łódź : Akademia Muzyczna, 2008.

⁴⁸Oliwia Róžańska, op. cit. p. 4, «*Zarys postaci Miłosza Magina jako pianisty, kompozytora i pedagoga*».

biografia apresenta os mesmos erros e as mesmas inconsistências nos dados biográficos⁴⁹ que as desactualizadas enciclopédias polacas e as dissertações de Justyna Galant e Róża Wysocka. O fio condutor da biografia é entrecortado por numerosas citações em polaco. Devido à complexidade, ou mesmo à falta de referências, nem sempre fomos capazes de reconhecer a sua origem. Com base nas nossas próprias investigações, identificamos, parcialmente, as fontes originais das citações que foram usadas no trabalho de Oliwia Różańska:

- Citações da documentação colocada na página da Internet do *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*⁵⁰ (francês).
- Declarações do aluno de Miłosz Magin, Alexandre Bodak⁵¹ (francês).
- Múltiplas citações do artigo de Ewa Solińska⁵² (polaco).
- Excertos de artigos de jornais franceses e ingleses, os quais provêm do arquivo de *Madame Idalia Magin*.
- As notas que acompanham o CD gravado por Miłosz Magin em 1992⁵³ (polaco).
- Citações de outros alunos do compositor, nomeadamente Isabelle Oehmichen e Jean-Marc Luisada (tiradas do arquivo de *Madame Idalia Magin*).

O segundo capítulo é intitulado «A *Sonata* N^o 4 - a análise geral da obra – as suas características⁵⁴». A autora, com um ponto de vista pianístico, esboça, brevemente, alguns dos elementos estruturais da composição. Os exemplos musicais são simples cópias dos fragmentos da partitura original da obra. O terceiro capítulo é intitulado «*Concerto* N^o 3 para piano, orquestra de cordas e percussão - a análise geral da obra – as suas características⁵⁵». A contribuição pessoal da autora limita-se a descrever as notas (escritas pelo próprio Miłosz Magin) que acompanham o CD da gravação do compositor de 1992. Apesar do facto de o *Concerto* N^o 3 ser uma das obras inéditas do compositor, Oliwia Różańska usa como base do seu trabalho analítico os fragmentos da redução manuscrita

⁴⁹As moradas nos países estrangeiros, o tipo dos prémios ganhos por Miłosz Magin nos concursos internacionais, as datas referentes ao seu trabalho nos conservatórios de música e na Universidade Internacional de Música em França.

⁵⁰< <http://www.concours-milosz-magin.org>>.

⁵¹<http://www.bodak.com/M_Magin_by_Bodak.html>, recolhido em outubro de 2012.

⁵²Ewa Solińska, «Chopin muskularny», in *Życie Warszawy* n^o 182, Warszawa, 1995.

⁵³Miłosz Magin, *Stabat Mater, Musique des Morts, Piano Concerto N^o 3, Polish Miniatures, Sonatine, Polish Triptych, Polka*. Warszawa: Polskie Nagrania, PNCD129 (1992 / réédition en 1999) CD - DDD.

⁵⁴Oliwia Różańska, op. cit. p. 17, «*Sonata IV – analiza ogólna utworu – cechy charakterystyczne*»

⁵⁵Oliwia Różańska, op. cit. p. 25, «*Koncert III na fortepian, orkiestrę smyczkową i perkusję – ogólna analiza dzieła – cechy charakterystyczne*»

1 PREÂMBULO

do *concerto* para dois pianos. Os exemplos musicais são simples cópias de excertos do manuscrito da redução. A autora não fornece quaisquer dados sobre a origem da cópia nem do local da sua arquivagem. Esta lacuna pode ter uma explicação. Durante um dos nossos encontros com a *Madame* Idalia Magin na sua casa em Paris, também recebemos uma cópia da referida redução⁵⁶, a qual não foi manuscrita por Miłosz Magin. No Sumário⁵⁷, a autora, nas suas próprias palavras, resume algumas citações, declarações de Miłosz Magin e os artigos referentes ao compositor colocados na página da internet do *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*.

A Bibliografia inclui nove referências:

- Małgorzata Kowalska „ABC Historii Muzyki” – Musica Jagellonica Kraków 2001r.
- Ewa Solińska artykuł „Chopin muskularny” 1995r.
- Jerzy Habel „Słowniczek muzyczny”
- Isabelle Oemichen – *życiorys* – Internet
- Justyna Galant „Praca Dyplomowa” Łódź 1994r.
- Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, lipiec 2002 - Internet
- Centre de documentation de la musique contemporaine – Internet
- Róża Wysocka „Praca Dyplomowa” - Wrocław 2000r.
- Oehmichen Isabelle „Piano Hommage” 1999/2000⁵⁸

A primeira é um livro, em polaco, sobre a história geral da música. A segunda é um artigo de 1995 publicado num jornal polaco⁵⁹. A terceira é um dicionário de música⁶⁰. A quarta é uma página da Internet. A palavra *życiorys* significa em polaco *curriculum vitae*. Não conseguimos determinar se se trata da biografia de Isabelle Oehmichen⁶¹ ou da biografia de Miłosz Magin. A quinta referência é a dissertação de mestrado de Justyna Galant já por nós referida. A sexta é a página da Internet do Centro Informativo da Associação dos Compositores Polacos⁶². A sétima é a página da Internet do *Centre de*

⁵⁶Infelizmente, apesar dos nossos pedidos não tivemos acesso ao manuscrito original da partitura de orquestra, ou à sua cópia. A nossa experiência pode, possivelmente, explicar, porquê Oliwia Różańska se apoiou somente numa cópia da redução.

⁵⁷Oliwia Różańska, op. cit., p. 37, «*Podsumowanie*».

⁵⁸Ibidem., p. 39.

⁵⁹*Życie Warszawy*, ano 1995, N^o 182, p. 3.

⁶⁰Salientamos que o nome do autor foi fornecido por Oliwia Różańska da maneira errada. Informamos que existem várias edições deste dicionário de Jerzy Habela. A mais antiga é a edição de 1956 editada em Cracóvia/Polónia pela editora PWM. Desconhecemos qual das edições foi usada pela autora da dissertação.

⁶¹<http://isabelle.oehmichen.free.fr/Web_De/De_biographie.htm>, recolhido em julho de 2012.

⁶²<<http://www.polmic.pl/>>, recolhido em julho de 2012.

*documentation de la musique contemporaine*⁶³. A oitava é a dissertação de mestrado de Róża Wysocka⁶⁴. No que respeita à nona referência, devido à falta de qualquer informação adicional, não conseguimos encontrar a sua fonte. No que respeita às palavras «*Piano Hommage 1999/2000*», supomos que se trata dum artigo publicado num jornal francês. O Anexo inclui o índice das obras, a discografia e várias fotografias de Miłosz Magin.

O CAPÍTULO DE CARÁTER BIOGRÁFICO, NO LIVRO SOBRE OS PIANISTAS LIGADOS À CIDADE DE ŁÓDŹ DA AUTORIA DE KRYSZYŃSKA⁶⁵ (2008).

O livro sobre os pianistas ligados à cidade de Łódź, que inclui um capítulo sobre Miłosz Magin, é concebido em forma de dicionário. Por esta razão, o capítulo escrito por Krystyna Juszyńska é relativamente curto. Apesar do facto de o texto ter sido escrito para leitores leigos, mas interessados (no que respeita ao seu estilo e à sua linguagem rebuscada e poética), Krystyna Juszyńska fornece informações exactas e completas tanto sobre as suas fontes documentais como sobre as citações e as afirmações de outros autores que foram usadas e apresentadas no seu trabalho. O trabalho de Krystyna Juszyńska apoia-se nas publicações disponíveis. Além disso, a autora menciona que, em 2008, realizou uma entrevista presencial com a esposa do compositor, *Madame* Idalia Magin⁶⁶.

A publicação de Krystyna Juszyńska inclui uma biografia de Miłosz Magin. Além dos dados biográficos, o texto inclui, parcialmente, a actividade pianística, pedagógica e composicional de Miłosz Magin juntamente com uma curta caracterização do seu estilo composicional⁶⁷. É de salientar que os dados biográficos de Miłosz Magin expostos no trabalho de Krystyna Juszyńska coincidem totalmente com o percurso biográfico que apresentamos no nosso trabalho escrito em 2009⁶⁸. Apesar do facto de ambos os trabalhos terem surgido de forma independente, no que respeita à cronologia e às datas biográficas, eles coincidem e, no que se refere aos detalhes, as duas biografias complementam-se.

Ao retomar a revisão do trabalho de Krystyna Juszyńska, acrescentamos que fora a parte biográfica, a autora menciona a principal editora das obras do compositor (a editora *Concertino*, o *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*) e as exposições e os actos festivos ligados a Miłosz Magin. As três últimas páginas do capítulo sobre Miłosz

⁶³Durante a nossa pesquisa encontramos a seguinte página: < <http://www.cdmc.asso.fr/>>, recolhido em julho de 2012.

⁶⁴Róża Wysocka, op. cit..

⁶⁵Krystyna Juszyńska, s.v. «MIŁOSZ MAGIN-ŁODZIANIN W PARYŻU» em *Pianistyka łódzka* (em tradução livre: «*Miłosz Magin natural de Łódź em Paris*» em «*Os pianistas de Łódź*»), pp. 123-142.

⁶⁶Krystyna Juszyńska, op. cit. p. 123, nota de rodapé 1.

⁶⁷Ibidem., p. 130.

⁶⁸Barbara Scheffs-Endres, op. cit. pp. 23-40.

1 PREÂMBULO

Magin (pp. 140-142) contém a lista exacta das composições e a própria discografia de Miłosz Magin. No que respeita à lista das obras, ela mostra somente as datas das estreias sem fornecer as datas das edições. No que se refere à discografia do pianista, a autora fornece as datas exactas das gravações e o nome das editoras para as quais foram gravadas. Complementamos a nossa descrição com a observação de que nas páginas 126, 133, 134, 136 e 139, a autora incluiu fotografias relacionadas com Miłosz Magin. As fontes de todas as fotografias são referenciadas. As primeiras três fotografias provêm do arquivo de *Madame* Idalia Magin, a quarta, da colecção do docente jubilado da *Akademia Muzyczna* em Łódź Professor Tadeusz Chmielewski. A quinta fotografia é da autoria de Krystyna Juszyńska e mostra um pormenor da lápide do compositor no cemitério de *Père-Lachaise* em Paris.

O SUBCAPÍTULO REFERENTE AOS 5 PRELÚDIOS PARA PIANO DE MIŁOSZ MAGIN NO LIVRO SOBRE OS PRELÚDIOS ESCOLHIDOS DOS COMPOSITORES POLACOS DO SÉCULO XX, DA AUTORIA DE MAGDALENA PREJSNAR⁶⁹ (2010).

O subcapítulo referente aos *Cinco Prelúdios* para piano de Miłosz Magin constitui uma parte do segundo capítulo do livro de Magdalena Prejsnar. É dividido em duas secções. A primeira (pp. 54-56) contém uma breve nota biográfica sobre o compositor. Além dos dados biográficos básicos, a nota biográfica menciona, parcialmente, a actividade pianística (as suas gravações), pedagógica e composicional de Miłosz Magin (juntamente com uma caracterização curta do seu estilo composicional). A nota biográfica salienta, também, o *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*. A autora elaborou a parte biográfica com base nas seguintes fontes:

- As enciclopédias e os dicionários em língua polaca publicados depois de 2003.
- A página da Internet do *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*.
- As notas que acompanham os CD's gravados pelos laureados do *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*.
- Os periódicos musicais polacos editados no ano de 2009.

A segunda secção do subcapítulo (pp. 56-61) inclui as primeiras, embora muito curtas, análises musicais dos *Cinco Prelúdios* para piano de Miłosz Magin. Todas essas análises

⁶⁹Magdalena Prejsnar, s. sc. «Miłosz Magin, 5 preludiów na fortepian (1963)» em *Forma i technika dźwiękowa oraz problemy interpretacyjne w wybranych preludiach fortepianowych kompozytorów polskich XX wieku* (em tradução livre: «Miłosz Magin, 5 prelúdios para piano (1963)» em « A estrutura e a técnica sonora e as questões da interpretação com base nos *prelúdios* escolhidos dos compositores polacos do século XX»), pp. 54-61.

foram elaboradas por Magdalena Prejsnar. As análises são concisas e tocam os mais importantes parâmetros de cada um dos *prelúdios*. Magdalena Prejsnar analisou os *prelúdios* de Miłosz Magin exclusivamente sob o prisma da teoria musical. Apesar de ser pianista, a autora não propõe nenhuma análise interpretativa. Somente nas conclusões referentes a todo o segundo capítulo do seu livro⁷⁰ é que, de forma geral, apresenta algumas conclusões sobre aspectos pianísticos referentes aos cinco *Prelúdios* de Miłosz Magin.

As três dissertações acima revistas encontram-se nos arquivos com acesso reservado da biblioteca da *Akademia Muzyczna* em Łódź e da *Akademia Muzyczna* em Wrocław (Polónia). No que respeita aos livros, a edição dos livros de Aleksandra Bęben e de Krystyna Juszyńska está esgotada. No entanto, estes dois trabalhos podem ser consultados nas instalações da biblioteca de *Akademia Muzyczna* em Łódź. O livro de Magdalena Prejsnar encontra-se ainda disponível na editora da Universidade de Rzeszów na Polónia.

Completamos a nossa revisão da literatura referente ao compositor com uma curta descrição do conteúdo do nosso Trabalho de Projecto de Mestrado, redigido em 2009. No nosso Trabalho de Projecto de Mestrado sobre Miłosz Magin juntamos não só todas as informações das quais na altura tivemos conhecimento como as entrevistas realizadas com a esposa do compositor e com a filha mais nova do compositor. Estas entrevistas decorreram durante a nossa estadia em Paris em Agosto de 2009. A história da vida de Miłosz Magin detalhada no primeiro capítulo do mesmo Trabalho de Projecto de Mestrado foi revista pelas Senhoras Idalia Magin e Margot Magin Girat. O segundo capítulo do Trabalho de Projecto de Mestrado fala das influências de Frédéric Chopin na vida de Miłosz Magin e das semelhanças entre as suas vidas. O terceiro capítulo demonstra as influências de Frédéric Chopin na obra de Miłosz Magin com base na *Sonate N^o 1* (1968) de Miłosz Magin e na *Sonata em sí bemol menor op. 35* de Frédéric Chopin. No quarto capítulo é apresentada e analisada pela primeira vez a reconstrução da última *Mazurka en fa mineur, op. Posthume* de Frédéric Chopin. Esta reconstrução foi realizada pelo próprio Miłosz Magin com base num manuscrito quase ilegível de Chopin, e devemos-la apenas à grande experiência de Miłosz Magin como conhecedor e intérprete das obras de Frédéric Chopin. O facto de existir uma reconstrução tão notável da última *Mazurka* de Chopin é praticamente desconhecido até hoje no mundo da música⁷¹. Por outro lado, os documentos que ainda não foram publicados e que foram incluídos no Trabalho de Projecto de Mestrado constituem umas adições pessoais ao nosso contributo científico. Incluem: fotografias pessoais da Família Magin, cartazes e programas de concertos, extractos das nossas entrevistas

⁷⁰Magdalena Prejsnar, op. cit., p. 63.

⁷¹Uma breve nota em: Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, p. 270, nota de rodapé 45.

1 PREÂMBULO

com a esposa do compositor, textos de amigos e de conhecidos de Miłosz Magin e uma carta do compositor, datada de 1986, endereçada à autora deste trabalho. Para além dos documentos acima mencionados, o Trabalho de Projecto de Mestrado inclui também uma cópia do exemplar de Miłosz Magin da sua reconstrução da *Mazurka en fa mineur, op. Posthume* de Frédéric Chopin com indicações de dedilhação e pedal. Trata-se do exemplar que Miłosz Magin usava na interpretação desta obra de Chopin.

Ao acabar o presente subcapítulo referimos que no âmbito da recolha do material necessário para a nossa investigação, constatamos uma assimetria da relação quantitativa-qualitativa entre os repositórios de acesso reservado e as fontes de informação acessíveis ao público. Apesar desta restrição, o material recolhido permitiu-nos uma visão geral suficientemente informativa sobre a literatura referente a Miłosz Magin. Adicionamos, ainda, que no que concerne ao objectivo particular da nossa tese, a leitura dos trabalhos científicos mencionados neste subcapítulo não aprofundou os nossos conhecimentos sobre o compositor, a sua obra composicional e a interpretação das suas composições para piano. Por esta razão, resolvemos preencher este vazio com as nossas próprias investigações (as quais recaem, principalmente, sobre a *Sonate N^o 2* e a *Sonatine* de Miłosz Magin) e apresentar os resultados obtidos ao longo deste trabalho.

1.2 Interpretações das *Sonatas* e da *Sonatine* de Miłosz Magin

Uma das dificuldades encontradas pelos músicos que preparam a apresentação de obras musicais contemporâneas é, muitas vezes, a falta de exemplos de interpretação das mesmas obras e de adequadas fontes de informação a seu respeito. Quando o compositor da obra ainda está vivo, é ele próprio uma das fontes de informação mais importantes, independentemente de como forem transmitidas. Infelizmente, esta opção já não existe no caso de Miłosz Magin.

A temática das interpretações das obras musicais de Miłosz Magin é um campo de pesquisa científica ainda inexplorado. Até agora, das muitas obras de Miłosz Magin, apenas as obras para piano solo foram publicadas e colocadas à disposição do público. As outras obras, sobretudo as grandes obras para orquestra, não foram publicadas até hoje⁷² e encontram-se nos arquivos privados da Família Magin. Não sabemos ao certo quantas obras é que se encontram nesses arquivos. A lista das obras de Miłosz Magin hoje conhecida baseia-se nos dados fornecidos pela esposa do compositor *Madame* Idalia Magin. Também é difícil adquirir ou consultar as gravações da *Sonate N^o 1*, da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* que foram gravadas pelo compositor, em discos de vinil, como também da *Sonatine* e da *Sonate N^o 3* gravadas por ele, em CDs. Salientamos que a última *Sonate N^o 4* nunca foi gravada por Miłosz Magin. Quanto às gravações das *Sonatas* e da *Sonatine* feitas por outros executantes, são muito poucas as interpretações gravadas pelos laureados de *Concours International de Piano- Miłosz Magin, Paris*.

Desta forma, enumeramos os problemas principais para os executantes das obras para piano de Miłosz Magin. Temos falta de literatura científica abundante e falta de livre acesso a todas as fontes de informação relativas às obras e à temática interpretativa de Miłosz Magin. Os executantes são muitas vezes forçados a tomar decisões relativas ao conceito da apresentação das suas obras tendo como base apenas a sua própria intuição artística e as indicações do compositor escritas nas partituras.

Infelizmente, ou felizmente, existe pouca discografia e quase nenhuns estudos científicos sobre o compositor e intérprete Miłosz Magin. O facto de haver pouco material disponível confere uma responsabilidade acrescida aos autores dos trabalhos sobre Miłosz Magin. Enquanto pioneiros temos liberdade de movimentos na análise do material disponível. Evidentemente, essa liberdade só se adquire depois de um trabalho fatigante. Que esta expressão passe unicamente em sentido metafórico, pois as entrevistas aos familiares de

⁷² Apesar da falta de partituras, existem gravações de algumas das obras mais importantes para orquestra ou com acompanhamento de orquestra. Barbara Scheffs-Endres, op. cit., pp. 105-109.

1 PREÂMBULO

Miłosz Magin foram momentos inesquecíveis. Além do mais, consideramos que a liberdade é *in factum* por pensarmos por conta própria e como corolário de não estarmos enredados a investigadores anteriores a nós. A existirem, eles já teriam o seu edifício argumentativo construído e cairíamos, assim, na Lógica Hegeliana⁷³ de Tese – Antítese – Síntese.⁷⁴

⁷³HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831). Filósofo alemão, um dos mais importantes representantes do «Idealismo Alemão» que é uma das correntes filosóficas do século XIX.

⁷⁴«[...]É possível porque Hegel concebe um processo racional original - o processo dialético - no qual a contradição não mais é o que deve ser evitado a qualquer preço, mas, ao contrário, se transforma no próprio motor do pensamento ao mesmo tempo em que é o motor da história, já que esta última não é senão o Pensamento que se realiza. Repudiando o princípio da contradição de Aristóteles e de Leibnitz, em virtude do qual uma coisa não pode ser e, ao mesmo tempo, não ser, Hegel põe a contradição no próprio núcleo do pensamento e das coisas simultaneamente. O pensamento não é mais estático, ele procede por meio de contradições superadas da tese à antítese e daí à síntese, como num diálogo em que a verdade surge a partir da discussão e das contradições. Uma proposição (tese) não pode se pôr sem se opor a outra (antítese) em que a primeira é negada, transformada em outra que não ela mesma ("alienada"). A primeira proposição encontrar-se-á finalmente transformada e enriquecida numa nova fórmula que era entre as duas precedentes uma ligação, uma "mediação" (síntese).[...]», <<http://www.mundodosFilosoFos.com.br>>, recolhido em janeiro de 2011.

1.3 Metodologia

1.3.1 Métodos científicos

A escolha do melhor método para alcançar os objetivos dum trabalho científico não é uma tarefa fácil. Os métodos universais tentam servir ao mesmo tempo a vários pressupostos e abordagens. É difícil prever durante quanto tempo e a que nível é que será correcto utilizar os tais métodos. Além do mais, há uma incógnita: quando será que os mesmos podem ser abandonados, ou deixados e quais serão as consequências de tal decisão? Deixamos estas considerações gerais e retomamos a linha do nosso trabalho.

No percurso da nossa procura dos livros que tratam o assunto dos métodos de investigação, encontramos o «Guia para escrever Dissertações» da autoria do Doutor Tadeusz T. Kaczmarek. No seu guia, o autor, doutorado em economia, descreve da seguinte forma os principais métodos de investigação:

Os Métodos de investigação cresceram durante o processo de desenvolvimento humano. Desenvolveram-se com base na acumulação de experiências e em generalizações metodológicas. Os métodos científicos básicos podem ser divididos em dois grupos: o da observação e o da experimentação. O primeiro método existe na forma da observação científica; é uma série ordenada de observações planeadas e dirigidas que de maneira clara e compreensiva pretendem descrever o fenómeno estudado. A observação pode ser parcial ou geral. O segundo método é um conjunto de experiências científicas que correspondem à produção de fenómenos nos quais estamos interessados nas condições definidas e controladas pelo investigador. A experimentação científica é um procedimento que consiste em provocar o fenómeno investigado sob várias condições pré-designadas que podem ser livremente repetidas e modificadas para os efeitos da investigação científica. As principais vantagens do método experimental são os seguintes:

- O próprio investigador é que provoca o fenómeno e pode modificá-lo,
- A experiência pode ser repetida muitas vezes,
- Outros investigadores podem repetir a mesma experiência e verificar os resultados,
- Investigadores podem alterar livremente as condições específicas da experiência e registar os resultados das mudanças que ocorreram.⁷⁵

⁷⁵ «Metody badań naukowych powstały w ciągu procesu rozwoju człowieka od początku jego istnienia, kumulacji doświadczeń i uogólnień metodologicznych. Do podstawowych metod naukowych można zaliczyć obserwację i eksperyment. Obserwacja naukowa to planowy, ukierunkowany i uporządkowany szereg spostrzeżeń; ma on na celu dokładne poznanie i opisanie badanego zjawiska. Obserwacja może być cząstkowa lub całościowa. Drugą metodą naukową jest eksperyment, który polega na wywoływaniu interesującego nas zjawiska w warunkach określonych i kontrolowanych przez badacza. Eksperyment naukowy, to zabieg polegający na wywoływaniu badanego zjawiska w z góry oznaczonych warunkach, które można dowolnie powtarzać i zmieniać dla przeprowadzenia nad nim obserwacji naukowej. Naj-

1 PREÂMBULO

As linhas gerais dos métodos descritos nesta citação são também adequadas para a realização do nosso estudo científico sobre as ideias composicionais e a interpretação da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* para piano de Miłosz Magin. Salientamos que os métodos investigativos que aplicamos durante o nosso trabalho são os da pesquisa, da observação, da análise e da experimentação. Por esta razão, a nossa proposta de interpretação das duas composições é elaborada com base nos seguintes elementos:

- O conhecimento da biografia de Miłosz Magin.
- A correcta leitura das partituras da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine*, apoiada numa análise musical detalhada.
- A análise auditiva pormenorizada da interpretação da *Sonate N^o 2* e das duas interpretações da *Sonatine* de Miłosz Magin preservadas nas gravações do compositor.
- O estudo das outras composições⁷⁶ de Miłosz Magin. Em primeiro lugar, ouvimos e estudamos todas as gravações de Miłosz Magin⁷⁷ com a interpretação das suas próprias composições.
- A análise auditiva das obras de outros compositores interpretadas por Miłosz Magin⁷⁸.
- O estudo auditivo das composições de Miłosz Magin interpretadas por outros executantes. Ouvimos as gravações da obra orquestral⁷⁹, as gravações editadas e inéditas das obras para piano e orquestra, as composições para piano interpretadas por

ważniejsze zalety metody eksperymentalnej są następujące:

- *Badacz sam wywołuje zjawisko i może je modyfikować,*
- *Eksperyment może być wielokrotnie powtarzany,*
- *Inni badacze mogą ten sam eksperyment powtórzyć i skontrolować wyniki,*
- *Badacz może dowolnie zmieniać poszczególne warunki eksperymentu i rejestrować dokonujące się zmiany wyników.»*

Tadeusz Teofil Kaczmarek, *Poradnik Dla Studentów Piszących Pracę Licencjacką Lub Magisterską* (em tradução livre: «Um guia para escrever Dissertações») pp. 5-6.

⁷⁶Com as palavras «as outras composições de Miłosz Magin» referimo-nos às obras editadas e/ou gravadas do compositor.

⁷⁷Inclusive as gravações dos discos de vinil, CD e das cópias de gravações inéditas. As que não se encontram disponíveis são, por exemplo, a gravação da Radiodifusão Portuguesa do seu *Concerto N^o 1* em 1959. Foram, também, ouvidas as gravações das músicas com carácter popular compostas por Miłosz Magin e gravadas no disco com o título: *Rythmes et chants de la Pologne* editado pela Editora VEGA (DECCA).

⁷⁸Em primeiro lugar, temos a obra de Frédéric Chopin na interpretação de Miłosz Magin. Foi também ouvida a gravação do *Concerto* para piano N^o 13 de Wolfgang Amadeus Mozart gravado por Miłosz Magin em disco de vinil e editado pela Editora PATHE MARCONI-EMI.

⁷⁹*Stabat Mater e Musique des Morts.*

Barbara Hesse-Bukowska⁸⁰ e pelos dois alunos de Miłosz Magin: Justine Verdier e Alexandre Bodak. No que respeita às peças para piano de Miłosz Magin para crianças, ouvimos as interpretações gravadas por Idalia Magin⁸¹. Estas interpretações foram orientadas por Miłosz Magin. Também ouvimos as gravações editadas e inéditas das interpretações das composições de Miłosz Magin escritas para outros instrumentos. Referimos ainda que ouvimos algumas das gravações em CD dos premiados das edições anteriores do *Concours International de Piano – Miłosz Magin*.

- O estudo auditivo de uma série de composições de outros compositores e várias obras musicais de diferentes estilos musicais.
- O nosso próprio conhecimento (tanto erudito, como intuitivo) do folclore polaco.
- A nossa longa experiência musical.

1.3.2 Materiais básicos e meios auxiliares

Depois da descrição dos métodos científicos usados no decorrer do nosso trabalho sobre a *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* para piano de Miłosz Magin, apresentamos os materiais básicos e os meios auxiliares que foram úteis no nosso trabalho.

EDIÇÃO PARA PIANO:

1. MAGIN, Miłosz. *Sonate N^o 2 (1981)*. Warszawa: Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, 1991.
2. MAGIN, Miłosz. *Sonatine (1982)*. Paris: Éditions Concertino, sem data⁸².

GRAVAÇÕES EXISTENTES DESTAS OBRAS, INTERPRETADAS PELO PRÓPRIO

MIŁOSZ MAGIN:

1. MAGIN, Miłosz. *Sonate N^o 2*. Paris: PIANISSIME - Collection Piano Stars n^o MAG 2008 - (1983) DN

⁸⁰HESSE-BUKOWSKA, Barbara ((Łódź, *1930). Pianista polaca. Tal como Miłosz Magin, ela foi aluna de Margerita Trombini-Kazuro e é laureada do Concurso Internacional de Frédéric Chopin em Varsóvia (1949). É, também, amiga da Família Magin.

⁸¹No caso das composições infantis como *Miniatures polonaises*, *Images de Pologne* e *Polka*, ouvimos as interpretações gravadas pela *Madame* Idalia Magin num disco de vinil: *Petits chefs d'oeuvre pour piano*. France: DALAFON, D 601, 1985. Os anexos A.13 e A.17 apresentam os vídeos com a gravação ao vivo do próprio compositor, de uma das peças infantis.

⁸²Nas edições da editora *Éditions Concertino* faltam a data e o ano da publicação. No entanto, a editora publicou a *Sonatine* duas vezes: em 1983 e em 1990. <<http://www.concours-milosz-magin.org/pdf2009/oeuvres.pdf>> (p. 9), recolhido em fevereiro de 2013.

1 PREÂMBULO

2. MAGIN, Miłosz. *Sonatine*. Paris: PIANISSIME - Collection Piano Stars n° MAG 2008 - (1983) DN
3. MAGIN, Miłosz. *Sonatine*. Warszawa: Polskie Nagrania PNCD129 (1992 / réédition en 1999) CD - DDD

MEIOS AUXILIARES

1. Piano
2. Gira-discos e leitor de CD
3. Aparelho de conversão das gravações em discos e gravações em CD para o formato MP3
4. *Camcorder*
5. Computador e *Software: Adobe Acrobat 9 Pro Extended; Audacity 1.2; FormatFactory 2.70; Free YouTube Download v. 3.0.16; Microsoft Office 2010; Muscore 1.1; Paint.Net v. 3.5.10; Xilisoft AVCHD Converter 6.*

1.4 Estrutura do trabalho escrito

As *Sonatas* de Miłosz Magin são as suas obras mais importantes para piano solo. Constituem uma síntese da sua arte criativa com a sua arte pianística. Por isso, esta tese concentra-se na interpretação das obras seleccionadas com especial enfoque na técnica de tocar piano e nos hábitos interpretativos do próprio compositor como pianista. Também procura resolver algumas questões interpretativas de forma subjectiva.

O conteúdo da tese divide-se em vários capítulos. Após as partes pré-textuais temos:

- Em Guisa de Começo
- Segundo Capítulo: *Sonate N^o 2 (1981)*
- Terceiro Capítulo: *Sonatine (1982)*

Estes capítulos⁸³ contêm exemplos áudio e vídeo.

Cada capítulo refere-se apenas a uma obra. Deste modo:

- O primeiro subcapítulo é uma análise musical.⁸⁴ A análise musical ajuda a resolver algumas questões interpretativas e, ao mesmo tempo, amplia o nosso campo de visão da obra.
- O segundo subcapítulo consiste no estudo das interpretações gravadas por Miłosz Magin. Cada um dos subsequentes subtítulos corresponde a um andamento.⁸⁵ As páginas da partitura apresentadas contêm várias anotações, tais como indicações relativas ao tempo, à dinâmica, ao uso do pedal ou à agógica, que faltam e que se ouvem apenas nas gravações do compositor. A descrição textual das nossas anotações encontra-se depois da partitura. As respectivas gravações que documentam estas anotações, evidentemente, são anexadas em formato MP3.
- O terceiro subcapítulo é a nossa proposta de interpretação. Cada um dos subsequentes subtítulos corresponde a um andamento. As nossas notas, anotações, reflexões e ideias⁸⁶ são introduzidas logo após as páginas da partitura original.

⁸³Todos estes capítulos são apresentados sob a mesma forma e a mesma estrutura. Esta unificação permite ao leitor ler apenas um dos capítulos.

⁸⁴Devido à falta de quaisquer outros trabalhos analíticos ou musicológicos relativos à *Sonate N^o 2* ou à *Sonatine* de Miłosz Magin, elaboramos cada uma das análises.

⁸⁵O número dos subtítulos depende do número de *andamentos* da *Sonate N^o 2* ou da *Sonatine*.

⁸⁶Também com exemplos áudio e vídeo.

1 PREÂMBULO

- As conclusões de todo o trabalho são apresentadas separadamente no quarto capítulo desta tese. Os componentes pós-textuais tais como a Bibliografia, o Anexo (a conter entre outros um suporte digital com os exemplos áudio e vídeo utilizados neste trabalho⁸⁷) e o Índice Remissivo estão no final da tese.

1.5 Instruções

Este subcapítulo explica os sinais gráficos usados ao longo deste trabalho e, também, como utilizar os exemplos áudio e vídeo.⁸⁸

O conteúdo do segundo e do terceiro capítulo inclui exemplos nos seguintes formatos:

- Tabelas.
- Páginas de partituras com anotações e comentários.
- Páginas das partituras originais da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* com anotações musicais.
- Exemplos vídeo.
- Exemplos áudio.

Os dois primeiros formatos não precisam de explicações. Em consequência, o corrente subcapítulo é composto somente por duas partes. A primeira parte contém uma breve descrição dos símbolos utilizados na elaboração das páginas das partituras nos subcapítulos intitulados «Interpretação gravada de Miłosz Magin» e «Proposta para a interpretação». A segunda parte refere-se à utilização das ferramentas multimédia e inclui instruções sobre o manuseamento dos exemplos audiovisuais.

1.5.1 Explicação dos símbolos utilizados nas páginas das partituras

Os subcapítulos intitulados «Interpretação gravada por Miłosz Magin» e «Proposta para a interpretação» contêm páginas das partituras. Todas as páginas incluem várias anotações musicais como indicações relativas ao tempo, símbolos de dinâmica, informações sobre a agógica, indicações sobre o uso do pedal e correcções de erros no texto. Essas anotações diferem pela cor e o tipo de letra de acordo com o subcapítulo onde se encontram.

⁸⁷O CD é anexado aos exemplares impressos em papel.

⁸⁸Para aceder aos exemplos áudio e vídeo incluídos no formato pdf deste trabalho, deve-se usar o programa *Acrobat Reader 9.5 (Adobe Flash Player)* ou a sua versão superior.

Nos subcapítulos intitulados «Interpretação gravada por Miłosz Magin», todas as anotações, baseadas nas gravações realizadas pelo compositor, são de cor vermelha (Fig. 1.1).

Figura 1.1: O exemplo da página elaborada original da *Sonate N^o 2*, no subcapítulo «Interpretação gravada de Miłosz Magin da sua *Sonate N^o 2*» do Segundo Capítulo.

Nos subcapítulos intitulados «Proposta para a interpretação», as notas, anotações, reflexões e ideias, são introduzidas em azul (Fig. 1.2)

Figura 1.2: O exemplo da página elaborada original da *Sonate N^o 2*, no subcapítulo «Proposta para a interpretação da *Sonate N^o 2*» do Segundo Capítulo.

1 PREÂMBULO

1.5.2 Utilização das ferramentas multimédia

Ao longo deste trabalho, encontramos dois tipos de imagens associados com elementos multimédia. As imagens que incluem exemplos audiovisuais apresentam no canto inferior esquerdo da imagem o ícone «iniciar o vídeo» (Fig. 1.3).



Figura 1.3: A imagem do elemento gráfico com o exemplo audiovisual.


As imagens que incluem somente exemplos áudio apresentam no lado direito da imagem o ícone . Para activar os exemplos áudio coloque o ponteiro do rato em qualquer sítio do ícone «altifalante» e clique com a tecla esquerda do rato uma vez (Fig. 1.4).



Figura 1.4: A imagem do elemento gráfico com o exemplo áudio.

Para activar os vídeos coloque o ponteiro do rato em qualquer sítio da imagem e clique com a tecla esquerda do rato uma vez (Fig. 1.5).



Figura 1.5: A imagem da activação do vídeo.

Para aumentar o tamanho da imagem, coloque o ponteiro do rato na imagem e clique uma vez com a tecla direita do rato. Fá-lo-á para aceder às opções: «abrir a janela flutuante» (*View in Floating Window*) ou «o ecrã inteiro» (*Full Screen Multimedia*) (Fig. 1.6).

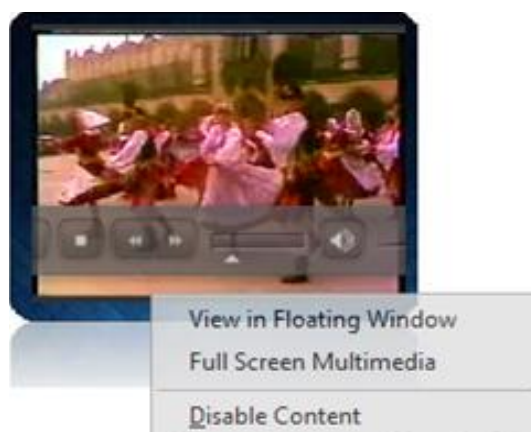


Figura 1.6: As duas opções do tamanho de vídeo.

Para activar uma das opções é necessário apontar com o ponteiro do rato na opção escolhida e carregar uma vez com a tecla direita do rato. A imagem a seguir apresenta a escolha da opção «abrir a janela flutuante» (*View in Floating Window*) (Fig. 1.7).

1 PREÂMBULO



Figura 1.7: A aparência da janela flutuante.

Cada vez que o ponteiro do rato aponta na imagem aparece o menu de navegação com os indicadores das funções de vídeo («pausa», «parar», «para trás», «para frente» «volume áudio»). Para ligar ou desligar as referidas funções é necessário apontar com o ponteiro do rato na função escolhida e carregar uma vez com a tecla esquerda do rato. Para sair do formato da janela flutuante (*View in Floating Window*) é necessário colocar o ponteiro do rato na janela flutuante, carregar a tecla direita do rato e escolher a opção «fechar a janela flutuante» (*Close Floating Window*). Para sair do modo ecrã inteiro (*Full Screen Multimedia*) é suficiente carregar no teclado do computador na tecla «Esc». No entanto, estes dois procedimentos não param a reprodução do vídeo. Para parar a reprodução é necessário escolher a opção «desactivar o conteúdo» (*Disable Content*), ou fechar a janela flutuante (o símbolo «x» no canto superior direito) (Fig. 1.8).

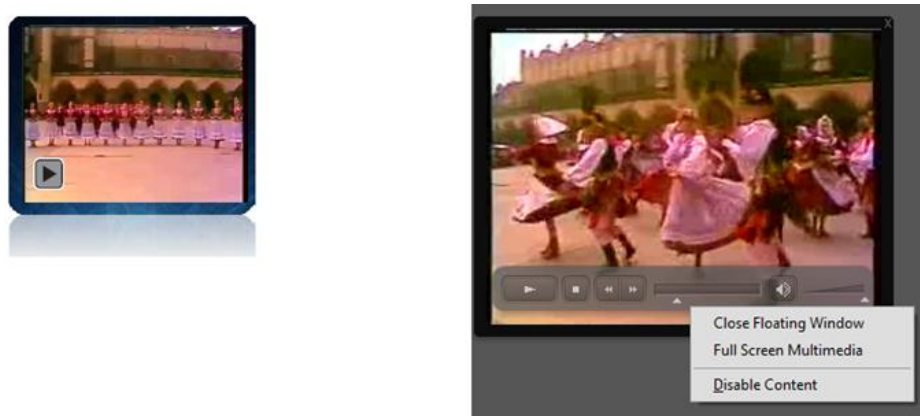


Figura 1.8: A imagem das opções das desactivações.

Para activar a gravação áudio é necessário colocar o ponteiro do rato no ícone altifalante (Fig. 1.9).



Figura 1.9: A imagem da activação da gravação áudio.

Ao carregar uma vez com a tecla esquerda do rato aparece a janela flutuante com o menu de navegação («para trás», «pausa/início», «para a frente» «volume áudio»). Para começar a reprodução áudio é necessário apontar com o ponteiro do rato no sinal «pausa/início» e carregar duas vezes com a tecla esquerda do rato. Para ligar, ou desligar outras funções é suficiente carregar uma vez com a tecla esquerda do rato (Fig. 1.10).

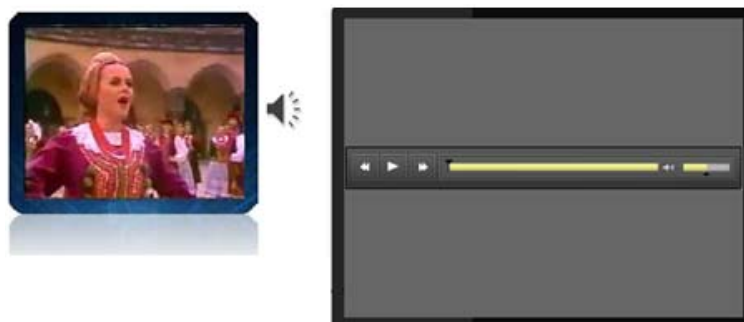


Figura 1.10: A aparência da janela flutuante.

Para aumentar o tamanho da janela flutuante, coloque o ponteiro do rato na janela e clique uma vez com a tecla direita do rato para aceder à opção «ecrã inteiro» (*Full Screen Multimedia*) (Fig. 1.11).

1 PREÂMBULO

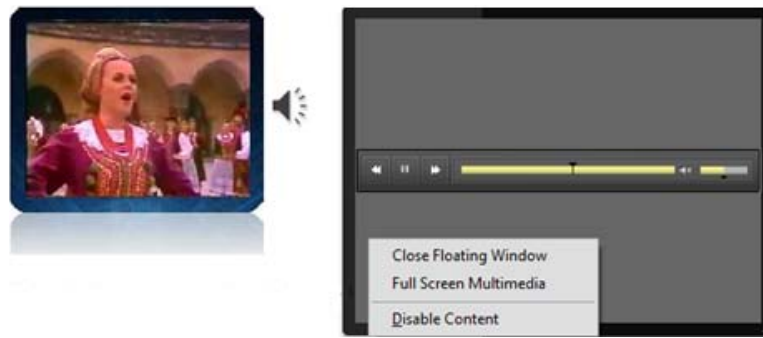


Figura 1.11: A imagem das opções da janela flutuante.

Para sair do formato janela flutuante (*View in Floating Window*) é necessário colocar o ponteiro do rato na janela flutuante, carregar a tecla direita do rato e escolher a opção «fechar a janela flutuante» (*Close Floating Window*). Para sair do modo ecrã inteiro (*Full Screen Multimedia*) é suficiente carregar no teclado do computador a tecla «Esc». No entanto, estes dois procedimentos não param a reprodução áudio. Para parar a reprodução é necessário escolher a opção «desactivar o conteúdo» (*Disable Content*), ou fechar a janela flutuante (o símbolo «x» no canto superior direito) (Fig. 1.12).

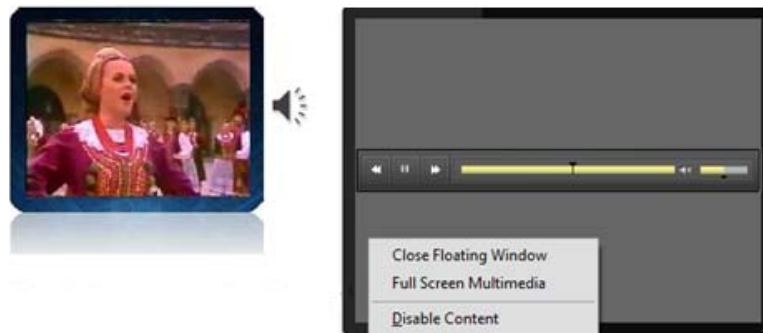


Figura 1.12: A imagem das opções da desactivação.

COMPOSITOR E INTÉRPRETE

Em guisa de começo

O processo de preparação duma obra musical culmina com a sua interpretação. Contudo, o resultado final apresentado depende, incondicionalmente, da qualidade do trabalho precedente. Partindo desse pressuposto, o presente trabalho estabelece dois pilares no estudo da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* de Miłosz Magin.

O primeiro pilar é teórico e é composto por duas partes. A primeira parte assume a forma de uma análise musical da escrita das obras em questão. O lexema «escrita» surgirá sempre neste texto como sinónimo de partitura. No decurso dos séculos, a partitura, objecto físico, permitiu o desenvolvimento dum código para certas práticas de interpretação. A escrita em papel é uma memória física onde o pensamento composicional é representado e elaborado somente na forma gráfica. É apenas parcialmente a face visível do pensamento composicional, pois é simplesmente a notação dos símbolos. Por este motivo, a segunda parte do pilar teórico é composta pela combinação da escuta com a escrita. No caso da obra musical de Miłosz Magin, existem tanto as gravações das suas peças para piano, tocadas pelo próprio compositor, como as gravações das suas composições orquestrais. Estas gravações revelam expressões musicais e afectos não codificados. Elas contêm traços introduzidos no material musical da escrita de modo racionalmente inexplicável mas graficamente anotável. Assim sendo, comparamos o material auditivo com a escrita das duas obras em questão e, deste modo, construímos um texto musical que está a um nível mais desenvolvido. Designamos como texto musical o somatório das partituras que Miłosz Magin nos deixou com as gravações do compositor dessas mesmas obras.

O segundo pilar deste trabalho é prático. Também contem duas partes. A primeira parte expõe uma proposta para a interpretação com base no texto musical. Salientamos que o texto musical, por sua vez, é apoiado pela análise musical. A segunda parte consiste na transformação da tese escrita numa construção imaterial de formações sonoras instáveis, ou seja, numa interpretação das *Sonatas* e da *Sonatine* de Miłosz Magin realizadas por nós em três recitais.

Como a temática da tese se encontra vinculada ao género *sonata*, resolvemos, primeiro que tudo, reflectir brevemente sobre o seu desenvolvimento histórico⁸⁹. Ao analisar o desenvolvimento do género *sonata* ao longo dos séculos, no que concerne ao número dos seus andamentos e aos seus tempos, podemos distinguir diferentes conceitos. A *sonata* encontra as suas raízes na *canzona* instrumental. Inicialmente, a forma *canzona* ou *canzone* ins-

⁸⁹Mencionamos que na elaboração do esboçado desenvolvimento histórico das formas musicais de *sonata* e de *sonatina*, apoiamo-nos nas obras dos seguintes autores: CHOMIŃSKI, 1974; DZIEBOWSKA, 1979-1987; MICHELS, 2000; SCHAEFFER, 1983; WÓJCIK, 2002; Os dados bibliográficos exactos das obras destes autores encontram-se na bibliografia da presente tese.

instrumental baseava-se nas canções polifónicas franco-flamengas (*chansons*). A *canzona* era composta por um número indeterminado de partes contrastantes. No entanto, ao longo do tempo, o número de andamentos diminuiu enquanto as dimensões das partes aumentaram. Tendo em consideração o elenco instrumental, podemos distinguir as seguintes formas da *sonata* barroca:

- *Sonata a due*, composta para um instrumento solo e baixo contínuo.
- *Sonata a tre*, composta para dois instrumentos solo e baixo contínuo.
- *Sonata a quattro*, mais rara, composta para três instrumentos solo e baixo contínuo.

No que respeita ao número de andamentos, podemos mencionar que na Itália do século XVII desenvolveram-se dois géneros de *sonata* barroca: a *sonata da chiesa* e a *sonata da camera*. A *sonata da camera* deu início à forma musical *suíte*. A *sonata da chiesa* influenciou o desenvolvimento da *sonata* instrumental. Inicialmente, a forma *sonata da chiesa* apresentava um número indeterminado de andamentos. O seu primeiro e o seu último andamento usavam tempos rápidos e, muitas vezes, motivos semelhantes. Estes dois andamentos teceram frequentemente os elementos da *fuga*. Os andamentos centrais da *sonata da chiesa* usavam o compasso ternário e eram marcados por um carácter dançante. Entre os andamentos principais existiam curtas ligações. As ligações usavam tempos lentos e apresentavam estruturas de acordes ou mostravam um carácter imitativo.

Na viragem do século XVII para o XVIII, em Bolonha, o compositor Arcangelo Corelli⁹⁰ desenvolveu um modelo de *sonata da chiesa*, ou seja, a *sonata* pré-clássica. A *sonata* pré-clássica era composta por quatro andamentos. O primeiro andamento era um andamento lento e imitativo. O segundo andamento era rápido e apresentava também elementos imitativos. O terceiro andamento, no estilo duma dança estilizada (na sua maioria uma *sarabanda*), era novamente lento. O quarto andamento era um andamento veloz e de carácter dançante (por exemplo, um *gigue*). Outro tipo deste andamento usava elementos imitativos da *fuga*.

No período clássico a *sonata* tornou-se uma composição escrita, na maior parte das vezes, para violino e piano, ou para piano solo. No que se segue, debruçamo-nos somente sobre o desenvolvimento histórico da *sonata* para piano.

O modelo-padrão da *sonata* clássica para piano é o resultado final de anos de evolução. Este modelo definiu a sua forma musical muito tempo depois do classicismo. A mais comum das disposições dos andamentos na *sonata* clássica é apresentada pela Tabela 1.1

⁹⁰CORELLI, Arcangelo (1653-1713) foi o famoso violinista-compositor do barroco. As suas composições influenciaram o desenvolvimento da música de câmara, das formas musicais da *sonata da chiesa*, *sonata da câmara* e do *concerto grosso*.

Tabela 1.1: A disposição geral dos andamentos na *sonata* clássica.

ANDAMENTO	TEMPO	FORMA
PRIMEIRO	<i>Allegro</i>	Forma-sonata <i>Allegro</i>
SEGUNDO	Tempo lento e muito lento	«ABA», <i>Variações</i> , <i>Rondo</i>
TERCEIRO	Tempo moderado	<i>Minuete</i> , <i>Scherzo</i>
QUARTO	Tempo rápido e muito rápido	Várias formas, frequentemente <i>Rondo</i>

O modelo-padrão da *sonata* clássica abrange, também, as seguintes modificações:

- *Sonata* composta unicamente por três andamentos. Neste caso, o andamento lento é substituído por um andamento de estilo dançante (por exemplo a *Sonata* em *mí* bemol maior, KV 282 de Wolfgang Amadeus Mozart).
- *Sonata* com número de andamentos inferior a três (por exemplo as *Sonatas* op. 54, 78 ou 111 de Ludwig van Beethoven).
- *Sonata* com uma organização diferente face ao número de andamentos (por exemplo a *Sonata* em *dó* sustenido menor, op. 27, nº 2 de Ludwig van Beethoven).
- *Sonata* sem o andamento que apresenta a construção da Forma-sonata *Allegro* (por exemplo a *Sonata* em *lá* bemol maior, op. 26 de Ludwig van Beethoven).
- *Sonata* definida por um contexto programático (por exemplo a *Sonata Das Lebewohl* em *mí* bemol maior, op. 81a de Ludwig van Beethoven).

As exceções acima mencionadas constituem manifestações da evolução contínua do género *sonata*. Faziam parte da procura de novas expressões musicais. O vanguardista clássico que influenciou essencialmente o desenvolvimento deste género musical foi o próprio Ludwig van Beethoven. De facto, no século XIX, a quantidade de *sonatas* compostas diminuiu. No entanto, em paralelo com o aperfeiçoamento da construção dos instrumentos, foi possível inserir uma textura instrumental mais densa. Assim, tornou-se possível ganhar novos e diversificados meios de expressão musical. É de mencionar que a opulenta criatividade lírica, na época do romantismo, contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento da *sonata*⁹¹.

⁹¹Por exemplo, as *sonatas* para piano de Franz Schubert ou Robert Schumann.

No século XX houve várias turbulências histórico-sociais violentas e, também, houve uma revolução técnica nunca antes experimentada. Conseqüentemente, existiu uma enorme influência no desenvolvimento da música. Os compositores dessa época avançaram em busca de novas e invulgares ideias relacionadas com a construção de formas musicais, de sonoridade inusitada, de ferramentas de técnica composicional e de expressividade musical. Similarmente, a *sonata* esteve subordinada às tendências da nova época que, em consequência, originaram a sua transformação. A forma *sonata* no século XX era cultivada, acima de tudo, na área da música instrumental a solo, na música de câmara e na música sinfônica. A *sonata* foi representada, principalmente, pelas obras dos compositores⁹² que pertenciam à corrente chamada neoclassicismo. A forma *sonata* referia-se frequentemente aos seus formatos usados no barroco, classicismo ou romantismo. Raramente apresentava a dualidade dos temas e técnicas de desenvolvimento, porque, muitas vezes, apresentava-se reduzida ao essencial. A forma *sonata* emancipou-se e experimentou a liberdade ilimitada nas questões referentes aos seus elementos específicos. No que respeita aos protótipos da forma *sonata* no século XX, podemos identificar os seguintes tipos:

- *Sonata* impressionista que se focou na melódica e na sonoridade (por exemplo a *Sonata* para violino e piano 1917 de Claude Debussy).
- *Sonata* que resulta da intersecção entre as formas da *sonata* impressionista e da *sonata* neo-romântica (por exemplo a *Sonata* op. 36, n.º 3 de Karol Szymanowski).
- *Sonata* que se refere ao barroco tardio, usando uma textura polifônica e um desenvolvimento de motivos (por exemplo, a *Sonate* [1924] de Igor Stravinsky).
- *Sonata* que realça os factores rítmicos e sonoros e, em simultâneo, enfraquece a importância da melodia (por exemplo a *Sonate* [1926] de Béla Bartók).
- *Sonata* que usa a técnica dodecafônica (por exemplo a *Sonata* [1942] op. 92, 4 n.º 3 de Ernst Krenek).
- *Sonata* para piano que não resulta da evolução contínua da forma musical de *sonata* (por exemplo as *Sonatas and Interludes for prepared piano* [1946–1948] de John Cage, ou *Sonata per il pianoforte* [1959] de Hans W. Henze).

⁹²Entre eles encontramos grandes compositores como por exemplo Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Béla Bartók.

Depois destas considerações gerais, apresentamos as primeiras reflexões sobre a segunda *Sonata* de Miłosz Magin. Começamos com a resposta de Miłosz Magin quando questionado sobre a *Sonate N^o 2*:

Com a Segunda *Sonata*, eu queria enriquecer o meu repertório de pianista, o qual foi abandonado durante 11 anos [...]. Neste trabalho, eu quis exprimir a minha experiência tanto de compositor como de pianista e quis introduzir uma nova forma de *Allegro* que inclui duas *fugas* (normal e invertida) e, simultaneamente, [quis] permitir que os intérpretes cresçam não apenas musicalmente, como também pianisticamente.⁹³

No que concerne às características formais da composição em questão, a *Sonate N^o 2* de Miłosz Magin combina vários elementos: elementos da abordagem clássica do género *sonata* e elementos relacionados com a música contemporânea. Nestes segundos elementos, verifica-se uma desconstrução: a interpretação dos cânones tradicionais referentes à construção duma *sonata* é livre. Tanto na construção como nas características individuais dos andamentos, notamos uma aproximação pessoal do compositor ao género *sonata*. Esta aproximação é, simultaneamente, unida com a forma e a linguagem do passado. Adicionalmente, a *Sonate N^o 2* compila uma série de influências de obras de outros compositores. Essas influências entrelaçam-se com a linguagem musical inequívoca de Miłosz Magin. Além disso, o compositor atribui grande importância aos assuntos puramente pianísticos, isto é, ao virtuosismo e ao desenvolvimento coerente e dinâmico da composição, no que respeita à distribuição das dificuldades técnicas de natureza pianística.

O desenvolvimento histórico do género *sonatina* está estreitamente ligado ao desenvolvimento do género *sonata*, pois o seu nome, de origem italiana, é um diminutivo da palavra *sonata*. O nome *sonatina* apareceu no último trimestre do século XVII como a designação da parte inicial das *suites* orquestrais. Às vezes, as *cantatas* apresentam uma introdução instrumental com o nome *sonatina*⁹⁴. Mais tarde, as pequenas *sonatas* fáceis para cravo adaptaram a função das *sonatinas*. Na época dos clássicos vienenses, as *sonatinas* para piano assumiram um papel didático, isto é, serviam como preparação para a interpretação das *sonatas*. As *sonatinas* eram compostas para pianistas principiantes, principalmente para crianças. As peças apresentavam requisitos técnicos-pianísticos limitados, e a sua

⁹³ «Avec la Deuxième Sonate, je tenais à enrichir mon répertoire pianistique abandonné depuis 11 ans [...]. Dans cette œuvre, j'ai voulu exprimer à la fois mon expérience de compositeur et de pianiste, et introduire une nouvelle forme d'allegro comprenant deux fugues (normale et inversée) et permettre également aux interprètes de s'épanouir non seulement sur le plan musical mais aussi sur le plan pianistique.», <http://www.concours-milosz-magin.org/compositions_Magin.html#sonate%20piano%202>, recolhido em outubro de 2011.

⁹⁴ Por exemplo, a *cantata* de Johann Sebastian Bach *Gotteszeit ist die allerbeste Zeit* (1707?), BWV 106.

forma, simplificada, tinha um tamanho reduzido. Foi este tipo de *sonatinas* que Muzio Clementi⁹⁵ começou a compor. Outros compositores como Kuhlau⁹⁶ e Dušek⁹⁷ também compuseram *sonatinas*. Com o intuito de enriquecer o repertório didático, tornou-se comum transcrever os *divertimentos* clássicos (principalmente os de Mozart) para o formato da *sonatina*.

No romantismo, a pequena forma *sonatina* para piano perdeu o interesse dos compositores. Apesar disso, podemos encontrar *sonatinas* para piano sob a forma de *sonatas* fáceis, por exemplo, as três *Sonatas* op. 118 de Robert Schumann, a *Sonata* em *si* menor (1823) de Felix Mendelssohn, ou a *Sonata*, op. 146 de Stephan Heller⁹⁸. No século XX, o desenvolvimento da música entrou num período de transição relativamente longo. Os períodos transitórios são caracterizados pelo colapso dos modelos-padrões antigos, enquanto os modelos-padrões novos ainda não se desenvolveram. A adaptação, pelos compositores, das formas reduzidas e simplificadas foi a consequência das mudanças fundamentais iniciadas pelo simbolismo e pelo impressionismo. Os compositores regressaram para os princípios mais simples e básicos de construção das obras musicais. Tanto a disposição cíclica como a estrutura interna das peças eram submetidas às regras da música clássica⁹⁹. Os modelos tais como os *divertimentos* e os primeiros quartetos de Haydn, ou a música de Couperin e de Rameau, tornaram-se os ideais. Assim surgiu a tendência de construir peças com base em frases curtas, às vezes dispostas simetricamente. Similarmente, a transformação estético-sonora da forma *sonata* no século XX reflecte-se, inevitavelmente, na *sonatina*. A densidade e a opulência da sonoridade romântica desapareceram, mas o uso cada vez mais amplo de sonoridades dissonantes não eliminou nem as sonoridades consonantes, nem os acordes baseados em intervalos de terceira. Em consequência do desequilíbrio das regras do sistema tonal e da ultrapassagem das suas margens, o material temático (com a sua visível divisão em motivos e rigorosa estrutura rítmica) assumiu o lugar do sistema tonal habitual. A constante repetição dos motivos e das frases musicais consituiu a manifestação de uma regularidade estrutural¹⁰⁰. No que respeita à estruturação sonora, a textura polifónica (juntamente com a primazia da melodia sobre a estrutura harmónica) demonstrou-se mais estável. Os compositores, ao comporem peças muito curtas, usaram (com base em melodias fixas e agilidade rítmica) as técnicas composicionais de imitação, de *fuga* e de *ostinato*¹⁰¹. Sobre a sua *Sonatine*, Miłosz Magin referiu:

⁹⁵CLEMENTI, Muzio (1752-1832). Pianista e compositor italiano.

⁹⁶KUHLAU, Friedrich Daniel (1786-1832). Compositor dinamarquês de origem alemã.

⁹⁷DUŠEK, Jan Ladislav (1760-1812). Pianista e compositor checo.

⁹⁸HELLER, István /Stephan (1813-1888). Pianista e compositor húngaro.

⁹⁹Por exemplo a *Sonatina* (1903-1905) de Maurice Ravel.

¹⁰⁰Por exemplo, a *Sonatine* (1915) de Béla Bartók.

¹⁰¹Por exemplo, a *Sonatina* para clarinete e piano (1921-1922) de Arthur Honegger.

Ao escrever esta *Sonatina*, eu quis apresentar a típica forma clássica da *sonatina* composta por três andamentos, atribuindo-lhe o caráter alegre e ligeiro, (e) de inspiração polaca.¹⁰²

Na sua *Sonatine*, Miłosz Magin usou uma textura clássica para piano. A estrutura de cada um dos andamentos e a construção dos temas principais resultam de uma abordagem clássica da obra. A forma como foi elaborado o conteúdo da *Sonatine* revela inspiração em Chopin e Bartók. Esta inspiração tem as suas raízes nos procedimentos composicionais da música folclórica. É de mencionar que ao ouvirmos todas as gravações disponíveis das composições de Miłosz Magin, percebemos que o 3º andamento do seu *Concerto Rustico* para violino (1975) apresenta notáveis semelhanças com o 3º andamento da *Sonatine*. Este facto sugere que Miłosz Magin também inspirou... Miłosz Magin. O compositor usou algumas das suas ideias musicais em várias composições. Notamos frequentemente um aproveitamento múltiplo nomeadamente nas suas composições inspiradas pelo folclore polaco. Apresentamos em seguida os dois fragmentos em questão. A gravação nunca editada do *Concerto Rustico* é uma gravação ao vivo realizada em 1982¹⁰³ por Gerard Poulet (Gravação: Fig. 1.13 e Fig. 1.14)¹⁰⁴



Figura 1.13: Gravação: Miłosz Magin, *Concerto Rustico*, 3º andamento, a parte final.

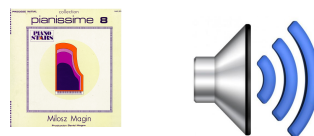


Figura 1.14: Gravação: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3º andamento, c. 280-393.

¹⁰² «En écrivant cette sonatine, je voulais présenter la forme classique type de la sonatine en trois mouvements, en lui donnant un caractère gai et léger et d'inspiration polonaise.», <http://www.concours-milosz-magin.org/compositions_Magin.html#sonatine>, recolhido em outubro de 2011.

¹⁰³ O concerto teve lugar no dia 19 de março de 1982, em Cannes. No entanto, o CD contém, apenas, a seguinte descrição manuscrita: «MIŁOSZ MAGIN CONCERTO RUSTICO pour VIOLON GERARD POULET VIOLON 1982». A descrição parece ser feita ou por Idalia Magin, ou pelo próprio Miłosz Magin.

¹⁰⁴ POULET, Gerard (*1938, Bayonne). Violinista francês.

Finalmente, complementamos as informações básicas acerca das gravações da segunda *Sonate* e da *Sonatine* pelo próprio Miłosz Magin. Provavelmente, com base no sucesso dos seus discos¹⁰⁵, a empresa francesa *PIANISSIMO* propôs ao compositor a gravação da sua *Sonate N^o 2* e da *Sonatine*¹⁰⁶. A gravação em disco de vinil deu-se em 1983. No entanto, Miłosz Magin gravou novamente a *Sonatine*¹⁰⁷ em 1992 para a empresa polaca *POLSKIE NAGRANIA*. É de salientar que essas gravações antecederam a edição escrita das respectivas partituras, pois a edição da *Sonate N^o 2* deu-se em 1991 na Polónia, e a editora francesa *Les Éditions Concertino* publicou a *Sonatine* duas vezes, em 1983 e em 1990.

No início desta introdução abordámos a definição do texto musical. Aproveitamos agora a oportunidade para expor algumas considerações sobre o intérprete que transforma o texto musical em música. A música instrumental é um ramo artístico cujas obras não se apresentam directamente ao ouvinte. A imagem gráfica da composição (a pauta) não é música, pois simplesmente não soa. Por isso, a existência duma terceira pessoa que assume a ponte entre o compositor e o ouvinte (e reproduz uma obra musical) é indispensável. Essa terceira pessoa é o intérprete. Para efeitos musicais é irrelevante que a peça seja desempenhada pelo próprio compositor ou por outro executante. Cada compositor depende do intérprete e das suas competências. Se um executante interpreta deficientemente uma obra-prima dum grande compositor, ninguém dirá que a composição é imperfeita. No entanto, quando se trata duma obra dum compositor desconhecido, a má qualidade da interpretação pode ser interpretada como uma falha da própria composição. Por esta razão, é importante que cada intérprete entenda a sua responsabilidade face à obra interpretada. E antes de tudo é importante que seja consciente de que cada reprodução do texto musical é única e irrepetível. Existem inúmeros livros e artigos, em várias línguas, sobre a questão de como tornar-se um bom intérprete. Resumir todos os pontos de vista, as opiniões e os bons conselhos existentes seria simplesmente inapropriado no contexto desta introdução. Por isso, apresentamos uma afirmação de Heinrich Neuhaus¹⁰⁸, que achamos apropriada para resumir este vasto campo de opiniões:

¹⁰⁵Para a empresa DECCA Miłosz Magin gravou todas as obras de Chopin. Para a empresa VEGA Miłosz Magin gravou algumas das suas próprias composições.

¹⁰⁶Essa informação foi fornecida por Idalia Magin.

¹⁰⁷CD: PNCD129, 1992 (reemitida em 1999).

¹⁰⁸NEUHAUS, Heinrich (1927-1964). Pianista e pedagogo russo, da origem alemã. Durante muitos anos foi docente do Conservatório de Moscovo. Entre os seus alunos mais famosos, podemos mencionar Emil Gilels, Sviatoslav Richter, Radu Lupu e Yakov Zak.

Aqueles que apenas experimentaram a arte ficarão para sempre os seus amantes; quem somente sobre ela pensa é o investigador e o musicólogo; para o intérprete, a síntese da tese com a antítese é inevitável: a mais ativa absorção e o raciocínio.¹⁰⁹

¹⁰⁹ «*Wer die Kunst nur erlebt, wird immer nur Liebhaber bleiben, wer nur über sie nachdenkt, ist Forscher und Musikwissenschaftler; für den Interpreten ist die Synthese von These und Antithese unumgänglich: die lebhafteste Aufnahme und das Durchdenken.*».
Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, p. 143.

2 SONATE N^o 2 (1981)

2.1 Análise Musical

A *Sonate N^o 2* revela-se como uma interpretação moderna das formas clássicas de *sonata*. Por isso, a obra requer uma análise cautelosa, pois solícita um estudo cuidadoso dos modelos-padrão do passado. Em simultâneo, a análise coloca o foco na linguagem individual de Miłosz Magin e na forma como o compositor adapta as estruturas da forma *sonata* no âmbito do espírito da música contemporânea.

AS INFORMAÇÕES PRINCIPAIS

O objecto desta análise é a *Sonate N^o 2* para piano de Miłosz Magin.

Ano da composição: 1981

Ano da edição: 1991

Editora: Wydawnictwo Muzycznej Agencji Autorskiej (ZAiKS), Warszawa, Polónia

O CONTEXTO GERAL DA ESTRUTURA DA *SONATE N^o 2*

O compositor dividiu a obra em quatro andamentos:

1^o andamento: 259 compassos (c. 1-259)

2^o andamento: 349 compassos (c. 260-608)

3^o andamento: 132 compassos (c. 609-740)

4^o andamento: 143 compassos (c. 741-883)

Número de compassos no total: 883

2 SONATE Nº 2 (1981)

A INDICAÇÃO DE COMPASSO

1º andamento: a indicação de compasso é variável. As mudanças da indicação de compasso são apresentadas na Tabela 2.1

Tabela 2.1: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: indicações de compasso.

COMPASSO	1	12	53	202	206	207	208	210	211	215	224	240-259
FRACÇÃO	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$

2º andamento: a indicação de compasso é fixa: $\frac{3}{4}$.

3º andamento: a indicação de compasso é variável. As mudanças da indicação de compasso são apresentadas na Tabela 2.2

Tabela 2.2: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento: indicações de compasso.

COMPASSO	609	611	612	614	615	617	618	693	694	696	697-740
FRACÇÃO	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$

4º andamento: a indicação de compasso é fixa: $\frac{2}{4}$.

O TEMPO

1º andamento: o primeiro andamento é um andamento com alternância de tempo. É um entrelaçamento de tempos rápidos e lentos. As mudanças de tempo são apresentadas na Tabela 2.3

Tabela 2.3: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: mudanças de tempo.

COMPASSO	1	12	53	114	134	224	240
TEMPO	<i>Lento maestoso</i>	<i>Andante sostenuto</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro con fuoco</i>	<i>Andante</i>	<i>Lento Assai</i>

2º andamento: o segundo andamento é um andamento rápido: *Presto*.

3º andamento: o terceiro andamento é um andamento lento: *Andante molto tranquillo*.

4º andamento: o quarto andamento é um andamento rápido: *Allegro appassionato*.

2.1.1 Primeiro Andamento (c. 1-259)

A APRESENTAÇÃO GERAL DA ESTRUTURA FORMAL DO PRIMEIRO ANDAMENTO

No século XX, o primeiro andamento da forma-sonata incluiu, muitas vezes, estruturas formais invulgares. O primeiro andamento da *Sonate N^o 2* de Miłosz Magin reflete inteiramente essas tendências de modificação da forma-sonata clássica.

A principal ideia composicional, visível na estrutura formal da primeira parte da *Sonate N^o 2*, diz respeito à confrontação de um tema homofónico com um tema polifónico. No primeiro andamento, a ideia composicional exprime-se na junção das formas musicais da *sonata* barroca (a diversidade dos tempos) e da *sonata* clássica (a forma-sonata *Allegro*). Por este motivo, propomos uma divisão inicial do primeiro andamento em áreas. Cada uma das áreas apresenta um tempo diferente. A Tabela 2.4 mostra a disposição das áreas de tempos na primeira parte. À primeira vista, a Tabela 2.4 indica uma construção incomum do primeiro andamento e sugere que o compositor rejeitou a forma-sonata *Allegro* clássica. O número das áreas de tempo difere do número das áreas temáticas, pois existem só três áreas temáticas que apresentam os mesmos temas e os seus derivativos. Cada área temática é uma unidade homogénea e uniforme no seu carácter. Além da apresentação do tema e seus derivativos, cada fragmento temático mostra outros elementos constantes. Os mais importantes são os tempos e sinais agógicos em comum. A Tabela 2.5 compara a distribuição das áreas de tempo com a distribuição das áreas temáticas. As áreas temáticas estão marcadas por cores: amarelo, verde e lilás. Após um estudo cuidadoso, que incluiu a avaliação do nível de importância e a organização lógica do conteúdo musical, tanto das áreas de tempo como das áreas temáticas, torna-se visível a estrutura formal do primeiro andamento. O esquema geral da construção do primeiro andamento é apresentado na Tabela 2.6. As Tabelas 2.7, 2.8, 2.9, 2.10 e 2.11 fornecem informação detalhada sobre o esquema da construção do primeiro andamento.

2 SONATE Nº 2 (1981)

Tabela 2.4: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: a disposição das áreas de tempos.

COMPASSOS	TEMPO	ÁREA
1-11	<i>Lento maestoso</i>	1
12-52	<i>Andante sostenuto</i>	2
53-113	<i>Allegro molto</i>	3
114-133	<i>Andante</i>	4
134-223	<i>Allegro com fuoco</i>	5
224-239	<i>Andante</i>	6
240-259	<i>Lento assai</i>	7

Tabela 2.5: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: a comparação da distribuição das áreas de tempo com a distribuição das áreas temáticas.

ÁREA	COMPASSOS	ÁREA TEMÁTICA
1	1-11	1
2	12-32	2
	33-52	3
3	53-113	1
4	114-133	3
5	134-201	1
	202-223	2
6	224-239	3
7	240-259	1

Tabela 2.6: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: o esquema geral da construção.

COMPASSOS	TEMPO	O NÚMERO DOS COMPASSOS	ÁREA TEMÁTICA	TEMA «T»	MATERIAL TEMÁTICO «MT»	ESQUEMA GERAL DA CONSTRUÇÃO	
1-11	<i>Lento maestoso</i>	52	A		«MT» A	PRÓLOGO	
12-13	<i>Andante sostenuto</i>		A		«MT» A		
14-32	<i>Andante sostenuto</i>		P	«T» P			
33-52	<i>Andante sostenuto</i>		B		«MT» B		
53-93	<i>Allegro molto</i>	187	A	«T» A		F O R M A - S O N A T A	
94-113	<i>Allegro molto</i>		A		«MT» A		EXPOSIÇÃO
114-133	<i>Andante</i>		B	«T» B			
134-157	<i>Allegro com fuoco</i>		A		«MT» A		DESENVOLVIMENTO
158-196	<i>Allegro com fuoco</i>		A	«T» A			
197-201	<i>Allegro com fuoco</i>		A		«MT» A		REEXPOSIÇÃO
202-211	<i>Allegro com fuoco</i>		P	«T» P			
212-223	<i>Allegro com fuoco</i>		P		«MT» P		
224-239	<i>Andante</i>		B	«T» B			
240-259	<i>Lento assai</i>		P		«MT» P		
			20				

2 SONATE Nº 2 (1981)

Tabela 2.7: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: a construção do prólogo.

PRÓLOGO					
	INTRODUÇÃO	PONTE	TEMA DE PRÓLOGO	PONTE	CODA
MATERIAL SONORO	Motivo temático A	Motivo temático A	TP	Motivo temático B	
COMPASSOS	1-11	12-13	14-32	33-39	40-52
TEMPO	<i>Lento maestoso</i>	<i>Andante sostenuto</i>			

Tabela 2.8: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: a construção da exposição.

EXPOSIÇÃO			
	PRIMEIRO TEMA	PONTE	SEGUNDO TEMA
MATERIAL SONORO	Tema A ou <i>sujeito de fuga</i> (Polifonia)	Motivos temáticos A (Motivos da <i>fuga</i>)	Tema B (Homofonia)
COMPASSOS	53-93	94-113	114-133
TEMPO	<i>Allegro molto</i>		<i>Andante</i>

Tabela 2.9: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: a construção do desenvolvimento.

DESENVOLVIMENTO	
MATERIAL SONORO	Somente Motivos temáticos A (Motivos da <i>fuga</i>)
COMPASSOS	134-157
TEMPO	<i>Allegro com fuoco</i>

Tabela 2.10: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento: a construção da reexposição.

REEXPOSIÇÃO					
	PRIMEIRO TEMA	PONTE			SEGUNDO TEMA
MATERIAL SONORO	Tema A ou <i>sujeito de fuga</i> (Polifonia)	Motivos temáticos A (Motivos da <i>fuga</i>)	Tema de Prólogo TP	Motivos temáticos P	Tema B (Homofonia)
COMPASSOS	158-196	197-201	202-211	212-223	224-239
TEMPO	<i>Allegro com fuoco</i>				<i>Andante</i>

Tabela 2.11: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento: a construção do epílogo.

EPÍLOGO	
MATERIAL SONORO	Motivo temático P
COMPASSOS	240-259
TEMPO	<i>Lento assai</i>

No esquema geral da construção do primeiro andamento assume-se que a forma-sonata *Allegro* bí-temática é enquadrada por um prólogo e por um epílogo. O plano da construção da primeira parte prevê três secções: o prólogo, a forma-sonata *Allegro* e o epílogo. O prólogo e o epílogo apresentam um material musical comum que também aparece na reexposição do primeiro andamento. O desenvolvimento da forma-sonata *Allegro*, posicionado no centro do primeiro andamento, desenvolve apenas um dos temas principais. A ideia do dualismo temático da forma-sonata *Allegro* aposta no contraste entre os dois temas principais. No caso do primeiro andamento, a dualidade temática compreende o confronto entre o tema homofónico e o tema polifónico. As diferentes indicações agógicas são sempre adequadas ao estilo de cada um dos temas principais. A variedade dos tempos sublinha os caracteres opostos das duas áreas temáticas.

2 SONATE Nº 2 (1981)

O PRÓLOGO (C. 1-52)

O prólogo apresenta componentes das três áreas temáticas:

1. Uma introdução que apresenta elementos do primeiro tema T1/ do sujeito da fuga (c. 1-14).
2. O tema de prólogo TP (c. 14-32).
3. Elementos do segundo tema T2 (c. 33-39).
4. Coda (c. 40-52).

OS ELEMENTOS DO PRIMEIRO TEMA T1 NA INTRODUÇÃO (C. 1-14)

A introdução (c. 1-14), que apresenta elementos do primeiro tema T1, inicia no tempo *Lento Maestoso* e começa com um salto, um intervalo de trítono entre a *anacruse* e a primeira nota do primeiro compasso. Este salto é idêntico com o salto entre as notas iniciais do primeiro tema T1 (o sujeito da fuga) na exposição da forma-sonata *Allegro* nos compassos 53-54 (Fig. 2.1 e Fig. 2.2).

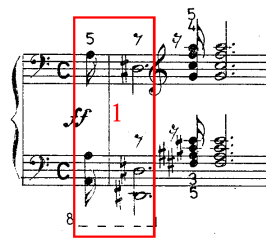


Figura 2.1: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 1.

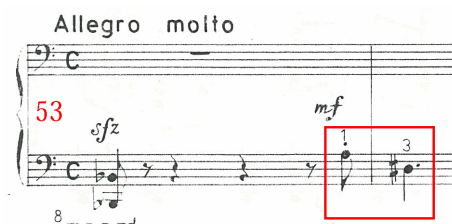


Figura 2.2: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 53-54.

O salto é seguido por um acorde e uma tercina de colcheias. A última colcheia da referida quáter e a primeira semibreve no segundo compasso constituem a repetição do salto inicial. Os subsequentes compassos mostram, novamente, o salto inicial. No entanto,

a múltipla repetição dos acordes que seguem o salto interrompe a continuação da ideia musical (c. 2-7). Os compassos 7-8, 8-9, 9-10 demonstram um interessante pormenor. Trata-se do último e do primeiro acorde dos referidos pares de compassos. Neles, a mão esquerda continua a tocar o salto inicial (em acordes) na forma de trítono descendente, enquanto os acordes tocados pela mão direita saltam um intervalo de trítono ascendente. Esta ideia composicional parece anunciar a configuração do primeiro tema T1 na reexposição do primeiro andamento.

Um primeiro olhar sugere que tanto a estrutura dos acordes como a estrutura rítmica da introdução da *Sonate N^o 2* aludem ao início da *Sonata* em *dó* menor, op. 111 de Ludwig van Beethoven. Tudo indica que Miłosz Magin se refere à entrada da mencionada obra de Ludwig van Beethoven, pois de modo semelhante a Beethoven, Magin concerta a substância sonora com as estruturas repetidas dos acordes. Essa combinação gera uma tensão comovedora e conduz de forma consequente, nos compassos 10-11, ao dramático ponto culminante. A mudança repentina e inesperada das áreas dinâmicas de *fortissimo* (*ff*) para o *piano* (*p*) anuncia o início do próprio prólogo (Fig. 2.3 e Fig. 2.4 e exemplos áudio).

(129) 1

SONATE
für das Pianoforte
von
LUDWIG VAN BEETHOVEN.
Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.
Op. 111.

Beethovens Werke. Serie 16. Nº 155.

Componirt im Januar 1822.

Sonate Nº 32.

Maestoso.

Figura 2.3: Ludwig van Beethoven, *Sonate em dó menor*, op. 111, nº 32, 1º andamento, c. 1-11. Gravação: Wilhelm Kempff.

II SONATA



na fortepian
for piano

Ca 23'

MILÓSZ MAGIN

Lento maestoso

Copyright 1991 by AGENCJA AUTORSKA Warszawa, Poland.

3

Figura 2.4: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 1-12. Gravação: Milosz Magin.

A ÁREA DO TEMA DE PRÓLOGO

A mudança do tempo *lento maestoso* para o tempo *andamento sostenuto*, a alteração do compasso quaternário *C* para o ternário $\frac{3}{4}$ e o acompanhamento da mão esquerda (o *ostinato* em oitavas, c. 12-13) precedem a entrada do tema de prólogo. O tema de prólogo TP (c. 14-27) é construído por um único motivo e apresenta as seguintes características:

- A mão esquerda acompanha constantemente em oitavas. O ritmo do acompanhamento é sincopado.
- A mão direita toca o tema de prólogo TP. O tema de prólogo TP é caracterizado por uma progressiva construção de acordes e por uma constante estrutura rítmica. Apesar da sua estrutura vertical, o tema de prólogo TP apresenta uma clara linha melódica composta pelas notas agudas dos acordes. As restantes notas dos acordes desempenham uma função harmónica e deste modo complementam a melodia. Ainda assim, a estrutura harmónica dos acordes cria uma sonoridade particular e valoriza a linha melódica.
- A estrutura vertical dos acordes revela frequentemente dissonâncias, isto é, acordes aumentados, acordes diminutos e estruturas harmónicas que usam trítonos e outros intervalos dissonantes.

A linha melódica do tema de prólogo TP é formada, na maior parte, por intervalos simples, os quais, geralmente, não ultrapassam a distância duma quarta. A Tabela 2.12 mostra o esquema dos intervalos que constroem a linha melódica nas primeiras quatro frases do tema de prólogo TP.

Tabela 2.12: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c 14-27:
o esquema dos intervalos da linha melódica do TP.

Frase	Início da frase	Compassos	O esquema dos intervalos da linha melódica do TP
1	<i>Sol⁴</i>	14-18	2M- 3m- 2M- 4P- mtc - 2m- 2aum - 2M- 4P- 2m- 2m- 2aum - 2M
2	<i>Lá#⁴</i>	18-21	2m- 3M- 2M- 4P- 2m- mtc – 3m- 2m
3	<i>Ré#⁵</i>	21-24	2m- 3M- 2M – 5P- 2m- mtc - 4P- 2M
4	<i>Ré⁶</i>	24-27	2m- 3M- 2M- 5dim - 2m- mtc - 2m- 2M- 6m - 2m- mtc - 3m- 2M- 7m- mtc - 2m

Legenda:

mtc = o meio-tom cromático; 2m = a segunda menor; 2M = a segunda maior; 3m = a terceira menor; 3M = a terceira maior;

4P = a quarta perfeita; 4aum = a quarta aumentada; 5dim = a quinta diminuta; 5P = a quinta perfeita; 6m = a sexta menor;

7m = a sétima menor

A Tabela 2.12 mostra o esquema dos intervalos respeitando as alterações escritas pelo compositor. A Tabela 2.13 mostra o mesmo esquema de intervalos substituindo os intervalos aumentados e diminutos por intervalos diatônicos. Estes intervalos apresentam-se escritos em negrito.

Tabela 2.13: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c 14-27:
o esquema dos intervalos da linha melódica do TP – o contexto sonoro.

Frase	Início da frase	Compassos	O esquema dos intervalos da linha melódica do TP – o contexto sonoro.
1	<i>Sol⁴</i>	14-18	2M- 3m- 2M- 4P- 2m - 2m- 3m - 2M- 4P- 2m- 2m- 3m - 2M
2	<i>Lá#⁴</i>	18-21	2m- 3M- 2M- 4P- 2m- 2m – 3m- 2m
3	<i>Ré#⁵</i>	21-24	2m- 3M- 2M – 5P- 2m- 2m - 4P- 2M
4	<i>Ré⁶</i>	24-27	2m- 3M- 2M- trítano - 2m- 2m - 2m- 2M- 6m - 2m- 2m - 3m- 2M- 7m- 2m - 2m

Legenda:

2m = a segunda menor; 2M = a segunda maior; 3m = a terceira menor; 3M = a terceira maior; 4P = a quarta perfeita;

5P = a quinta perfeita; 6m = a sexta menor; 7m = a sétima menor

2 SONATE Nº 2 (1981)

Por um lado, o núcleo do tema de prólogo TP estende-se somente nos compassos 14-18, pois a sua continuação é composta apenas pelas suas repetições. Por outro lado, a ideia musical homogênea do TP expande-se entre os compassos 14 e 31. No entanto, nos compassos 24-27, a quarta frase musical do tema de prólogo TP afasta-se da estrutura do seu núcleo temático e gera uma sensação de relaxamento.

Nos compassos 14-27, cada uma das quatro frases musicais do tema de prólogo TP começa com uma altura diferente. Com o intuito de originar expressividade musical, o compositor dispõe as notas iniciais por ordem ascendente. Todas as quatro frases musicais do tema de prólogo TP integram dois tipos de progressão, isto é, uma progressão interna dentro do núcleo do TP e uma progressão externa, gerada pela ordem ascendente das suas quatro notas iniciais. Tanto a progressão interna como a progressão externa do tema de prólogo TP têm uma estrutura irregular. Esta irregularidade é produzida pelas diferenças entre os esquemas dos intervalos que constroem as linhas melódicas das quatro frases musicais do TP e pela escolha das notas iniciais das quatro repetições do núcleo do tema de prólogo.

O tema de prólogo TP mostra ainda um outro pormenor importante no que diz respeito à sua construção. As relações entre as quatro frases musicais do tema de prólogo TP não apresentam as características da estrutura de «perguntas e respostas». Em substituição do pormenor acima mencionado surge uma valorização da expressão dramática do tema de prólogo TP, a qual é apoiada pela impressão de cadências suspensas. As inserções repetidas do núcleo temático e a falta de resoluções das cadências suspensas, que, do ponto de vista dum a abordagem quase-tonal, são esperadas instintivamente, aumentam a sensação de tensão. O *ostinato*, ou seja, o acompanhamento monótono da mão esquerda, sublinha perfeitamente e complementa esta impressão (Fig. 2.5).

legato

14

O NÚCLEO DO TEMA DE PROLOGO TP

a «cadência suspensa»

18

3 (TP) 4

poco cresc.

a «cadência suspensa»

21

(TP)

a «cadência suspensa»

24

(TP) poco

27

cresc.

4

Figura 2.5: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 14-27:
as cadências suspensas e as inserções repetidas do núcleo temático.

2 SONATE Nº 2 (1981)

A conclusão do tema de prólogo TP decorre nos compassos 28-32. Enquanto a mão esquerda continua o *ostinato*, a mão direita executa um movimento de semínimas apoiadas por mínimas e mínimas com ponto de aumentação (a voz do meio). Este movimento de semínimas cria um motivo cromático «*dó⁵-sí⁴-sib⁴-lá⁴-láb⁴-sol⁴*». O motivo é repetido duas vezes, mas, na segunda repetição, a nota *sib⁴* é substituída¹ pela nota *lá^{#4}*. A mínima com ponto de aumentação no compasso 32 (ligada pela ligadura de prolongação com a semínima do compasso seguinte) assinala o fim do tema de prólogo TP.

OS ELEMENTOS DO SEGUNDO TEMA T2 (C. 33-39)

No segundo tempo do compasso 33 (*piano pianissimo*) começa um motivo melódico que traz as características dum novo tema. Esta hipótese é apoiada pelos seguintes factos:

- A estrutura rítmica da mão direita nos compassos 33-35 pré-anuncia os elementos da construção do segundo tema T2. Comparemos os compassos 33-35 (exemplo áudio: Fig. 2.6) e o segundo compasso (c. 115) do tema T2 (exemplo áudio: Fig. 2.7).

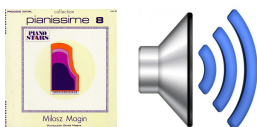


Figura 2.6: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 33-35.

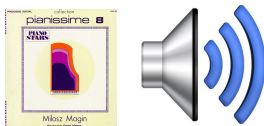


Figura 2.7: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 115.

- Semelhante ao segundo tema T2, o novo motivo é construído por acordes alternadamente ascendente e descendente. Apesar da sua estrutura vertical, é possível identificar uma linha melódica expressiva, composta pelas notas agudas dos acordes. Por isso, a melodia extrai-se facilmente das harmonias. No que respeita as estruturas rítmicas e melódicas, a melodia ostenta uma construção repetitiva. As restantes notas dos acordes desempenham uma função harmónica e, deste modo, complementam a melodia.

¹A mudança enarmónica efectuada pelo compositor tem apenas uma função prática, pois facilita a leitura do acorde.

- Análogo ao segundo tema T2, o novo motivo repete-se várias vezes. Nos compassos 33-39, cada repetição começa com uma altura diferente. Desta vez, o compositor dispõe as notas iniciais por ordem decendente: «lá^{#4}-sol^{#4}-fá^{#4}-mi⁴-ré⁴». É de salientar que apenas as duas primeiras entradas (c. 33-37) mostram o novo motivo na sua totalidade. As outras três operam com uma versão abreviada (c. 37-39). Essa redução está associada ao crescimento da densidade da estrutura que por sua parte é influenciada pela indicação *poco crescendo* (c. 36) (exemplo áudio: Fig. 2.8).

The image displays a musical score for the first movement of Milosz Magin's Sonata No. 2, specifically measures 33 through 39. The score is written for piano and is divided into three systems. The first system (measures 31-33) features a decrescendo and includes a red box highlighting measures 33-37. The second system (measures 34-36) features a poco crescendo and includes a red box highlighting measures 34-37. The third system (measures 37-39) features a further increase in density and includes a red box highlighting measures 37-39. A speaker icon is located to the right of the first system.

Figura 2.8: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 33-39.

2 SONATE Nº 2 (1981)

CODA (C. 40-52)

A parte final do prólogo é marcado na mão direita pela mudança para a clave de fá. A partir do compasso 43, a descida da mão direita para o registo grave é acompanhada pelo *decrecendo* que no compasso 50 termina em *pianissimo*. O acompanhamento sincopado da mão esquerda (c. 46-50) diminui a sua celeridade. A partir do compasso 43, a mão direita diluiu o movimento das semínimas com a inclusão de mínimas e mínimas com ponto de aumentação. Finalmente, o movimento da mão direita pára no compasso 47, mas o som do último acorde (mínimas com ponto de aumentação) prolonga-se até o compasso 52 (exemplo áudio: Fig. 2.9).

CODA

The image displays a musical score for the Coda section of the first movement of Sonata No. 2, Op. 2, by Milosz Magin. The score is written in bass clef and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a right-hand (treble clef) and left-hand (bass clef) staff. The right-hand staff is marked with a red box at measure 40. The left-hand staff is marked with a red box at measure 43, which is also labeled 'decresc'. The right-hand staff is marked with a red box at measure 46, which is also labeled 'p'. The left-hand staff is marked with a red box at measure 49, which is also labeled 'pp'. A speaker icon is located to the right of the score.

Figura 2.9: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 40-52.

RESUMO SOBRE O PRÓLOGO

Toda a área do prólogo é caracterizada por uma estrutura melódico-harmónica uniforme, pela homogeneidade do acompanhamento, pela regularidade das frases musicais e pelas repetições dos motivos temáticos. O prólogo começa com uma introdução que apresenta elementos do primeiro tema T1/do sujeito da fuga (c. 1-14). Depois da introdução, é apresentado o tema de prólogo TP, construído por um único núcleo temático.

A sua continuação é composta apenas pelas suas repetições (c. 14-28). Tanto o ponto culminante como o fim do tema de prólogo TP caem no primeiro tempo do compasso 28. No segundo tempo do compasso 28, começa a descida das estruturas melódico-harmónicas e o progressivo encerramento do tema de prólogo TP. No entanto, a estrutura melódico-harmónica, que inicialmente reforçou as tendências da conclusão do TP, alcança novamente as notas agudas e introduz elementos do segundo tema T2 (c. 33-35). Mas, ao retomar uma direcção descendente, essa estrutura continua a favorecer o encerramento definitivo do prólogo.

A EXPOSIÇÃO (C. 53-133)

O PRIMEIRO TEMA T1 (*FUGA*) NA EXPOSIÇÃO

O duplo carácter do primeiro tema T1 necessita de o analisar de forma abrangente, porque, sendo ao mesmo tempo uma *fuga*, submete-se concomitantemente aos processos da exposição e da reexposição numa forma-sonata *Allegro*. A primeira *fuga* pertence à exposição do primeiro tema T1 (c. 53-113), enquanto a segunda *fuga* pertence à reexposição do primeiro tema T1 (c. 158-201). Nenhuma das *fugas* usa o sistema tonal maior-menor. No entanto, encontram-se outras características ligadas à uma linguagem tonal, nomeadamente, a conexão *Dux-Comes* (inclusive a relação dos intervalos de quarta e de quinta), a técnica do *contraponto*, as ligações (internas e externas) e a *coda*.

A primeira *fuga* é composta por uma exposição inicial completa (c. 53-70), por um episódio de desenvolvimento (c. 70-78), por uma reexposição incompleta (c. 78-84) e por um *stretto* (c. 84-94). Entre as partes existem relações que se referem ao sistema tonal.

A permutação do tranquilo *andante sostenuto* pelo vivo *allegro molto*, a alteração do compasso ternário $\frac{3}{4}$ para o compasso quaternário *C* e o intervalo de oitava, executado pela mão esquerda com um repentino *sforzando* (c. 53) são os elementos que precedem a entrada do primeiro tema T1. Depois dum curto momento de silêncio (marcado com a ajuda da pausa de colcheia e das duas pausas de semínima) começa a *fuga* a três vozes. A *fuga* apresenta uma estrutura rítmica dinâmica e activa. Os seus ritmos sincopados e a

2 SONATE Nº 2 (1981)

sua estrutura melódico-harmónica subtil revelam a influência do *ragtime*². Comparemos três exemplos áudio. O primeiro exemplo é o *ragtime* «*Pine Apple Rag*» (1908) de Scott Joplin³(exemplo áudio: Fig. 2.10), o segundo é o «*Rag Time (wohltemperiert) 1921*» de Paul Hindemith⁴(exemplo áudio: Fig. 2.11), o terceiro é um excerto da referenciada *fuga*⁵ (exemplo áudio: Fig. 2.12).

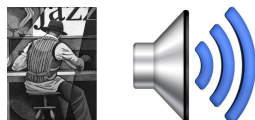


Figura 2.10: Gravação: Scott Joplin, *Pine Apple Rag*.

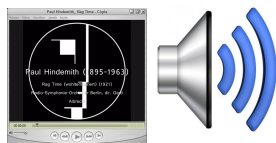


Figura 2.11: Gravação: Paul Hindemith, *Rag Time (wohltemperiert) 1921*.



Figura 2.12: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 53-113.

²As palavras inglesas *ragged time* significam «o tempo esfarrapado, rasgado». O *ragtime* é um estilo musical que foi desenvolvido pelos afro-americanos no sul dos EUA, a partir dos anos 70 do século XIX. O estilo surgiu duma combinação dos ritmos e estilos musicais europeus e afro-americanos. O estilo atingiu o seu auge entre 1899 e 1910. O *ragtime* usa os compassos binários (ou quaternários) e caracteriza-se pela melodia sincopada, muitas vezes acompanhada pelos acordes da estrutura rítmica simples e regular. Ulrich Michels, *dtv-Atlas Musik*, pp. 504-505.

O *ragtime*, também, encontrou a sua aplicação na música europeia no século XX. Como exemplos da influência do *ragtime* temos as composições para o piano de Claude Debussy (*The Little Negro*, *Golliwogg's Cakewalke*, *Général Lavine – eccentric*). Também outros compositores usaram este estilo nas suas obras: Igor Stravinsky (o *Ragtime* da obra cénica *Histoire du Soldat* 1918, *Piano-Rag-Music* 1919, *Ragtime for 11 instruments* 1917-1918) ou Paul Hindemith (*Rag Time (wohltemperiert)* 1921, ou *Suite für Klavier* op. 26: *Ragtime*).

³O referido exemplo áudio é uma sequência MIDI, <<http://www.rtpress.com/titles.htm>>, a imagem: <http://www.keithmallett.com/yahoo_site_admin/assets/images/ragtime.91144209_std.jpg>, recolhido em outubro de 2011.

⁴A obra é dirigida por Gerd Albrecht, *Radio-Symphonie-Orchester Berlin*, <<http://www.youtube.com/watch?v=4LIAnEMI2mg&feature=related>>, recolhido em outubro de 2011.

⁵Gravação original de Miłosz Magin, 1983.

CONSTRUÇÃO DA FUGA NA EXPOSIÇÃO

A EXPOSIÇÃO INICIAL (C. 53-70)

O DUX E O COMES

A fuga começa com a exposição do sujeito, o *Dux*, declarado pela terceira voz (c. 53-58). O *Dux* é composto por três partes: um motivo principal (c. 53-55), a sua evolução (c. 55-57) e uma coda (c. 58) (exemplo áudio: Fig. 2.13).

The image shows a musical score for the fugue subject. The top staff is labeled 'Allegro molto' and 'O SUJEITO DA FUGA'. The measure number '53' is at the beginning. The score is divided into three sections: 'O MOTIVO PRINCIPAL' (measures 53-55, red box), 'A EVOLUÇÃO' (measures 55-57, pink box), and 'A CODA' (measure 58, blue box). A speaker icon is on the right.

Figura 2.13: Gravação: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 53-58.

A particularidade da construção do sujeito da fuga consiste nas relações entre os intervalos. Na sua maioria, o sujeito da fuga é um entrelaçamento de segundas menores e de trítonos (Fig. 2.14).

The image shows the same musical score as Figure 2.13, but with red boxes labeling the intervals between notes. The intervals are: 5d, 5d, 4p, 5d, 4a, 5d, 4a, 4a, 4a, 5d, 5p, 4a, 2m, m-t c, 2m, 2m, 4p, 2m, 2m, 2m, 2m, 2m, m-t c, m-t c, 4p, 4p.

Figura 2.14: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 53-58:
a sequência dos intervalos melódicos.

Nos compassos 58-63, a segunda voz apresenta o *Comes* na forma duma resposta real. Finalmente, a partir do compasso 65, a primeira voz introduz novamente o *Dux*. Devido à ausência de tonalidade, não é possível examinar as relações harmónicas entre o *Dux* e

2 SONATE Nº 2 (1981)

o *Comes*. No entanto, é possível adaptar livremente as regras das relações harmônicas ao esquema das relações entre os intervalos. Tendo em conta as relações entre o *Dux* e o *Comes*, pode-se dizer que o *Comes* respeita estritamente a norma que o relaciona com o *Dux*. Não se trata de relações harmônicas, mas sim de relações entre as estruturas intervalares. Os intervalos melódicos do *Dux* são repetidos no *Comes*. Essa repetição constitui uma resposta real, pois o uso das inversões dos intervalos (quarta aumentada/ quinta diminuta) e as mudanças enarmônicas (meio-tom cromático/segunda menor) parecem surgir de modo aleatório.

O CONTRA-SUJEITO (O *CONTRAPONTO*)

Nos compassos 58-63, o *Comes* é acompanhado por um contra-sujeito. Por conseguinte, nos compassos 65-70, o *Dux* é acompanhado por dois contra-sujeitos (Fig. 2.15).

The figure displays a musical score for Milosz Magin's *Sonate Nº 2*, first movement, measures 58-70. The score is written in bass clef and 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 58-63) shows the main melodic line and a single counter-subject. The second system (measures 65-70) shows the main melodic line and two counter-subjects. Red boxes highlight specific intervals and fingering patterns in the counter-subjects. The text 'O CONTRA-SUJEITO' and 'OS DOIS CONTRA-SUJEITOS' is written below the respective staves.

Figura 2.15: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 58-70.

Nos compassos 58-60, o contra-sujeito apresenta um caráter fixo, porque, nos compassos 65-67, uma parte da sua estrutura rítmico-melódica⁶ também assiste à terceira entrada do sujeito da fuga (c. 65). Nos compassos 61-65, o contra-sujeito apresenta um caráter livre. Nos compassos 68-70, o sujeito da fuga é acompanhada pelos dois contra-sujeitos livres. Os compassos 64-65 constituem uma ligação interna entre o *Comes* e o *Dux*. A exposição inicial, completa, acaba no penúltimo tempo do compasso 70.

A LIGAÇÃO EXTERNA (C. 71-78)

Os compassos 71-78 incluem uma ligação externa, ou seja, um episódio de desenvolvimento entre a exposição inicial e a reexposição. A ligação é composta por uma estrutura melódico-rítmica alternadamente ascendente e descendente. A contextura melódico-rítmica, tocada pela mão direita, é formada por intervalos melódicos em colcheias e apresenta uma certa regularidade. Ao mesmo tempo, a mão esquerda acompanha irregularmente a mão direita com intervalos harmônicos à distância de terceiras maiores⁷.

A REEXPOSIÇÃO E O *STRETTO* (C. 78-93)

A reexposição começa com a introdução do *Dux* (pela terceira voz) na última colcheia do compasso 78. Em seguida, na última colcheia do compasso 79, a primeira voz responde com o *Comes* em *stretto*. Os sujeitos da fuga são acompanhados por um contra-sujeito livre. No entanto, a reexposição fica incompleta porque o sujeito da fuga é reexposto apenas nessas duas vozes (Fig. 2.16).

Com a última colcheia do compasso 84 começa novamente o *stretto*. A primeira voz inicia somente o motivo principal do sujeito da fuga. No compasso 85, a terceira voz responde da mesma forma. Assim, daí em diante, a estrutura musical continua a usar o motivo principal até o compasso 88 (Fig. 2.17). Nos compassos 88-93, o motivo principal reduz, gradualmente, a sua linha melódica e, finalmente, é composto unicamente pelas suas primeiras quatro notas. Os valores rítmicos do motivo principal sofrem também uma diminuição. Os motivos transformam-se de semínimas e colcheias em semicolcheias (Fig. 2.18).

No compasso 94 a *fuga* cede o lugar a um fragmento virtuoso e pianisticamente exigente. Apesar da mudança de caráter, o novo segmento continua a pertencer à área do primeiro tema T1, porque até ao compasso 113, a secção virtuosa usa os motivos do sujeito da fuga. A partir do compasso 94, as quatro primeiras notas do motivo principal constroem grupos de quatro semicolcheias tocadas pela mão direita, enquanto a mão esquerda realiza em oitavas fragmentos do motivo principal (c. 95-98) (Fig. 2.19).

⁶Trata-se da estrutura rítmico-melódica apresentada nos compassos 58-60.

⁷Menos a terceira menor «*mi*³- *sol*³» no segundo tempo do compasso 72.

2 SONATE Nº 2 (1981)

Nos compassos 99-100, a mão esquerda apresenta uma marcha de colcheias que atinge o ponto culminante no compasso seguinte com uma semibreve que tem o caráter de *nota pedal*. A partir deste momento, existe uma espécie de coda. A *nota pedal* é complementada por um desfile de semicolcheias tocadas por ambas as mãos (c. 101-105). A construção do desfile de semicolcheias orienta-se continuamente pelas primeiras quatro notas do motivo principal (Fig. 2.20). A partir do compasso 106, a mão esquerda toca incessantemente o motivo das semicolcheias, enquanto a mão direita, pela última vez, toca os fragmentos do sujeito da fuga (c. 107-110). A partir do compasso 110, o motivo das semicolcheias desvanece-se (*poco ritardando*). A área do primeiro tema T1 termina no compasso 113 (Fig. 2.21).

RESUMO SOBRE O PRIMEIRO TEMA T1 NA EXPOSIÇÃO

Toda a área do primeiro tema T1 apresenta uma estrutura melódico-rítmica com a predominância de melodias dissonantes e de ritmos irregulares e sincopados. Em simultâneo, o próprio primeiro tema T1 desempenha duas funções: uma função externa e uma função interna. No espaço do primeiro andamento da *Sonate Nº 2*, o primeiro tema T1 desempenha a função de primeiro tema numa forma-sonata *Allegro* (a função externa). No espaço da *fuga*, o primeiro motivo do T1 assume a função do sujeito da fuga (a função interna). No fim, a construção rigorosa da *fuga* evolui e transforma-se numa estrutura virtuosa e brilhante que deixa pensar nas composições de caráter virtuoso de Ludwig van Beethoven (por exemplo as partes finais do 3º andamento da *Sonata* op. 27, nº 2), ou de Frédéric Chopin (por exemplo as partes finais do *Estudo* op. 25, nº 11). A junção dessas características estilísticas não gera nenhuma discordância. Pelo contrário, este procedimento é consistente e apresenta uma combinação de técnicas de composição de épocas distantes com a própria linguagem e a expressão musical de Miłosz Magin.

Figura 2.16: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 78-84.

Figura 2.17: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 84-88.

2 SONATE Nº 2 (1981)

Figura 2.18: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 88-94.

Figura 2.19: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 94-98.

100 CODA → etc. etc. A NOTA PEDAL

102

105

Figura 2.20: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 101-105.

106 decresc.

108

110

112 poco rit.

Figura 2.21: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 106-113.

O SEGUNDO TEMA T2 NA EXPOSIÇÃO

O segundo tema T2 tem somente 20 compassos. É uma área de tamanho reduzido. A entrada do segundo tema T2 no segundo tempo do compasso 114 é anunciada pela mudança de tempo para *Andante*. O segundo tema T2 está situado no registo agudo. É de salientar que ambas as mãos, equitativamente, contribuem para o seu desenrolamento. O carácter do segundo tema T2 é nocturno, ou seja, delicado e sensível, em oposição ao irrequieto e enérgico primeiro tema T1.

O segundo tema T2 apresenta uma estrutura homofónica. As notas agudas dos acordes constroem uma clara linha melódica. Além disso, no início de cada compasso, a mão esquerda complementa a contextura dos acordes com intervalos no valor rítmico duma semibreve. Este procedimento provoca a sensação de cores sonoras e evoca o impressionismo. O próprio segundo tema T2 usa a delicada dinâmica *piano*. O entrelaçamento dos movimentos ascendentes e descendentes gera uma impressão de fluxo e refluxo.

A estrutura harmónica do segundo tema T2 encontra-se suspensa entre o impressionismo e o *jazz*. Faz-nos pensar na música de Claude Debussy⁸ e, em simultâneo, na música de George Gershwin⁹. Comparemos três exemplos áudio. O primeiro exemplo é *Clair de lune* de Claude Debussy¹⁰ (exemplo áudio: Fig. 2.22), o segundo é a canção *The Man I Love* de George Gershwin¹¹ (exemplo áudio: Fig. 2.23), o terceiro é o segundo tema T2¹² (exemplo áudio: Fig. 2.24).



Figura 2.22: Gravação: Claude Debussy, *Clair de lune*.



Figura 2.23: Gravação: George Gershwin, *The Man I Love*.

⁸Referimo-nos a *Clair de lune (Suite Bergamasque 1890)* de Claude Debussy.

⁹Por exemplo, a canção *The Man I Love (1924)* de George Gershwin.

¹⁰Gravação: Dieter Goldman, CD 9010-2, *Bellevue Entertainment*, 1998.

¹¹A canção é interpretada por Ella Fitzgerald no ano de 1957,

<<http://www.youtube.com/watch?v=LPppZQhyC9o&feature=related>>, recolhido em outubro 2011.

¹²Gravação: Milosz Magin, *Pianissimo*, 1983.

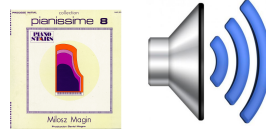


Figura 2.24: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 114-133.

É visível que no compasso 115 o segundo tema T2 alude aos compassos 33-34 (o prólogo), pois expõe uma estrutura rítmico-melódica parecida. O entrelaçamento dos movimentos ascendentes e descendentes e as relações harmônicas escolhidas são semelhantes. Apesar destas semelhanças, o segundo tema T2 possui a sua própria expressão musical e usufrui da frescura duma nova ideia musical.

O motivo principal do segundo tema T2 é composto por quatro compassos (c. 114-117). Nos compassos 118-121, com o intuito de aumentar a expressividade, o compositor repete o motivo principal uma segunda maior acima. A repetição utiliza a construção, as estruturas rítmicas e o movimento da linha melódica do motivo principal. Os compassos 122-128 constituem uma ligação interna entre o motivo principal e o início da fase final (c. 129) do segundo tema T2. Nos compassos 132-133, as notas prolongadas concluem o segundo tema T2 de forma delicada e cautelosa.

O DESENVOLVIMENTO (C. 134-157)

O início do desenvolvimento da forma-sonata *Allegro* é marcado pela mudança de tempo (*Allegro com fuoco*). A construção do desenvolvimento baseia-se somente nas estruturas melódico-harmónico-rítmicas do primeiro tema T1 na exposição.

O PRIMEIRO TEMA T1 NO DESENVOLVIMENTO

No início do desenvolvimento, o primeiro tema T1 manifesta-se através das seguintes características:

- As semicolcheias tocadas pela mão esquerda. O movimento das semicolcheias baseia-se num grupo de quatro semicolcheias constantemente repetido. O grupo usa uma estrutura melódica invertida em relação às primeiras quatro notas do sujeito da fuga, ou seja, do primeiro tema T1.
- A acentuação (*sforzando*) do primeiro tempo (a semínima) no compasso 134 e as pausas a seguir (c. 134-135).

2 SONATE Nº 2 (1981)

- Nos compassos 136-148, a realização pela mão direita das estruturas rítmico-melódicas do motivo principal do *Dux*, enquanto a mão esquerda continua o acompanhamento composto pelos já acima mencionados grupos de semicolcheias (Fig. 2.25).
- A constante repetição da estrutura rítmica das primeiras quatro notas do motivo principal sob a forma de entrelaçamento entre as duas mãos (c. 149-152).
- Nos compassos 151-152, o valor rítmico da segunda nota (a semínima com o ponto de aumento tocada pela mão esquerda) é diminuído (a semínima). Além disso, temos uma nova redução do motivo principal (Fig. 2.26).
- Nos compassos 153-157 regressa o elemento de virtuosismo. O acompanhamento da mão esquerda assume uma estrutura fixa (oitavas em semicolcheias). Ao mesmo tempo, a mão direita evoca as primeiras quatro notas do motivo principal do *Dux* sob a forma de uma virtuosa passagem descendente.
- Com o sinal de *sforzando*¹³ no início do compasso 158, o desenvolvimento dos motivos temáticos do T1 cede lugar à reexposição (c. 158-239).

¹³Relembramos que o sinal de *sforzando* no início do compasso 53 anunciou a entrada da *fuga* na exposição (c. 53-113).

Allegro con fuoco

134 *sfz*

136 *mf* *cresc.*

139 *f*

Figura 2.25: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 134-139.

149 *mf* *cresc.*

150 *f*

Figura 2.26: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 149-152.

2 SONATE Nº 2 (1981)

A REEXPOSIÇÃO (C. 158-239)

O PRIMEIRO TEMA T1 NA REEXPOSIÇÃO (C. 158-201)

(exemplo áudio: Fig. 2.27).

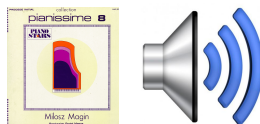


Figura 2.27: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 158-201.

CONSTRUÇÃO DA FUGA NA REEXPOSIÇÃO

A EXPOSIÇÃO INICIAL (C. 158-174)

O *DUX* E O *COMES*

O primeiro tema T1 na reexposição, ou seja, o sujeito da fuga, começa na segunda voz. Desta vez, o *Dux* aparece invertido, mas com a mesma ordem de intervalos melódicos (Fig. 2.28).

O SUJEITO DA FUGA

Figura 2.28: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 158-162.

A comparação entre os intervalos do *Dux* na exposição e do *Dux* na reexposição é apresentada na Tabela 2.14.

Tabela 2.14: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: a comparação entre os intervalos do *Dux* na exposição (c. 53-58) e do *Dux* na reexposição (c. 158-162).

Compassos																													
53-58	D.E.	5	2	5	2	4	4	5	2	4	2	5	2	4	2	4	2	5	2	5	1	4	1	2	4	1	4		
		>	>	>	>			>	>	<	>	>	>	<	>	<	>	<	>	>	>	<	<	<	>		<		
158-162	D.R.	4	2	5	2	4	4	4	2	4	2	5	2	4	2	5	2	4	2	5	2	5	2	5	2	1	4	2	4
		<	>	>	>			<	>	<	>	>	>	<	>	>	>	>	<	>	>	>	>	>	>	>	>	<	>

Legenda:

D. E. = *Dux* na Exposição, D.R. = *Dux* na Reexposição, 1 < = o meio-tom cromático, 2> = a segunda menor, 4 = a quarta perfeita, 4 < = a quarta aumentada, 5> = a quinta diminuta, 5 = a quinta perfeita

No compasso 163, a primeira voz insere o *Comes*. O *Comes* também está invertido. A sua inversão é realizada de forma exacta, pois a ordem dos intervalos melódicos mantém-se. A comparação entre os intervalos do *Comes* na exposição e do *Comes* na reexposição é apresentada na Tabela 2.15.

Tabela 2.15: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento: a comparação entre os intervalos do *Comes* na exposição (c. 58-63) e do *Comes* na reexposição (c. 163-167).

Compassos																													
58-63	C.E.	5	2	4	1	4	4	5	2	4	2	5	2	4	2	5	2	5	1	4	2	5	1	4	1	2	4	1	4
		>	>	<	<			>	>	<	>	>	>	<	>	>	>	>	<	<	>		<	<	<	>		<	
163-167	C.R.	4	2	5	1	4	4	5	2	4	2	5	2	4	2	5	2	4	2	4	1	5	2	5	2	2	4	1	4
		<	>	>	<			>	>	<	>	>	>	<	>	>	>	>	<	>	<	<	>	>	>	>	>	>	<

Legenda:

C. E. = *Comes* na Exposição; C. R. = *Comes* na Reexposição; 1 < = o meio-tom cromático, 2> = a segunda menor, 4 = a quarta perfeita, 4 < = a quarta aumentada, 5> = a quinta diminuta, 5 = a quinta perfeita

O CONTRA-SUJEITO (O CONTRAPONTO)

Nos compassos 163-167, o *Comes* é acompanhado pelo contra-sujeito. O contra-sujeito utiliza a estrutura rítmica do motivo principal de sujeito da fuga (Fig. 2.29). Nos compassos 163-164, o contra-sujeito apresenta um caráter fixo, porque, nos compassos 170-171, uma parte da sua estrutura rítmico-melódica¹⁴ acompanha a terceira entrada do sujeito da fuga (c. 170) (Fig. 2.30). Nos compassos 165-169, o contra-sujeito apresenta um caráter livre (Fig. 2.31). Nos compassos 170-174, o *Dux* é acompanhado pelos dois contra-sujeitos à distância duma sexta menor¹⁵. Os dois contra-sujeitos livres usam as estruturas rítmicas do sujeito da fuga (Fig. 2.32). Os compassos 168-169 constituem uma ligação interna entre o *Comes* e o *Dux*. A ligação interna utiliza fragmentos rítmicos e diversas frases musicais do *Dux*. A exposição inicial acaba na última colcheia do compasso 174.

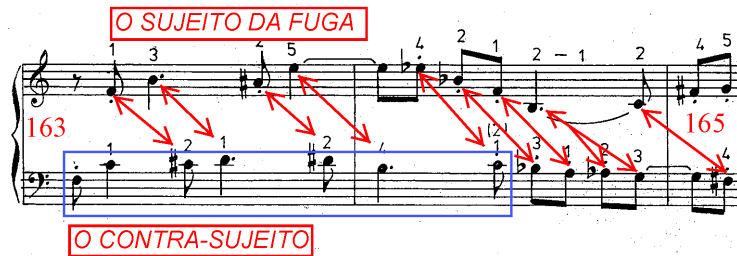


Figura 2.29: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 163-165.



Figura 2.30: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 169-171.

¹⁴Trata-se da estrutura rítmico-melódica apresentada nos compassos 163-164.

¹⁵A segunda colcheia do terceiro tempo no compasso 174 está, supostamente, notada de forma errada. Como todas as sextas no acompanhamento são sextas menores, parece lógico que a mão direita toque a sexta menor *lá#-fá#* em vez da sexta maior *lá-fá#*.

165

169

Figura 2.31: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 165-169.

OS CONTRA-SUJEITOS

170

più f

O SUJEITO DA FUGA

174

Figura 2.32: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento, c. 170-174.

2 SONATE Nº 2 (1981)

A LIGAÇÃO EXTERNA (C. 175-181)

Os compassos 175-181 incluem uma ligação externa, ou seja, um episódio de desenvolvimento entre a exposição inicial e a reexposição. A ligação externa apresenta uma construção simples e regular. A mobilidade da mão esquerda é o resultado do movimento das colcheias que sobem e descem alternadamente. A mão direita toca intervalos harmônicos (sextas menores) intercalados por pausas de colcheia. Várias vezes, os saltos entre as sextas imitam os saltos do início do *Dux* (Fig. 2.33 e Fig. 2.34).

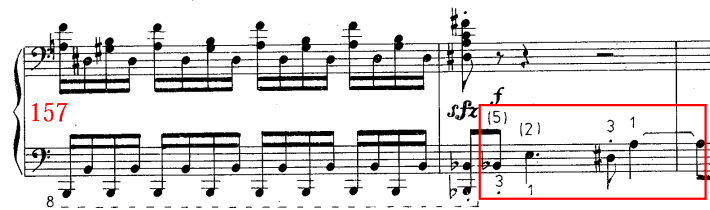


Figura 2.33: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 158-159.



Figura 2.34: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 175-181.

A REEXPOSIÇÃO E O *STRETTO* (C. 182-196)

A reexposição é incompleta. A primeira voz cita literalmente o *Dux* da exposição (v. Fig. 2.13). Desta vez o sujeito da fuga é tocado pela mão direita uma oitava acima (c. 182). Em seguida, na segunda parte do terceiro tempo no compasso 183, a terceira voz, a mão esquerda, responde com o *Comes* invertido, em *stretto*. O *Comes* é uma citação literal do *Dux* da reexposição (v. Fig. 2.28). O *Dux* e o *Comes* são acompanhados por um contra-sujeito livre (c. 184-186). Em comparação com o diligente sujeito da fuga, o contra-sujeito apresenta uma aumento dos valores rítmicos (mínimas e semínimas). Esta morosidade confere-lhe o caráter dum centro sonoro. A melodia do contra-sujeito desce cromaticamente e segue a direção descendente do sujeito da fuga.

Nos compassos 187-189, o *Comes* é acompanhado por dois contra-sujeitos livres cujas estruturas melódicas apresentam uma disposição progressivamente descendente (Fig. 2.35). Mencionamos ainda que nos compassos 187-188, os dois contra-sujeitos livres parecem desempenhar a função duma ligação interna. Na realidade, os dois contra-sujeitos em questão não constituem a ligação interna, porque em seguida, nos compassos 189-190, a terceira voz apresenta somente a inverção do motivo principal do sujeito da fuga (c. 189-190 e 191-192) (Fig. 2.36). Nos compassos 193-196, o motivo principal sofre uma redução gradual da sua linha melódica até ficar somente com as primeiras quatro notas (Fig. 2.37). Nos compassos 197-201, a *fuga* cede o lugar ao elemento virtuoso. Este excerto poderia ser atribuído à área do tema de prólogo TP porque o acompanhamento da mão esquerda realiza um dos seus elementos (colcheias em oitavas). Mas o uso das duas primeiras notas do sujeito da fuga, a construção do grupo das quatro semicolcheias e a aplicação dos trítomos, indicam a associação dos compassos 197-201 à área do primeiro tema T1 (Fig. 2.38). A mistura dos elementos temáticos TP (mão esquerda) e T1 (mão direita) deixa tratar os compassos 197-201 tanto como uma espécie de conclusão da *fuga* como a preparação da ponte entre o primeiro tema T1 (c. 158-201) e o segundo tema T2 (c. 224-239) na reexposição. A constante repetição de oitavas na mão esquerda (com o uso do pedal) gera uma impressão de *nota pedal*. A *nota pedal* é complementada pelo desfile de semicolcheias tocadas pela mão direita (c. 197-200). Relembramos que a construção da marcha de semicolcheias usa continuamente as primeiras quatro notas do motivo principal do *Dux* da reexposição. A *fuga* acaba com um acorde final (*sforzando*) no compasso 201. No que respeita à função de preparação da ponte, a mistura de elementos do primeiro tema T1 e do tema de prólogo TP desempenha perfeitamente essa função.

2 SONATE Nº 2 (1981)

181 DUX COMES

184 CONTRA-SUJEITO

188

Figura 2.35: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 181-189.

189 A INVERSÃO

192 A INVERSÃO

Figura 2.36: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 187-192.

193 *mf* *cresc.*

A INVERSÃO

A INVERSÃO

A INVERSÃO

196

A INVERSÃO

A INVERSÃO

Figura 2.37: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 193-196.

196 *ff*

TP

198

200 *sfz*

Figura 2.38: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 197-201.

A PONTE

O TEMA DE PRÓLOGO TP

Na sua função de ponte, o tema de prólogo TP envolve a aumentação dos valores rítmicos dos acordes, a mudança da indicação de compasso e a mudança da estrutura rítmica do acompanhamento da mão esquerda (colcheias em vez de ritmos sincopados). Nos compassos 203-223, a indicação de compasso sujeita-se às mudanças apresentadas na Tabela 2.16.

Tabela 2.16: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, compassos 202-223: indicações de compasso.

COMPASSO	202-205	206	207	208-209	210	211-214	215-223
FRACÇÃO	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$

Apesar dessas mudanças métricas, a acentuação permanece idêntica. Conservam-se, igualmente, tanto os acordes em particular como os encadeamentos entre os acordes em geral. No prólogo, o tema de prólogo TP começa com um acorde perfeito de *Dó* maior tocado pela mão direita. Aqui, a mão direita começa com um acorde perfeito de *Sib* maior. As relações entre os intervalos e a estrutura rítmica (c. 202-211) e as estruturas equivalentes no prólogo (c. 14-24) mantêm-se.

Como foi mencionado, os valores rítmicos sofreram uma aumentação. No entanto, o acelerado tempo *allegro com fuoco* desfaz o efeito da aumentação. Este procedimento gera a impressão de uma igualdade de tempo entre o tema de prólogo TP no prólogo (*Andante sostenuto*) e o tema de prólogo TP na sua função de ponte.

A partir do compasso 213, em comparação com o prólogo, a estrutura rítmico-melódica é modificada. A ideia musical continua igual apenas até ao compasso 215. Os compassos 216-223 imitam os compassos 28-33. Somente a estrutura rítmica é aumentada. Os compassos 220-223 são os compassos finais da ponte. O acorde tocado pela mão direita termina o tema de prólogo TP. A conclusão é sublinhada pelo valor rítmico prolongado (semibreve com ponto de aumentação e uma ligadura de prolongação) do acorde. A partir do compasso 221, o fim é apoiado pela aumentação dos valores rítmicos do acompanhamento da mão esquerda.

O SEGUNDO TEMA T2 NA REEXPOSIÇÃO

Com o início do compasso 224 começa a reexposição do segundo tema T2. A reexposição do segundo tema T2 é transposta uma segunda maior acima. Os compassos 224-239, em comparação com os compassos 114-129 (exposição), são idênticos, pois todos os elementos do segundo tema T2 (o tempo *Andante*, o ritmo, a melodia, a harmonia, a construção das frases, a *cantilena* e a expressão musical) permanecem inalterados. A única diferença entre o segundo tema T2 na exposição e o segundo tema T2 na reexposição consta na falta da fórmula final. A exposição apresenta quatro compassos adicionais (c. 130-133). Na reexposição, o segundo tema T2 acaba sem este final. A falta da fórmula final não produz nenhuma insatisfação porque a transição melódica e lenta do segundo tema T2 para o epílogo apresenta-se coerente e harmoniosa.

O EPÍLOGO (C. 240-259) O epílogo retoma as fórmulas rítmico-melódico-harmônicas do tema de prólogo TP. A sua forma no epílogo baseia-se na transposição de toda a construção cinco meios-tons acima (no prólogo, a mão esquerda toca a oitava Mib^1 - Mib^2 , no epílogo: $Sol\#^1$ - $Sol\#^2$). Enquanto a preparação da entrada do tema de prólogo TP no prólogo (c. 12-13) apresenta uma única nota extensa, a entrada do tema de prólogo TP no epílogo (c. 240-241) é preparada por um acorde prolongado. Ambos os fragmentos são notados na clave de *fá* e usam o mesmo acompanhamento sincopado. A fórmula inicial do tema de prólogo TP no epílogo (c. 242-246) é aparentemente idêntica com o início do tema de prólogo TP no prólogo (c. 14-18). Na realidade, existe uma diferença de dimensões. Os primeiros cinco acordes do tema de prólogo TP no prólogo repetem-se duas vezes (c. 14-16). Depois da repetição segue uma resolução sob a forma dum acorde de longa duração (c. 17) (Fig. 2.39). Os primeiros cinco acordes do tema de prólogo TP no epílogo (c. 242-243) não são repetidos antes de serem resolvidos (Fig. 2.40).

2 SONATE Nº 2 (1981)



Figura 2.39: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 14-18.

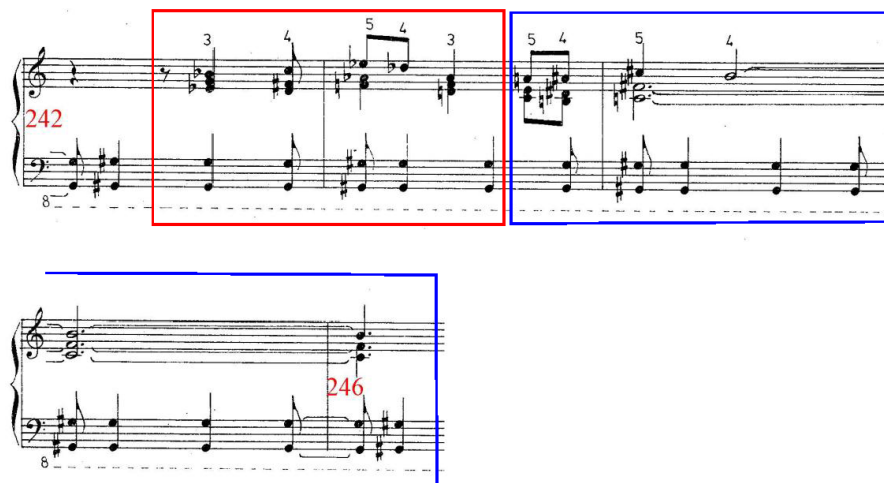


Figura 2.40: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 1º andamento, c. 242-246.

O procedimento descrito sublinha a ideia básica acerca do reaparecimento do tema de prólogo TP, a ideia dum epílogo. Embora o TP use o material apresentado no prólogo, emprega-o de forma reduzida. O tema de prólogo TP, nos compassos 242-253, utiliza a estrutura da segunda frase do prólogo, ou seja, baseia-se nos compassos 18-23. Esta aplicação inclui as estruturas visíveis nos compassos 18-23. No compasso 253, a mão direita toca um acorde que se prolonga até ao fim do primeiro andamento (c. 259). A partir do compasso 254, o desfecho final é apoiado pela aumentação dos valores rítmicos do acompanhamento da mão esquerda.

2.1.2 Segundo Andamento (c. 260-608)

Tabela 2.17: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento: o esquema da construção.

I PARTE		II PARTE	
COMPASSOS	260- 473 (214 compassos)	COMPASSOS	474- 608 (135 compassos)
SECÇÃO	COMPASSOS	SECÇÃO	COMPASSOS
A	260- 336 (77)	A ¹	474- 551 (78)
B	337- 364 (28)	B	552- 579 (28)
C	365- 374 (10)	C	580- 589 (10)
D	375- 473 (99)	D ¹	590- 608 (19)

Em comparação com a complexa construção do primeiro andamento, a construção do segundo andamento da *Sonate N^o 2* apresenta uma grande simplicidade e uma estrutura clara. O andamento é composto por 349 compassos (c. 260-608), no compasso $\frac{3}{4}$ e no tempo *presto*. Tem um caráter virtuoso e brilhante e a sua estrutura melódico-harmónico-rítmica oscila entre um *estudo* e um *scherzo*. Reflete também características das obras de Frédéric Chopin. Essas características serão assinaladas no decorrer desta análise.

O segundo andamento apresenta duas partes. A primeira parte abrange os compassos 260-473, e a segunda parte, os compassos 474-608. Cada uma das partes é composta pelas seguintes secções:

1. As secções «A» e «A¹» apresentam motivos temáticos *ostinato* (colcheias) tocados pela mão direita com acompanhamento da mão esquerda.
2. A secção «B» apresenta motivos temáticos em *ostinato* (colcheias) tocados pela mão esquerda com acompanhamento da mão direita.
3. A secção «C» apresenta um desfile de acordes em colcheias. Esses acordes são tocados alternadamente por ambas as mãos.
4. As secções «D» e «D¹» apresentam acordes tocados pela mão direita com acompanhamento da mão esquerda (colcheias e semínimas).

A Tabela 2.17 mostra a estrutura do segundo andamento com as suas divisões internas. Revela que a repetição das quatro secções na mesma ordem constitui uma unidade. As dimensões das secções «A» e «A'» são semelhantes. As dimensões das secções «B», «C», em ambas as partes do segundo andamento, são iguais. Depois, existe uma excepção. Essa diz respeito ao encurtamento significativo da secção «D'» em relação à secção «D».

A transparência da construção também se reflecte nas estruturas das próprias áreas temáticas. As secções «A», «A'» e «B» mostram relações mais próximas entre si. Partilham o mesmo material temático e organizam este material de forma semelhante. A diferença entre as secções «A/A'» e a secção «B» reside no facto que na secção «B» é a mão esquerda que toca os motivos da melodia principal, enquanto a mão direita assume uma função de acompanhamento. Do ponto de vista da homogeneidade da construção, as secções «A» e «B» formam um único conjunto. A inversão das mãos estabelece um claro contraste entre a secção «A» e a secção «B» e requer um tratamento pianístico diferente na abordagem das ideias musicais das duas sequências.

As secções «C» e «D/D'» são fortemente contrastantes. A secção «C» é um desfile de acordes em colcheias, tocados alternadamente por ambas as mãos. Apresenta um alto nível de expressão e de saturação sonora. Por esta razão, a terceira secção constitui o ponto culminante das secções «A» e «B», ou seja, «A'» e «B». As secções «D/D'» desaceleram o ritmo e perdem a acuidade rítmica a favor do monótono *ostinato* da mão esquerda.

A PRIMEIRA PARTE DO SEGUNDO ANDAMENTO

AS SECÇÕES «A» E «B»

O primeiro compasso do segundo andamento (c. 260) apresenta um motivo composto por seis colcheias. Este motivo é notado na clave de *fá* , mas é tocado pela mão direita. Constitui o núcleo melódico-rítmico das secções «A» e «B».

As secções «A» e «B» parecem inspirados pelas obras de Frédéric Chopin. A escrita pianística evoca os *Estudos* de Chopin. Ao mesmo tempo, a expressão musical das secções «A» e «B», com o seu carácter um pouco grotesco, inspira-se nos *Scherzos*. O carácter circular das linhas melódicas deixa-nos pensar nas animadas *Valsas* de Chopin. Comparemos o *Estudo* Op. 25, nº 2¹⁶ (exemplo áudio: Fig. 2.41), o *Estudo* Op. 25, nº 11¹⁷ (exemplo áudio: Fig. 2.42), um fragmento do *Scherzo* em *sí* menor op. 20¹⁸ (exemplo áudio:

¹⁶Gravação: Milosz Magin, CD 465 659-2 LC 00387 UN 846, France: Universal Music, 2000 (1969).

¹⁷Gravação: Milosz Magin, CD 465 659-2 LC 00387 UN 846, France: Universal Music, 2000 (1969).

¹⁸Gravação: Milosz Magin, CD 465 656-2 LC 00387 UN 846, France: Universal Music, 2000 (1974).

Fig. 2.43), a *Valsa* em Ré bemol maior, op. 64, nº 1¹⁹ (exemplo áudio: Fig. 2.44), e, finalmente, o início do segundo andamento²⁰ (exemplo áudio: Fig. 2.45)



Figura 2.41: Gravação: Frédéric Chopin, *Estudo* op. 25 nº 2.



Figura 2.42: Gravação: Frédéric Chopin, *Estudo* op. 25 nº 11.



Figura 2.43: Gravação: Frédéric Chopin, *Scherzo* em sí menor op. 20, c. 1-44.



Figura 2.44: Gravação: Frédéric Chopin, *Valsa* op. 64 nº 1.

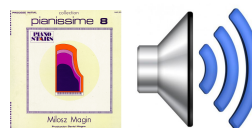


Figura 2.45: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate N.º 2*, 2.º andamento, c. 260-378.

¹⁹Gravação: Miłosz Magin, CD 465 653-2 LC 00387 UN 846, France: Universal Music, 2000 (1984).

²⁰Gravação: Miłosz Magin, *Pianissimo*, 1983.

A SECÇÃO «A»

A secção «A» é iniciada pelo já descrito motivo de seis colcheias (c. 260). Este núcleo temático aparece duas vezes nos compassos 260-266. Depois, há uma interrupção assinalada por dois compassos de pausas. A partir do compasso 266, através de uma repetição constante, o motivo temático entra num «vórtice circular». Os compassos 269-272 constituem uma micro-estrutura composta por um «vórtice circular» continuamente tocado pela mão direita e pelo acompanhamento económico da mão esquerda. No terceiro tempo de cada um dos três compassos (c. 269-271), a mão esquerda executa um acorde.

No quarto compasso (c. 272), a mão direita é acompanhada por dois intervalos no segundo e terceiro tempo do compasso. O formato do acompanhamento está intimamente ligado com a linha melódica. A construção da linha melódica (c. 269-284) apresenta os seguintes elementos que marcamos com as letras **M**, **N**, **O**, **X**, **Y** (Fig. 2.46).

- **M**: o núcleo temático, composto por um compasso. Trata-se dos compassos 269; 270; 273; 274 e 277; 278; 281; 282.
- **N**: o primeiro compasso do conjunto de dois compassos. Trata-se dos compassos 271; 275 e 279; 283.
- **O**: o segundo compasso do conjunto de dois compassos. Trata-se dos compassos: 272; 276 e 280; 284.
- **X**: o acompanhamento com a semínima no terceiro tempo do compasso. Trata-se dos compassos 269- 271; 273-275 e 277-279; 281-283.
- **Y**: o acompanhamento composto pelas duas semínimas no segundo e no terceiro tempo do compasso. Trata-se dos compassos 272; 276 e 280; 284.

The image displays a musical score for the second movement of Miłosz Magin's Sonata No. 2, measures 266-284. The score is annotated with various elements:

- Measure 269:** A red box highlights the melodic line, labeled 'M'. A yellow box highlights the bass line, labeled 'X'.
- Measures 270-271:** A blue arrow points to a two-measure phrase labeled '«O CONJUNTO DE DOIS COMPASSOS»'. Measure 270 has a red box labeled 'M' and a yellow box labeled 'X'. Measure 271 has a green box labeled 'N' and a yellow box labeled 'X'.
- Measures 272-273:** Measure 272 has a blue box labeled 'O' and a pink box labeled 'Y'. Measure 273 has a red box labeled 'M' and a yellow box labeled 'X'.
- Measures 274-275:** Measure 274 has a red box labeled 'M' and a yellow box labeled 'X'. Measure 275 has a green box labeled 'N' and a yellow box labeled 'X'.
- Measures 276-277:** Measure 276 has a blue box labeled 'O' and a pink box labeled 'Y'. Measure 277 has a red box labeled 'M' and a yellow box labeled 'X'.
- Measures 278-279:** Measure 278 has a red box labeled 'M' and a yellow box labeled 'X'. Measure 279 has a green box labeled 'N' and a yellow box labeled 'X'.
- Measures 280-281:** Measure 280 has a blue box labeled 'O' and a pink box labeled 'Y'. Measure 281 has a red box labeled 'M' and a yellow box labeled 'X'.
- Measures 282-283:** Measure 282 has a red box labeled 'M' and a yellow box labeled 'X'. Measure 283 has a green box labeled 'N' and a yellow box labeled 'X'.
- Measures 284-285:** Measure 284 has a blue box labeled 'O' and a pink box labeled 'Y'. Measure 285 has a red box labeled 'M' and a yellow box labeled 'X'.

Figura 2.46: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 266-284: os elementos M, N, O, X, Y.

2 SONATE Nº 2 (1981)

A Tabela 2.18 mostra o esquema dos elementos nos compassos 269-284.

Tabela 2.18: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 2º andamento: o esquema das micro-estruturas nos compassos 269- 284.

	MICROESTRUTURA				MICROESTRUTURA				MICROESTRUTURA				MICROESTRUTURA			
COMPASSO	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284
MÃO DIREITA	M	M	N	O	M	M	N	O	M	M	N	O	M	M	N	O
MÃO ESQUERDA	X	X	X	Y	X	X	X	Y	X	X	X	Y	X	X	X	Y

A micro-estrutura introduzida nos compassos 269-272 repete-se literalmente nos compassos 273-276. Nos compassos 277-280 e 281-284, a micro-estrutura é transposta uma terceira menor acima. Os compassos 289-292 são a repetição dos compassos 285-288 uma oitava acima. Em seguida, os compassos 293-294 repetem o compasso 292. A marcha continua na direcção ascendente. No compasso 295, a estrutura do compasso 294 é transposta uma quinta perfeita acima e no compasso 296 uma terceira menor acima. Deste modo, no compasso 297, a marcha alcança o *lá*⁷. O conjunto dos compassos 297-298 repete-se nos compassos seguintes (c. 299-300 e 301-302). Cada uma dessas repetições é efectuada uma oitava abaixo da outra. O compasso 303 começa uma série de agrupamentos compostos por dois compassos que se repetem até ao compasso 308 (Fig. 2.48). Estes agrupamentos derivam dos compassos 297-298 (Fig. 2.47). O conjunto dos compassos 303-304 repete-se nos compassos 305-308 transposto uma 3ª maior abaixo. Em seguida, nos compassos 309-312, aparece um novo grupo que imita a linha melódica da micro-estrutura nos compassos 269-272 (Fig. 2.49 e Fig. 2.50). Os compassos 313-314 imitam os compassos 271-272 (Fig. 2.51 e Fig. 2.52). O material rítmico-melódico apresentado no compasso 314 repete-se ainda nos compassos 315-317 (Fig. 2.53).



Figura 2.47: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 297-298.

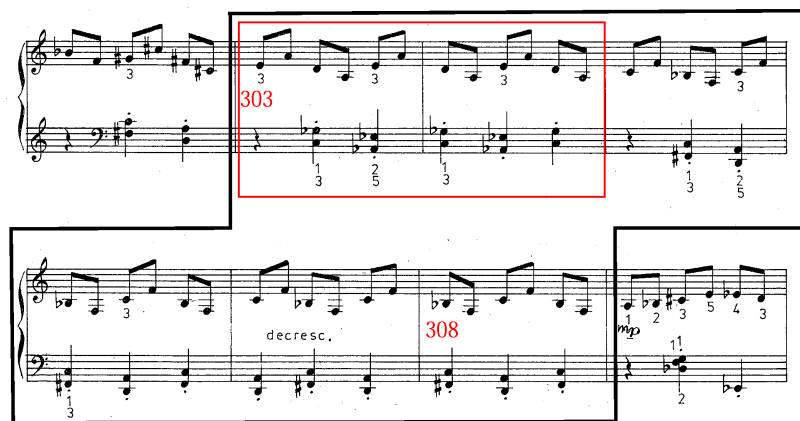


Figura 2.48: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 303-308.



Figura 2.49: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 309-312.

2 SONATE N^o 2 (1981)

Two systems of musical notation in bass clef. The first system shows measures 269 and 270. The second system shows measures 271 and 272. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 5) and a 'poco a poco cresc.' instruction. Red boxes highlight the right-hand part of measure 269, the right-hand part of measure 270, and the left-hand part of measure 271.

Figura 2.50: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 269-272.

Two systems of musical notation in treble clef. The first system shows measures 313 and 314. The notation includes fingerings (1, 2, 5) and a red box highlights the right-hand part of measure 313.

Figura 2.51: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 313-314.

Two systems of musical notation in bass clef. The first system shows measures 271 and 272. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 5) and a red box highlights the right-hand part of measure 271.

Figura 2.52: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 271-272.

Two systems of musical notation in treble clef. The first system shows measures 314 and 315. The second system shows measures 316 and 317. The notation includes a 'cresc.' instruction with an arrow pointing to measure 317. A red box highlights the right-hand part of measure 314.

Figura 2.53: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 314-317.

Os compassos 318-321 repetem os compassos 289-292. Os compassos 322-323, aparentemente, repetem os compassos 318-319, pois a direcção da melodia mantém-se. No entanto, o compasso 323, em vez de começar com o $lá^6$ (relembramos que o compasso 319 começou com a nota $lá^5$), começa com a nota mib^6 . Os compassos 324-325 repetem os compassos 322-323. A única diferença entre os compassos 322 e 324 consiste no uso da nota $lá^6$ em vez de $fá\#^6$ na última colcheia do compasso. O compasso 326 marca o início da melodia do «vórtice circular» e direcciona-a para o próximo clímax. A passagem de colcheias sobe até ao $dó^8$ e atinge o clímax (c. 329). A importância deste ponto culminante é enfatizada pela mão esquerda. Nos compassos 309-328, a mão esquerda toca o acompanhamento composto por duas semínimas. O acorde e a nota solta são executados no segundo e no terceiro tempo de cada compasso. Este esquema rítmico-melódico acaba com um acorde de seis notas que gera a impressão dum *cluster*. O acorde prolonga-se até ao compasso 332. Nos compassos 333-336, a mão direita toca na direcção descendente e, em simultâneo, reduz o volume sonoro (*decrescendo*). Esta descida das alturas até ao Mi^1 , no fim do compasso 336, facilita a mudança de funções das mãos. A partir do compasso 337, a mão esquerda assume a realização da linha melódica, enquanto a mão direita se apropria do acompanhamento.

A SECÇÃO «B»

A secção «B» é iniciada pelo motivo das seis colcheias²¹, desta vez, tocado pela mão esquerda (c. 337). A mão esquerda repete o motivo quatro vezes (até ao compasso 340). Os compassos 341-356 apresentam a mesma ideia estrutural que os compassos 269-284. A modificação mais importante consiste na já mencionada troca de funções entre as mãos. A Tabela 2.19 mostra o esquema das micro-estruturas nos compassos 341-356.

Tabela 2.19: Miłosz Magin, *Sonate N.º 2*, 2.º andamento: o esquema das micro-estruturas nos compassos 341-356.

	MICROESTRUTURA				MICROESTRUTURA				MICROESTRUTURA				MICROESTRUTURA			
COMPASSO	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356
MÃO DIREITA	X	X	X	Y	X	X	X	Y	X	X	X	Y	X	X	X	Y
MÃO ESQUERDA	M	M	N	O	M	M	N	O	M	M	N	O	M	M	N	O

²¹Ver o compasso 260.

2 SONATE Nº 2 (1981)

A outra modificação diz respeito ao acompanhamento. Em vez de acordes compostos por quartas perfeitas e quartas aumentadas (c. 269-284), o acompanhamento usa acordes perfeitos maiores no estado fundamental ou na primeira inversão (c. 341-356). Os compassos 357-364 constituem uma combinação dos compassos 355 e 356. Nestes compassos, a mão esquerda imita o compasso 355 enquanto a mão direita imita o compasso 356. A linha melódica dos compassos 357-364 apresenta uma direcção ascendente. O compasso 365 é a culminação dos compassos anteriores e o início das alterações dos padrões de construção.

A SECÇÃO «C»

A secção «C» é composta unicamente por dez compassos (c. 365-374). É caracterizada por um desfile de acordes. A partir do compasso 365, este conjunto substitui as estruturas monódicas com um acompanhamento. A marcha de acordes nos compassos 365-374 é realizada alternadamente por ambas as mãos. O desfile começa com a mão direita e desce sucessivamente até ao compasso 370. No compasso 371, o movimento descendente do desfile de acordes acaba. No entanto, dois acordes continuam a repetir-se alternadamente até ao compasso 374. Estes acordes usam os sons do registo grave (clave de *fá*) e são executados por ambas as mãos.

A SECÇÃO «D»

A secção «D» do segundo andamento da *Sonate Nº 2* apresenta semelhanças notáveis com a parte média do segundo andamento²² da *Sonate Nº 1* (1970) de Miłosz Magin. Nas duas secções, a mão direita toca somente acordes, que demonstram estruturas rítmicas e sonoras²³ semelhantes e que são acompanhados pelo *ostinato* das oitavas da mão esquerda (exemplos áudio: Fig. 2.54²⁴ e Fig. 2.55).



Figura 2.54: Gravação (1970): Miłosz Magin, *Sonate Nº 1*, 2º andamento, c. 355-462.

²²Embora a construção do segundo andamento da *Sonate Nº 1* apresente reminiscências da *sonata* clássica, o apego de Miłosz Magin pelas suas raízes era tão forte que em substituição da dança *Minuete*, ele atribuiu ao segundo andamento da *Sonate Nº 1* a forma musical da dança *Oberek*. Nos compassos 375-470 do segundo andamento da *Sonate Nº 2*, o *ostinato* das oitavas também alude ao folclore polaco, porque as suas estruturas rítmicas igualmente encontram as suas origens na dança *Oberek*.

²³No entanto, enquanto na *Sonate Nº 1* a marcha dos acordes demonstra tendências descendentes, na *Sonate Nº 2*, a marcha demonstra principalmente tendências ascendentes.

²⁴Miłosz Magin, *Toccata, Choral, Fugue, Images d'enfants, Scherzo, Polka, Sonate*. VEGA, 1970.

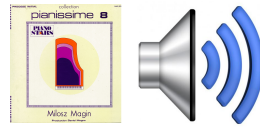


Figura 2.55: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 375-470.

O compasso 375 inicia uma mudança de estilo. Com efeito, os compassos 375-470 apresentam novas estruturas rítmicas e sonoras. A construção da secção «D» do segundo andamento da *Sonate N^o 2* consiste em duas partes. A primeira parte abrange os compassos 375-422, e a segunda parte, os compassos 423-473. A estrutura sonora da secção «D» apresenta-se de forma significativamente tranquila. O efeito de acalmia é alcançado através de acordes prolongados com ligadura de prolongação. Estes acordes extensos são, na sua maioria, compostos por quatro notas. Incluem intervalos de terceiras, mas também de terceiras em combinação com segundas e quartas. Entre a primeira e a última nota de cada acorde, ouvimos intervalos ou de sexta, ou de sétima (c. 375-454), ou de nona (c. 455-473). A densidade deste tipo de acordes evoca as «manchas sonoras» da música na época do impressionismo. Analisamos em primeiro lugar a estrutura harmónica e rítmica da mão direita. Em seguida, debruçamo-nos sobre a estrutura sonora e a estrutura rítmica da mão esquerda.

MÃO DIREITA

AS ESTRUTURAS HARMÔNICAS

Os compassos 375-469 mostram um caráter calmo, que provém da dança folclórica *Kujawiak*²⁵. A secção «D» é composta por duas partes. Cada uma das partes inclui uma pequena introdução de oito compassos (c. 375-382 e c. 423-430). Cada introdução é composta por um acorde seguido de pausas. Nos compassos 375-378, o acorde é composto por duas quartas perfeitas no registo grave. O conjunto dos intervalos nos compassos 423-426 está situado no registo médio e é construído por dois trítonos, dos quais o segundo é colocado uma segunda maior acima do primeiro. As construções apresentadas nos compassos 383-398 e 431-446 são parecidas. Cada um dos fragmentos é composto por duas frases musicais de oito compassos. Todas as frases apresentam uma estrutura sonora semelhante. A diferença entre as estruturas harmónicas dos compassos 383-398 e 431-446 reside na diversidade da construção dos acordes (Fig. 2.56 e Fig. 2.57).

Figura 2.56: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 2º andamento, c. 383-398.

²⁵ *Kujawiak* é uma dança folclórica polaca que decorre no compasso ternário $\frac{3}{4}$. A estrutura melódica desta dança baseia-se na escala menor. A dança é lenta e com um caráter melancólico e solene.

Figura 2.57: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 431-446.

Em seguida comparemos os compassos 399-422 com os compassos 447-473. Os compassos 399-422 constituem um fragmento composto por três frases. A primeira frase ocupa os compassos 399-406, a segunda, os compassos 407-414, e a terceira, os compassos 415-422. As três frases apresentam a mesma estrutura rítmica e um movimento descendente de acordes. O início de cada frase começa com uma nota mais aguda em comparação com a frase anterior. Mesmo assim, a aparente subida não atinge um clímax nem consegue quebrar a direcção descendente da marcha. Como uma pequena onda que se molda numa outra maior, os compassos 399-422 encaixam-se no início da segunda parte (c. 423 e seguintes).

Ao contrário dos compassos 399-422, os compassos 447-473 constituem uma única frase. Os acordes nos compassos 447-454 oscilam numa trajetória ascendente e, de forma decisiva e sem hesitação, atingem o ponto culminante da secção «D» no primeiro tempo do compasso 455 (*fortissimo*). A descida imediata (a partir do segundo tempo no compasso 455 até ao compasso 470) marca o fim da secção «D» (exemplos áudio: Fig. 2.58 e Fig. 2.59).

2 SONATE Nº 2 (1981)



Figura 2.58: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 2º andamento, c. 399-430.

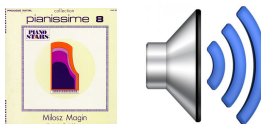


Figura 2.59: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 2º andamento, c. 447-470.

A ESTRUTURA RÍTMICA

O efeito de acalmia apoia-se numa estrutura rítmica simples, composta principalmente por mínimas com ponto de aumentação ligadas. Apenas os compassos 379-382, 427-430 e 455-458 apresentam valores rítmicos diferentes.

Na secção «D», tanto a introdução da primeira parte (c. 375-382) como a introdução da segunda parte (423-430) apresentam o mesmo esquema rítmico. Relembramos que nos compassos 379-382 e 427-430 a mão direita cessa o seu movimento e a mão esquerda continua em *ostinato*. Nos compassos 383-386, os acordes sujeitam-se ao seguinte esquema rítmico (Fig. 2.60):

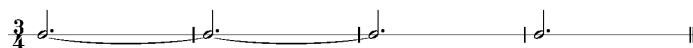


Figura 2.60: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 2º andamento, c. 383-386: o esquema rítmico.

Este esquema rítmico repete-se três vezes na primeira parte (c. 387-390, 391-394 e 395-398) e quatro vezes na segunda parte (c. 431-434, 435-438, 439-442 e 443-446). Nos compassos 399-406, os acordes seguem um outro esquema rítmico que se repete-se somente nos compassos 407-414 e 415-422 (Fig. 2.61):

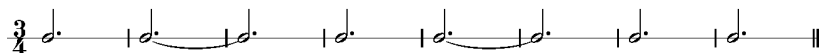


Figura 2.61: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 2º andamento, c. 399-406: o esquema rítmico.

O esquema rítmico dos compassos 423-446 já foi analisado. Por este motivo, continuemos com os compassos 447-454 que são preenchidos com mínimas com ponto de aumentação. Nos compassos 455-456, existem erros na notação do ritmo. Em vez das mínimas com ponto de aumentação, deveriam estar notadas somente mínimas. Esse erro chama a nossa atenção para um outro pormenor. Nos compassos 455-458, os acentos em *contratempo* produzem a sensação rítmica de hemíola (Fig. 2.62).

Figura 2.62: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento, c. 455-456:
os erros na notação musical e os acentos em *contratempo*.

A parte final da secção «D» (c. 459-470) apresenta apenas mínimas com pontos de aumentação ligadas.

MÃO ESQUERDA

A ESTRUTURA HARMÔNICA

Nos compassos 375-422, a estrutura harmônica da mão esquerda é composta pelas notas $F\acute{a}\#^1$ e $F\acute{a}\#^2$ tocadas alternadamente. No compasso 423, os $F\acute{a}\#^1$ e $F\acute{a}\#^2$ são substituídos pelos Mib^1 e Mib^2 . A partir deste momento, os Mib^1 e Mib^2 são executados alternadamente até ao fim da secção «D» (c. 473).

AS ESTRUTURAS RÍTMICAS

O primeiro motivo rítmico é usado nos compassos 375-426. É composto por duas colcheias e duas semínimas (Fig. 2.63).



Figura 2.63: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 2º andamento, c. 375.

Nos compassos 427-458, este ritmo cede lugar a um agrupamento rítmico de dois compassos (Fig. 2.64).



Figura 2.64: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 2º andamento, c. 427-428:
o agrupamento rítmico.

Os compassos 459-464 repetem a estrutura rítmica do compasso 375. Os compassos 465-466 reflectem a estrutura rítmica dos compassos 427-428. Nos compassos 467-470, observamos as tendências que assinalam o fim do acompanhamento na secção «D». A impressão de desfecho é reforçada pela redução da estrutura rítmica ao seu núcleo (duas colcheias e uma semínima nos compassos 467 e 469). Concomitantemente, o uso de pausas nos compassos

468-473 apoia o desfecho da secção «D». Salientamos ainda que o acompanhamento da mão esquerda, com o seu balaçar, derive da dança folclórica polaca *Oberek*²⁶.

A SEGUNDA PARTE DO SEGUNDO ANDAMENTO

Os compassos 471-483 desempenham a função duma passagem entre as duas partes do segundo andamento e, ao mesmo tempo, de uma ligação entre as secções «D» e «A'». Nos compassos 471-473, a mão direita tem pausas; nos compassos 471, 473, 475, 477, 479, 481-483, a mão esquerda toca uma única nota: *Mib*¹. Este *Mib*¹ desempenha uma dupla função:

- Nos compassos 471 e 473, conclui tanto a secção «D» como toda a primeira parte do segundo andamento.
- Nos compassos 475, 477, 479, 481-483, a sua repetição em combinação com o grupo de colcheias anuncia o início da segunda parte do segundo andamento. Por esta razão, a secção «A'» (c. 474-551) conta mais um compasso do que a secção «A».

Os compassos 484-551 repetem literalmente os compassos 269-336. As secções «B» e «C» são, também, exactamente reproduzidas (c. 552-589). Em comparação com a secção «D», a secção «D'» (c. 590-608) é reduzida e serve como o desfecho do segundo andamento. Apesar deste encurtamento, preserva as características mais importantes da secção «D», nomeadamente:

- O motivo em *ostinato Mib*¹ e *Mib*² (no compasso 602 temos as notas *Lá*⁰– *Lá*¹) com a sua característica estrutura rítmica. O *ostinato* é tocado pela mão esquerda.
- Uma «mancha sonora», ou seja, um acorde prolongado (c. 590-607) tocado pela mão direita.

Mencionamos ainda que o último compasso do segundo andamento (c. 608) se refere às primeiras duas notas da *Sonate N^o 2* (c. 1) e às duas primeiras notas do sujeito da fuga: *lá-mib* (*ré* #) (c. 53-54).

²⁶ *Oberek* é uma dança folclórica polaca viva. Decorre no compasso ternário com um ritmo acentuado que realça os calcanhares dos dançarinos a bater no solo.

2.1.3 Terceiro Andamento (c. 609-740)

Tabela 2.20: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento: a divisão formal.

SECCÃO	A	B	A'	CODA
COMPASSOS	609-643	644-690	691-717	718-740
NÚMERO DE COMPASSOS	35	47	27	23

O terceiro andamento na forma «A-B-A-coda» usa o tempo *Andante molto tranquillo* e é composto por 132 compassos. As duas secções «A» mostram motivos parecidos e semelhanças no carácter. Mas se levarmos em conta as diferenças entre as estruturas harmónicas e entre as dinâmicas, podemos considerar a forma como «A-B-A'-coda». A Tabela 2.20 mostra a divisão formal do terceiro andamento.

A aparência gráfica e o tempo do terceiro andamento sugerem um carácter nocturno, ou seja, *cantabile* e lírico. Além dos fragmentos que possuem tais propriedades, a composição está saturada com uma sonoridade mais próxima do estilo pós-romântico²⁷.

A SECÇÃO «A»

A secção «A» (e mais tarde a secção «A'») apresenta o carácter duma canção de embalar e mostra uma melodia expressiva, completada e enriquecida por um acompanhamento de acordes em ambas as mãos. Nos compassos 609-617, o compositor usa, repetidamente, duas indicações de compasso: o compasso $\frac{3}{4}$ e o compasso *C*. A presença de duas indicações de compasso na fase inicial da secção «A» (e mais tarde da secção «A'») constitui um elemento essencial desta parte.

²⁷Pós-romantismo é a última fase do romantismo (a segunda metade do século XIX até o início do século XX).

Esta estrutura métrica composta esconde os ritmos das danças folclóricas polacas *Kujawiak* (o compasso simples $\frac{3}{4}$) e *Krakowiak*²⁸ (o compasso composto C) (Fig. 2.65, Fig. 2.66 e Fig. 2.67).

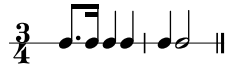


Figura 2.65: O ritmo de *Kujawiak*.



Figura 2.66: O ritmo básico de *Krakowiak*.

Figura 2.67: Miłosz Magin, *Sonate N° 2*, 3º andamento, c. 609-611.

Os compassos 609-617 são divididos em três frases musicais. A primeira frase é composta pelos compassos 609-611, a segunda frase, pelos compassos 612-614 e a terceira, pelos compassos 615-617. Os compassos 612-614 e 615-617 são repetições dos compassos 609-611. A primeira repetição começa uma terceira maior acima da primeira frase; a segunda repetição começa numa terceira maior acima da primeira repetição. Deste modo, a melodia e os acordes sobem consistentemente para o registo agudo. Embora o próprio material sonoro já atingisse um nível considerável de potência dinâmica, a indicação da dinâmica *crescendo poco a poco* aparece apenas no compasso 617 (Fig. 2.68).

²⁸ *Krakowiak* é uma dança folclórica da região de Cracóvia na Polónia. Decorre no compasso binário $\frac{2}{4}$. Os atributos desta dança são a espontaneidade, a vitalidade e a dinâmica contrastante. Uma outra particularidade desta dança diz respeito à sua específica estrutura rítmica. A disposição rítmica de *Krakowiak* inclui síncopas.

2 SONATE Nº 2 (1981)

Andante molto tranquillo

609 *p* legato

615 poco a poco cresc.

Figura 2.68: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 609-617.

Nos compassos 618-643, a indicação de compasso fica $\frac{3}{4}$. O compasso 618 constitui uma espécie de ligação entre os compassos 609-617 e 619-643. A mão direita utiliza fragmentos do material rítmico e harmónico do compasso 617, enquanto a mão esquerda executa a estrutura rítmica do mesmo compasso ligeiramente modificada (Fig. 2.69). É de salientar que esta modificação rítmica mantém-se até ao compasso 632.

615 *p* poco a poco cresc. 617

618 619 etc.

Figura 2.69: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 617-619.

Com base nas semelhanças entre as estruturas rítmicas e harmónicas, é possível dividir os compassos 619-643 em sete segmentos. As características rítmicas dos sete segmentos são apresentadas, de forma condensada, na Tabela 2.21.

No que diz respeito às estruturas harmónicas dos compassos 619-643, a mão direita toca acordes de três ou quatro notas. Nos compassos 619-632, encontramos acordes compostos por quartas perfeitas, acordes compostos por uma quarta perfeita em combinação com uma segunda maior e acordes com uma sexta e uma sétima. Depois, os compassos 633-643 apresentam somente acordes perfeitos maiores e menores e as suas respectivas inversões.

A mão esquerda expõe notas soltas e intervalos de sétima e de quarta. No que respeita aos acordes, a mão esquerda toca acordes de sétima, de nona, acordes aumentados, diminutos, acordes compostos por quartas perfeitas e acordes compostos por uma quarta perfeita em combinação com uma segunda.







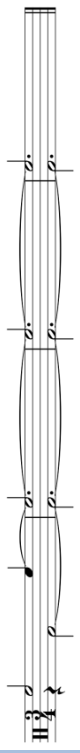


A disposição vertical dos intervalos e dos acordes em ambas as mãos, produz um efeito de «manchas sonoras», onde a sonoridade, em geral, é mais importante do que a própria linha melódica dos acordes. Reconhecemos este efeito como um elemento musical característico de uma estética impressionista.

É possível dividir os compassos 619-643 em três frases musicais:

1. A primeira frase abrange os compassos 619-626 e mostra uma linha melódica em acordes descendentes. Não tem ponto culminante.
2. A segunda frase é composta pelos compassos 627-635. Inicialmente, a linha melódica dos acordes sobe (c. 627-632) e a frase atinge o primeiro grande clímax no primeiro tempo do compasso 633. Salientamos que o ponto culminante da frase é, simultaneamente, o ponto culminante da secção «A». Nos compassos 633-635 a linha melódica dos acordes desce e a frase acaba.
3. A terceira frase contém os compassos 636-643. Apesar do movimento ascendente dos acordes para o registo agudo, as indicações de dinâmica *p*, *pp* e *decrescendo* conferem à terceira frase a função de concluir a secção «A».

2 SONATE Nº 2 (1981)

Tabela 2.21: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 619-643: as estruturas rítmicas da secção «A».

		MÃO DIREITA		MÃO ESQUERDA	
COMPASSOS	SEGMENTO	NUMERO DE COMPASSOS	ESTRUTURA RÍTMICA	ESTRUTURA RÍTMICA	
619-620	I	2			
621-622	II	2			
623-626	III	4			
627-628	IV	2			
629-632	V	7			
633-635					
636-637	VI	2			
638-639	VII	6			
640					
641					
642-643					

A SECÇÃO «B»

A secção «B» estende-se entre os compassos 644 e 690. Dentro da secção «B» é possível distinguir duas ideias musicais principais. A primeira abrange os compassos 644-659; a segunda, e maior, inclui os compassos 660-690.

Os primeiros dois compassos (c. 644-645) constituem uma pequena introdução. Começam com um acompanhamento na mão esquerda. Durante toda a secção «B», o acompanhamento, tocado pela mão esquerda, é caracterizado na maior parte por um padrão rítmico fixo baseado em tercinas de colcheias. A última colcheia das tercinas é prolongada por uma ligadura com a primeira colcheia da tercina seguinte. Apenas o início do compasso 644 apresenta uma pausa de colcheia. A estrutura harmónica do acompanhamento apresenta cinco fórmulas (Fig. 2.70).

1. A fórmula nº 1 é usada nos compassos 644-657.



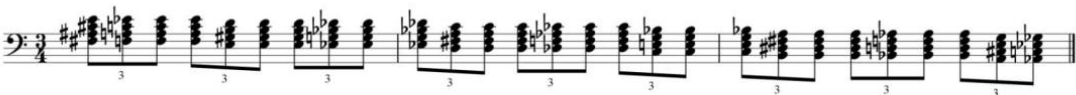
2. A fórmula nº 2 é usada nos compassos 658-659.



3. A fórmula nº 3 é usada nos compassos 660-676.



4. A fórmula nº 4 é usada nos compassos 677-679.



5. A fórmula nº 5 é usada nos compassos 684-690.



Figura 2.70: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 3^o andamento, c. 644-690:
a estrutura harmónica do acompanhamento.

2 SONATE Nº 2 (1981)

A mão direita começa a tocar no compasso 646. Os compassos 646-649 são homogêneos e apresentam uma estrutura melódico-harmônica coerente baseada nas repetições do padrão rítmico da melodia (Fig. 2.71).



Figura 2.71: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 646-649.

Essa estrutura é transposta uma quinta acima nos compassos 650-653. Tanto a transposição como a dinâmica *poco a poco crescendo* (c. 650-651) aumentam a expressão dramática da repetição. O acréscimo da indicação *crescendo e poco accelerando* nos compassos 654-655 tem como função de sinalizar a aproximação do primeiro clímax. O clímax encontra-se na primeira colcheia do compasso 658 e é sublinhado pela indicação de dinâmica *forte*. Logo a seguir, apesar do aumento da velocidade (*poco animato e più vivo*), a indicação de dinâmica *diminuendo* e a distribuição do acompanhamento por ambas as mãos (c. 658-659) sublinham o fim da primeira ideia musical da secção «B».

A segunda ideia musical começa no *mezzo piano* no compasso 660. A indicação *poco a poco crescendo*, ainda no mesmo compasso, aumenta a tensão. A posição das colcheias de divisão binária acima das tercinas de colcheia realça essa tensão. Os compassos 660-662 aludem às estruturas rítmico-harmônicas dos compassos 634-640 (secção «A») (exemplos áudio: Fig. 2.72 e Fig. 2.73).

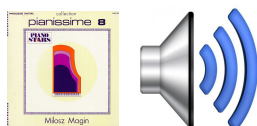


Figura 2.72: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 633-640.

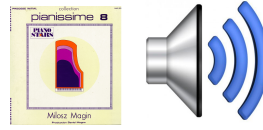


Figura 2.73: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 3^o andamento, c. 660-664.

Os compassos 660-663 compõem o conjunto formado por três compassos semelhantes mais um diferente que assume a função de terminar o conjunto. Estes quatro compassos repetem-se nos compassos 664-667. A partir do compasso 668 começa a preparação para o grande clímax de toda a secção «B». A tensão e a amplitude do volume sonoro (*crescendo*) aumentam significativamente. Por este motivo, e ao contrário dos compassos 664-667, os quatro compassos 668-671 repetem somente a estrutura rítmica e a orientação da linha melódica dos compassos 660-662. O compasso 672 repete a estrutura rítmica do compasso 664. Relembramos que a repetição constante do padrão rítmico-melódico reforça a tensão e intensifica a expressão musical. Embora utilize a estrutura rítmica do compasso 629, o compasso 673 refere-se, implicitamente e certamente, ao compasso 657. Tanto o compasso 673, como o compasso 657 usam a mesma estrutura rítmica e uma construção harmónica semelhante. Além disso, os compassos em questão precedem directamente o ponto culminante.

Nos compassos 674-675, a estrutura rítmica, tocada pela mão direita, em comparação com o compasso 673, aumenta de densidade. O acorde executado à semínima começou a ser tocado ao ritmo de duas colcheias. Além disso, a combinação da divisão binária de colcheias (tocadas pela mão direita) com as tercinas de colcheias (tocadas pela mão esquerda) reforça o efeito do aumento de densidade sonora.

A partir do compasso 676, a dinâmica *fortissimo* e a unificação dos valores rítmicos (ambas as mãos tocam tercinas de colcheias) iniciam o clímax final da secção «B». É de salientar que a linha clímax da secção «B» (c. 676-682) corresponde também ao auge de todo o terceiro andamento. Os compassos 676-679 são preenchidos com acordes dissonantes de sonoridade intensa e saturada. Os acordes acelerados tocados simultaneamente por ambas as mãos movem-se em direcções opostas.

No compasso 680, a marcha de acordes atinge a dinâmica *forte fortissimo*. Nos compassos 680-681 a mão direita repete constantemente um único acorde. No mesmo espaço, a mão esquerda muda para a oitava $S\flat^0$ - $S\flat^1$ continuando em tercinas de colcheias até ao compasso 682. Estas persistentes repetições geram a ilusão da existência de um único multíssonos acorde com um volume sonoro crescente. O acorde prolongado tocado pela

2 SONATE Nº 2 (1981)

mão direita e o movimento desacelerado das oitavas na mão esquerda (relembramos que a partir do compasso 682 várias colcheias são regularmente prolongadas por ligaduras de prolongação) anunciam uma gradual decréscimo do clímax. O compasso 683 ressoa no prolongamento do compasso anterior.

Nos compassos 684-688, o volume dinâmico é drasticamente reduzido, pois a mão esquerda toca sozinha a oitava Sib^0 - Sib^1 . A estrutura rítmica destes compassos é formada por semínimas, por semínimas com ligadura de prolongação e por pausas de semínimas. Além disso, nos compassos 684-685, o compositor colocou a indicação *decrescendo e ritardando*. Deste modo, o compasso 688 chega ao nível dinâmico de *piano*. Os compassos 689-690 são compostos por pausas da semibreve das quais a segunda é prolongada por suspensão. A secção «B» fecha com um silêncio reflexivo e profundo.

A SECÇÃO « A' »

Nos compassos 691-696, a secção « A¹ » utiliza literalmente o material rítmico-harmónico apresentado nos compassos 609-614, mas sem a terceira repetição que seria equivalente aos compassos 615-617. Em vez disso, nos compassos 697-717, a música desenvolve-se de modo semelhante aos compassos 618-634 (a secção «A»). Após as mudanças da indicação de compasso, o compasso 697 é comparável com o compasso 618. Nos compassos 698-715, ouvimos uma passagem que apresenta uma estrutura rítmica (síncopas) e melódica semelhantes aos compassos 619-632. No entanto, o referido fragmento na secção « A¹ » contém quatro compassos a mais do que o seu equivalente na secção «A», pois continua de forma homogênea até ao compasso 714. Nos compassos 716-717, temos um pequeno clímax semelhante ao clímax nos compassos 633-634. Este pequeno ponto culminante perde rapidamente a sua força e resolve no compasso 717 (exemplos áudio: Fig. 2.74 e Fig. 2.75).

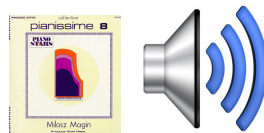


Figura 2.74: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 618-634.

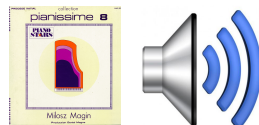


Figura 2.75: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 697-716.

A CODA

O compasso 718 já faz parte da coda do terceiro andamento. O fim do andamento é anunciado pela mudança da estrutura rítmico-harmónica. Nos compassos 718-721, a mão esquerda toca oitavas em mínimas com ponto de aumentação. A mão direita desiste da continuação da linha melódica e toca um acorde de mínima com ponto de aumentação. Apenas um dos sons do acorde sobe e desce, sempre, meio-tom. Esta oscilação encerra-se no padrão rítmico apresentado no compasso 646 e compassos seguintes.

Os compassos 722-735 conduzem até ao *pianissimo*. Nos compassos 723-724, a mão direita toca algumas notas agudas. Estas notas frágeis imitam os harmónicos. Em seguida, a partir do compasso 726 e até ao fim do terceiro andamento (c. 740), aparecem acordes prolongados. Eles são enriquecidos por notas suplementares nos compassos 728-731, pelas três semínimas no compasso 731 e por notas soltas no registo agudo. Nos compassos 732, 734, e 736, as notas soltas imitam novamente os harmónicos. O acorde no compasso 738 é tocado por ambas as mãos e é precedido por uma *anacruse* no terceiro tempo do compasso 737. Este último acorde é prolongado até ao compasso 740 e fecha o terceiro andamento.

2 SONATE Nº 2 (1981)

2.1.4 Quarto Andamento (c. 741-883)

Tabela 2.22: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4^o andamento: a divisão formal.

SECCAO	A		B			C			A		CODA	
COMPASSOS	741- 759		759-798			799- 838			838-852		853-883	
SUBSECCAO	741	749	759	771	781	799	815	827	838	847	853	865
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	748	759	770	780	798	814	826	838	846	852	864	883

A *Sonate Nº 2* reflete a imaginação fértil do compositor. É uma síntese de dois elementos: a disposição formal de uma *sonata* com o restrito tratamento pianístico do seu conteúdo. O quarto andamento é a única parte da *Sonate Nº 2* cuja natureza é uniforme. O seu carácter ousado mostra que Miłosz Magin trata o elemento técnico-pianístico com a devida importância.

Tal como o segundo andamento, o último assemelha-se a um *estudo* para piano, mas, desta vez, com o carácter duma *toccata*. Alcança o seu carácter virtuoso através da mobilidade rítmica e da velocidade. A estrutura melódico-harmónica do quarto andamento encaixa-se perfeitamente no enquadramento sonoro dos andamentos antecedentes. No entanto, devido à sua velocidade, as estruturas harmónicas passam para o segundo plano e cedem o lugar ao ritmo, à bravura e à virtuosidade pianística. A sua estrutura rítmica é densa e concentrada.

O quarto andamento mantém-se no tempo *Allegro Appassionato* e usa o compasso $\frac{2}{4}$.

É dividido em pequenas secções. A divisão formal do quarto andamento é apresentado pela Tabela 2.22.

O quarto andamento apresenta um conceito rítmico-melódico preciso. Começa com uma introdução resoluta do material sonoro. A *anacruse* e a primeira nota do compasso 741 (Fig. 2.76) referem-se às primeiras duas notas da *Sonate Nº 2* (c. 1) (Fig. 2.77) e às duas primeiras notas do sujeito da fuga *lá-mib* (*ré#*) (c. 53-54) (Fig. 2.78).



Figura 2.76: Miłosz Magin, *Sonate N° 2*, 4^o andamento, c. 741.



Figura 2.77: Miłosz Magin, *Sonate N° 2*, 1^o andamento, c. 1.

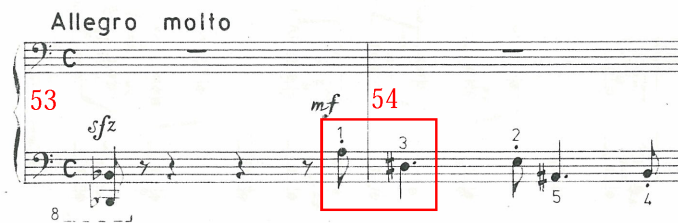


Figura 2.78: Miłosz Magin, *Sonate N° 2*, 1^o andamento: as duas primeiras notas da fuga (c. 53-54).

A SECÇÃO «A»

É possível dividir a primeira subsecção (c. 741-748) em duas partes. A primeira parte é composta pelos compassos 741-744; a segunda parte, pelos compassos 745-748. Os compassos 745-748 são a repetição dos compassos 741-744 com uma ligeira modificação. Os compassos 741-742 utilizam o seguinte esquema:

- A semínima, tocada pela mão esquerda no primeiro tempo do compasso, é uma oitava. A semínima, tocada pela mão direita no segundo tempo do compasso, é um acorde.
- Na primeira parte do compasso, depois duma pausa de semicolcheia, as três semicolcheias são executadas pela mão direita na direcção ascendente. Na segunda parte do compasso, depois duma pausa de semicolcheia, as três semicolcheias são executadas pela mão esquerda na direcção descendente.

A semínima tocada pela mão direita no segundo tempo dos primeiros compassos é substituída pelos valores rítmicos de colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia no compasso 743. Esta modificação permite dividir as três últimas semicolcheias por ambas as mãos. As primeiras duas são tocadas pela mão esquerda na direcção descendente, enquanto a última (acorde) é tocada pela mão direita na direcção ascendente. O compasso 744 repete a estrutura rítmico-harmónica apresentada no segundo tempo do compasso 743. Essas repetições geram a impressão de saltos e ressaltos. No entanto, a segunda parte do compasso 744 é ligeiramente modificada. A última semicolcheia no compasso 744 (a nota $Lá\#^2$ na mão esquerda) e a primeira semínima (a oitava $Ré\#^2$ - $Ré\#^3$ na mão esquerda), no compasso 745, referem-se à *anacruse* e à primeira nota dos compassos 741, 742 e 743 (Fig. 2.79).

Allegro appassionato

The image shows two systems of musical notation for piano. The top system contains measures 741, 743, and 745. The bottom system contains measures 744 and 745. Red boxes highlight measures 741, 743, and 745. Blue boxes and arrows highlight specific harmonic and melodic structures, with labels 'SALTO' and 'RESSALTO' indicating leaps and returns. Fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and pedaling ('Ped.') are also indicated.

Figura 2.79: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 4^o andamento, c. 741-745.

A segunda subsecção ([c. 749-758]) imita as estruturas rítmicas e harmónicas dos compassos 741-744. No que respeita à estrutura rítmica, os compassos 749-754 repetem exactamente as estruturas rítmicas dos compassos 741-742. O compasso 755 repete as estruturas rítmicas do compasso 743, enquanto os compassos 756-758 repetem a construção apresentada no compasso 744.

O percurso da estrutura harmónica nos compassos 749-758 apresenta-se da seguinte forma. Os compassos 749-754 modificam ligeiramente as estruturas harmónicas dos compassos 741-742, pois as oitavas vigorosas e determinadas, tocadas pela mão esquerda, destacam a estrutura melódico-harmónica na direcção ascendente. No segundo tempo do compasso 755, a linha melódica atinge o ponto culminante da secção «A» e imediatamente muda de direcção. As cascatas descendentes de sons (principalmente dos acordes), que acabam com a primeira semínima do compasso 759, terminam a secção «A». Salientamos que os compassos 755-759 imitam livremente as estruturas rítmicas e harmónicas dos compassos 743-744.

A SECÇÃO «B»

O material usado nos compassos 759-770 (Fig. 2.80) refere-se ao primeiro tempo do compasso 741 (Fig. 2.81).

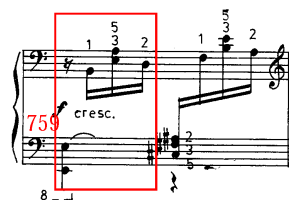


Figura 2.80: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 759.



Figura 2.81: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 741.

Se, por um lado, os compassos 759-770 ainda se referem ao material rítmico e harmónico da secção «A», por outro lado, já participam na evolução rítmica, melódica e harmónica da secção «B».

Podemos dividir os compassos 759-770 em três sequências de quatro compassos: os compassos 759-762; 763-766; e 767-770.

A primeira sequência (c. 759-762) constitui o modelo padrão para as outras duas sequências. A estrutura sonora dos dois primeiros compassos (c. 759-760) apresenta dois planos sonoros. O primeiro plano é constituído por uma oitava (mão esquerda) seguida de pausas²⁹. O segundo plano é composto por uma marcha ascendente de semicolcheias. Com o início do compasso 761, o desfile de semicolcheias recomeça, mas continua prontamente a subir para os registos mais agudos. Este recomeço é iciciado pela repetição literal dos compassos 759-760 nos compassos 761-762. (Fig. 2.82).

²⁹Provavelmente por lapso, a pausa da mínima não aparece notada nos compassos 760, 762, 764 e 766.

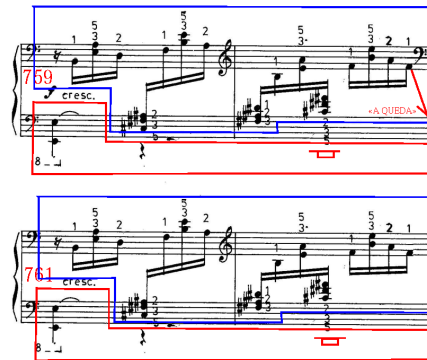


Figura 2.82: Milosz Magin, *Sonate N^o 2*, 4^o andamento, c. 759-762.

Os compassos 763-766 imitam o modelo-padrão (c. 759-762). As estruturas rítmicas são iguais enquanto as estruturas harmônicas são ligeiramente modificadas e transpostas (uma quarta perfeita acima na mão esquerda e uma sexta menor acima na mão direita). Os compassos 767-770 imitam livremente o esquema do compasso 759. A estrutura sonora segue um movimento ascendente. No compasso 770, as duas mãos atingem o registo agudo (clave de *sol*).

No compasso 771, o esquema do movimento das semicolcheias inverte-se. No lugar das semicolcheias agrupadas conforme a regra «para cima↑-para cima↑- para baixo↓» (fórmula n^o 1), temos a fórmula «para baixo↓-para baixo↓- para cima↑» (fórmula n^o 2). Nos compassos 771-774, as semicolcheias tocadas pela mão direita mantêm as mesmas alturas, enquanto as semicolcheias (os acordes), tocadas pela mão esquerda, movem-se na direcção descendente. A partir do compasso 775, a micro-estrutura completa desce gradualmente até ao compasso 779. Adicionalmente, o *contratempo* realizado alternadamente por ambas as mãos gera uma impressão de irregularidade métrica e reforça a expressividade (Fig. 2.83).

2 SONATE Nº 2 (1981)

Figura 2.83: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 771-780.

Com o início da terceira subsecção (c. 781), a tensão dissolve-se no movimento constante e denso das semicolcheias (a indicação dinâmica *mezzo forte*). Nos compassos 781-791, tanto a estrutura rítmica como disposição harmónica aludem aos compassos 759-760. As estruturas harmónicas dos compassos 781-792 demonstram adicionalmente tendências progressivas, tanto na dinâmica (c. 781-782, a indicação *poco a poco crescendo*), como nas disposições harmónicas. Nos compassos 781-783, a oitava $Lá^1$ - $Lá^2$ aparece três vezes e é complementada por intervalos e acordes com valor rítmico de semicolcheia. O compasso 784 não usa a oitava inicial mas desempenha duas funções: fecha a primeira frase e, em simultâneo, impulsiona a mobilidade rítmica para o início da frase seguinte.

Os compassos 785-788 repetem a estrutura rítmica e harmónica dos compassos 781-784. A diferença entre as duas frases consiste no facto de que a segunda frase é mais aguda e começa com a oitava $Dó\#^2$ - $Dó\#^3$. Nos compassos 789-792, o tamanho das frases musicais é reduzido. Cada frase apresenta somente dois compassos. Os compassos 789 e 791 começam com uma semínima, a oitava Sol^2 - Sol^3 no compasso 789 e a oitava Sib^2 - Sib^3

no compasso 791. Os compassos 790 e 792 apresentam, somente, o movimento de semicolcheias. Os compassos 793-796 continuam a ideia estrutural dos compassos anteriores. Os compassos 797-798 abandonam o esquema e apresentam uma sonoridade saturada de alta potência dinâmica (*fortissimo*), originada por uma cascata de acordes e notas soltas em semicolcheias. O *contratempo* realizado alternadamente por ambas as mãos (c. 783-784; 787-792; 797-798) gera uma sensação de irregularidade métrica e contribui para o aumento da expressividade (exemplo áudio: Fig. 2.84).

The image displays a musical score for the 4th movement of Sonata No. 2 by Miłosz Magin, measures 781-798. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including semicolcheias and contratempos. Red circles highlight specific chords and notes, and a red box labeled "A «CASCATA»" encloses measures 797-798. A speaker icon is present to the right of the first system.

Figura 2.84: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 4^o andamento, c. 781-798.

A SECÇÃO «C»

A inesperada mudança de dinâmica, o *piano subito* no compasso 799, quebra abruptamente a tensão acumulada desde o início do quarto andamento. O início da secção «C» é composto pela repetição contínua de um grupo de quatro semicolcheias. Este grupo, colocado no registo grave, é composto pelas notas $Ré\#^1$ - Mi^1 - $Fá^1$ - Mi^1 . Nos compassos 801-802, a terceira semicolcheia do grupo é tocada na forma do intervalo $Fá^1$ - Sol^1 . Nos compassos 803-806, o esquema apresentado nos compassos 799-802 permanece mas ligeiramente modificado. A partir do compasso 803, com o movimento ascendente da linha melódica aumenta a expressividade dramática. Este crescimento é o resultado da transposição progressiva das últimas três semicolcheias de cada grupo para cima. Nos compassos 803-806, a nota $Ré\#^1$ funciona como base do grupo de semicolcheias. Logo a seguir, com o intuito de intensificar a crescente expressividade, a primeira semicolcheia de cada grupo aparece na forma de uma sétima menor (c. 807-810: $Ré\#^1$ - $Dó\#^2$; c. 811-814: $Ré\#^2$ - $Dó\#^3$). Nos compassos 815-822, os grupos de semicolcheias incluem gradualmente acordes de três, quatro e cinco notas, aumentando a potência sonora. Além disso, os grupos de semicolcheias trocam constantemente de registo, isto é, variam de registos graves a agudos. A troca acelerada de registos aumenta adicionalmente a expressividade dramática dos referidos compassos. Nas primeiras três semicolcheias do compasso 823 (clave de *sol*), a secção «C» atinge o seu clímax. Instantaneamente, a partir da quarta semicolcheia do compasso 823, toda a estrutura rítmico-sonora desce para o registo grave (c. 826: clave de *fá*) mantendo o mesmo volume dinâmico (*forte*). Nos compassos 827-830, a mão direita repete, alternadamente, intervalos de terceira menor e de quarta perfeita. Em simultâneo, a mão esquerda acompanha o movimento contínuo da mão direita com oitavas que assumem a forma de disparos irregulares (Fig. 2.85).

Figura 2.85: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 827-830.

Os compassos 831-838 constituem a ligação entre as secções «C» e «A». As oitavas, no primeiro tempo dos compassos 833, 835, 837 e 838, descem sempre meio-tom. A conclusão da secção «C» acaba com a terceira semicolcheia do segundo tempo no compasso 838. A última semicolcheia, no compasso 838, desempenha a função da *anacruse* e inaugura o regresso da secção «A» (Fig. 2.86).

Figura 2.86: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 831-839.

A SECÇÃO «A» E A CODA

Os compassos 839-851 repetem literalmente os compassos 741-753. Apenas a última semicolcheia do compasso 851 é alterada. Em vez do $dó^4$ aparece a oitava $Fá^3$ - $fá^4$ prolongada até ao primeiro tempo do compasso 852.

Com o início do compasso 853, começa a coda do quarto andamento. Os acordes são alternadamente tocados por ambas as mãos. A partir do compasso 855, os acordes descendentes são apoiados pela *nota pedal* $Fá\#^1$ - $Fá\#^2$. Nos compassos 859-864, junto com a indicação de dinâmica *fortissimo*, a mão esquerda salta alternadamente entre a oitava ($Ré\#^1$ - $Ré\#^2$) e um acorde acentuado ($Lá\#^3$ - $dó\#^4$ - $fá\#^4$). As oitavas e os acordes são notados em semínimas e em colcheias. A combinação destes valores rítmicos produz um ritmo sincopado que uma vez mais alude ao *jazz* (Fig. 2.87) (exemplo áudio: Fig. 2.88).



Figura 2.87: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 859-864: o esquema rítmico.

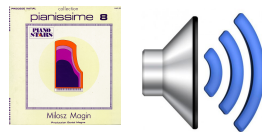


Figura 2.88: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 859-864.

No compasso 865, depois do *sfz* na primeira semicolcheia da mão esquerda, o volume dinâmico diminui subitamente para um *mezzo forte* seguido por um *crescendo*. Este procedimento permite concentrar as forças físicas do intérprete antes da bravura final. Nos compassos 865-876, pela primeira vez no quarto andamento, ambas as mãos tocam simultaneamente semicolcheias. A mão esquerda alterna continuamente as semicolcheias $Dó^1$ - $Fá\#^1$ e $Dó^2$. Na mão direita, cada um dos grupos rítmicos começa com uma pausa de semicolcheia. Só depois seguem três semicolcheias sob a forma da sequência de intervalos «quarta aumentada – quarta perfeita – quarta aumentada». Acrescentamos que nos compassos 865-873 cada grupo de três colcheias começa uma terceira menor acima do grupo anterior. Desta forma, nos compassos 873-877, a mão direita atinge intervalos no registo extremo agudo (sol^6 - $lá^7$). Enquanto isso, a mão esquerda continua no registo extremo grave ($Dó^1$ - $Dó^2$) (exemplo áudio: Fig. 2.89).

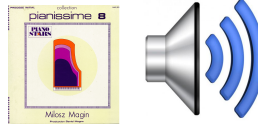


Figura 2.89: Gravação: Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 4^o andamento, c. 865-877.

No compasso 877, a mobilidade das semicolcheias é repentinamente interrompida. Aparecem acordes sincopados *fortissimo*. No compasso 882, ambas as mãos tocam um *glissando* (desde $dó^8 / lá\#^7$ até $Fá^2 / Fá\#^2$; a indicação dinâmica: *ff*, *crescendo*) que no compasso 883 termina com o salto da mão esquerda para a oitava $Ré\#^1 - Ré\#^2$ (a indicação dinâmica: *forte fortissimo*).

2.1.5 O estilo, a inspiração e a linguagem musical na Sonate Nº 2 de Miłosz Magin

Na *Sonate Nº 2* de Miłosz Magin entrelaçam-se diversas inspirações, tanto no que respeita à construção da forma como nas técnicas de composição e no estilo. Na verdade, pode-se descrever a obra como uma viagem pela multiplicidade de conceitos criativos apropriados a várias épocas. A *Sonate Nº 2* confirma os amplos horizontes criativos de Miłosz Magin, a sua proficiência no uso de linguagens musicais tanto contemporâneas como históricas.

A ideia composicional da *Sonate Nº 2* mostra dois influxos históricos bem diferentes. A primeira preponderância tem a sua origem na música barroca/clássica e manifesta-se tanto na complexa *fuga* (desenvolvida com uma linguagem harmónica moderna), como na construção formal. A segunda tendência oscila em torno de estilos musicais da primeira metade do século passado, especialmente do período impressionista. Na *Sonate Nº 2* entrelaçam-se influências da música folclórica polaca, dos estilos composicionais de Frédéric Chopin, Claude Debussy, George Gershwin, Karol Szymanowski, Sergei Rachmaninov, Juliusz Zarębski³⁰, Ludwig van Beethoven e até Johann Sebastian Bach. A paleta das influências sugere que a *Sonate Nº 2* é uma espécie de síntese de estilos de outros compositores. Esta síntese não põe em causa linguagem musical específica e reconhecível de Miłosz Magin. As evidentes inspirações não só reforçam o aspecto mais poético e intimista de Miłosz Magin, como também demonstram um alto grau de criatividade e imaginação. Tal como muitos outros compositores, também Miłosz Magin não receou aproveitar-se de elementos formais e estruturais de várias obras de arte (procedimento, aliás, comum desde sempre) para dinamizar e recriar o seu próprio discurso musical. Por exemplo:

1. O primeiro elemento lida com o estilo barroco e manifesta-se no primeiro andamento. Referimo-nos, aqui, à combinação da forma de *fuga* com uma linguagem harmónica fora do sistema tonal.
2. No que concerne aos exemplos clássicos da forma *sonata*, o conteúdo da segunda *Sonate* de Miłosz Magin expõe certas semelhanças com a *Sonata* op. 110 de Ludwig van Beethoven. Cada uma das *Sonatas* apresenta duas *fugas* (normal e invertida). Igualmente, a citação quase literal do início da *Sonata* op. 111 de Beethoven na introdução da *Sonate Nº 2* de Miłosz Magin pode, de forma instintiva, relembrar esta obra.

³⁰ZARĘBSKI, Juliusz (1854-1885) Pianista e compositor polaco. As suas peças para piano são principalmente dominadas pelo virtuosismo. Miłosz Magin incluiu três composições de Zarębski no programa do *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris*, nomeadamente, *Grande Polonaise* op. 6, *Les roses et les épines* op. 13, nº 4 e *Tarantelle* op. 25.

3. O terceiro elemento é o elemento da sonoridade impressionista. Os temas TP e T2 criam um ambiente sensível e mostram qualidades tonais que são características do período impressionista. O tema T2 utiliza estruturas sonoras parecidas com obras musicais como *La Mer*, *La cathédrale engloutie* ou *Clair de lune*. Isto é uma reminiscência do estilo composicional de Claude Debussy. Também as indicações de dinâmica revelam as profundas raízes do compositor na subtil música da época impressionista. Ao mesmo tempo, nesta homogeneidade impressionista está incorporado um elemento de *balada* no estilo *jazz*, o qual lembra as composições de George Gershwin.
4. O quarto elemento importante é a capacidade do compositor em criar motivos musicais multifacetados. No segundo andamento, no compasso 375, a mão direita toca um motivo musical aparentemente mais calmo. A sua estrutura sonora situa-se numa tonalidade estendida. Move-se nos espaços limítrofes do impressionismo, misturados com elementos do *jazz*. Mas essa dualidade subtil, ou seja, a apresentação, em simultâneo, por ambas as mãos, de estruturas sonoras tão opostas, cria uma imagem coerente, isto apesar da fusão de duas estruturas sonoras distintas. Com o intuito de complementar este assunto, chamamos a atenção para as mudanças de caráter nos compassos 260-589. Os compassos 260-373 mostram o caráter comovido da dança *Oberek*. Em seguida, os compassos 375-469 mostram o caráter calmo da dança *Kujawiak*³¹. Finalmente, os compassos 470-589, uma vez mais, mostram o caráter vivo da dança *Oberek*. Este tratamento revela que, provavelmente, Miłosz Magin quis incluir uma série de danças folclóricas com a disposição *Oberek-Kujawiak-Oberek*³². Se do ponto de vista da construção do segundo andamento esta inclusão foi intencional, o compositor dissimulou-a usando um tempo rápido.
5. A estrutura sonora da *Sonate N^o 2* expõe, em grande parte, o estilo pessoal de Miłosz Magin como compositor de obras para piano. No entanto, é visível a influência dos seguintes compositores:

- **Frédéric Chopin.** A sua influência manifesta-se num certo tipo de estrutura sonora e na forma como é criado. Aqui, pensamos nas semelhanças entre o segundo andamento e os *Estudos* op. 25, N^o 2 e 11, a *Valsa* em Ré bemol

³¹No entanto, o acompanhamento da mão esquerda derive da dança folclórica *Oberek*.

³²No folclore polaco, a disposição das danças apresenta frequentemente a combinação rápida-lenta-rápida. No segundo andamento, a escolha das danças demonstra uma certa ideia composicional. As duas danças usam o mesmo compasso $\frac{3}{4}$ e os mesmos ritmos básicos. A única diferença entre eles consiste no tempo: *Oberek* é uma dança viva, *Kujawiak* é uma dança lenta. A junção de *Oberek* e de *Kujawiak* num «conjunto» é um costume natural e comum, usado, frequentemente, na música folclórica polaca.

2 SONATE N^o 2 (1981)

maior, op. 64, n^o 1, e o *Scherzo sí* menor op. 20. Miłosz Magin refere-se a essas composições com recorrentes frases melódico-rítmicas em forma de «vórtice circular» e com alternâncias constantes de dinâmicas. No terceiro andamento, e no que respeita à estrutura sonora, o compositor alude ao caráter nocturno e pulsante do estilo de Chopin.

- **Claude Debussy.** A sua influência revela-se na sonoridade impressionista dos motivos lentos. Aqui, pensamos nas semelhanças com o prelúdio *Clair de lune*.
- **Georg Gershwin.** A influência deste compositor manifesta-se por uma espécie de síntese do *jazz* com a delicadeza do estilo impressionista³³.
- **Ragtime** (Scott Joplin→ Claude Debussy→ Igor Stravinsky). A influência do *ragtime* pode ser vista no uso de figuras rítmicas com ponto de aumentação e de estruturas rítmicas sincopadas.
- **Sergei Rachmaninov.** O estilo deste compositor inspirou Miłosz Magin no que respeita à aplicação de sonoridades múltiplas e saturadas (constituídas em forma de acordes agregados), à articulação das frases musicais e à forma de construir a expressão dramática.
- **Karol Szymanowski.** A adaptação da música folclórica a uma linguagem harmónica moderna evoca a linguagem musical de Karol Szymanowski. Aqui comparamos a parte média do segundo andamento de Miłosz Magin com a segunda canção do ciclo *Pieśni kurpiowskie 1928/1929* para coro misto *a capella* de Karol Szymanowski³⁴ (exemplo áudio: Fig. 2.90).

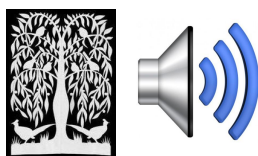


Figura 2.90: Gravação: Karol Szymanowski, *Pieśń kurpiowska* N^o 2.

³³Referimo-nos aqui às partes calmas, isto é aos temas lentos do primeiro andamento e ao terceiro andamento.

³⁴A gravação: <<http://chomikuj.pl/al-andalus>>.

A imagem: <<http://www.facebook.com/events/190560010996228/>>, recolhido em outubro de 2012.

- **Juliusz Zarębski.** As obras deste compositor romântico apresentam frequentemente um elemento virtuoso em combinação com soluções inovadoras em relação a questões harmónicas³⁵ (exemplo áudio³⁶: Fig. 2.91).

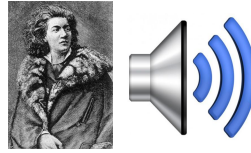


Figura 2.91: Gravação: Juliusz Zarębski, *Quinteto* op. 34: *Scherzo*.

A síntese dessas influências retrata apenas parcialmente Miłosz Magin como compositor de obras para piano. O elemento mais importante é a identidade do seu próprio estilo que se apresenta como o apogeu de todos os seus conhecimentos nesta matéria. Miłosz Magin define-se aqui pela contradição que, paradoxalmente, combina o abandono do sistema tonal com a aplicação de algumas das suas regras. Na sua composição, Miłosz Magin posiciona-se através da tonalidade maior - menor de tal forma que o ouvinte tem a sensação de permanecer no sistema tonal³⁷ e, em simultâneo, de sentir uma espécie de instabilidade, ou até mesmo de abandonar o sistema tonal. Na realidade, Magin alcança esta síntese preservando os princípios da harmonia tonal, das cadências ou das relações entre o *Dux* e o *Comes* na *fuga*. Simultaneamente, afasta-se das regras do sistema tonal ao não usar uma armação de clave e ao incorporar uma linguagem harmónica baseada noutros princípios³⁸. O elevado número de meios utilizados, paradoxalmente, não nega a individualidade da sonoridade «magiana». Todos esses meios comprovam a exuberante e madura experiência criativa de Miłosz Magin. O compositor consegue reestruturar linguagens e redireccionar concepções e ideias. A sua inteligência criativa reside no facto de a compilação de todos os componentes acima mencionados não se somar a um trabalho de tipo *patchwork*. Pelo contrário, Miłosz Magin reinventa a própria música como faz um compositor quando procura soluções para as suas aspirações artísticas. Notamos que qualquer outro compromisso da sua parte, respectivamente às convenções estilísticas e sonoras, não trava o compositor na criação e apresentação da sua própria linguagem musical, nas suas composições.

³⁵Por exemplo, no seu ciclo *Róże i ciernie* op. 13 (1883), algumas soluções harmónicas avançadas prenunciam o estilo impressionista nas obras para piano. Mencionamos que o referido ciclo é uma das peças incluídas por Miłosz Magin no programa do *Concours International de Piano - Miłosz Magin, Paris*.

³⁶A gravação: <http://www.youtube.com/watch?v=IxGxUM9OTNc&feature=mfu_in_order&list=UL>, recolhido em outubro de 2011.

³⁷A civilização europeia, que durante vários séculos foi embutida no sistema tonal maior - menor, ficou muito presa à percepção da música através do prisma de sistema tonal.

³⁸Por exemplo, por vezes, harmonias fora do sistema tonal preenchem os campos sonoros acima duma estrutura harmónica tonal.

AS CONCLUSÕES GERAIS

Resumo dos aspectos principais da obra analisada:

- A construção da *Sonata* é clássica. É composta por quatro andamentos. O primeiro andamento apresenta um tipo da forma-sonata *Allegro* com temas homofónicos e um tema polifónico.
- O uso de normas consistentes e homogéneas (o ritmo, a melodia, a harmonia, a agógica) na construção de temas contrastantes.
- A linguagem musical da *Sonata* é uma síntese das características do estilo do compositor e da sua inspiração. Similarmente, é notável a influência do estilo composicional de Frédéric Chopin, Claude Debussy, George Gershwin, Scott Joplin, Igor Stravinsky, Sergei Rachmaninov, Karol Szymanowski, Juliusz Zarębski, assim como Ludwig van Beethoven e Johann Sebastian Bach. Além disso, existe uma influência do folclore polaco.
- As dificuldades técnicas de natureza pianística são elevadas. O carácter da peça é virtuoso.

2.2 Interpretação gravada de Miłosz Magin da Sonate N^o 2

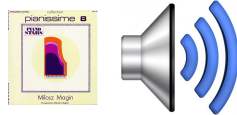


Figura 2.92: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 1^o andamento.

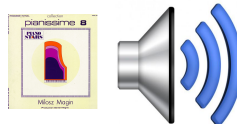


Figura 2.93: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 2^o andamento.

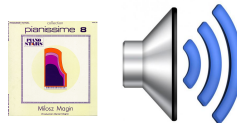


Figura 2.94: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonate N^o 2*, 3^o e 4^o andamento.