

3.3 Proposta para a interpretação da *Sonatine*

Numa perspectiva comparativa, a nossa interpretação da *Sonatine* mostra fortes semelhanças com as gravações de Miłosz Magin, sobretudo devido à dominância dos elementos típicos das três danças nacionais polacas: *Krakowiak*, *Kujawiak* e *Mazur*. Tal presença ocorre nas estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas da *Sonatine*. Miłosz Magin até incorpora elementos das danças nacionais polacas na construção formal do terceiro andamento. A sua estrutura formal, isto é, o entrelaçamento dos componentes das danças *Mazur* e *Kujawiak* num conjunto imita um costume natural e comum na música folclórica polaca. A predominância dos elementos folclóricos determinam imperativamente as técnicas de interpretação necessárias para uma realização íntegra da *Sonatine*. Para os intérpretes, as consequências deste domínio são ambivalentes. Por um lado, a predominância do folclore facilita o trabalho referente à *Sonatine*, pois orienta a sua realização pela delimitação de meios de interpretação. Por outro lado, a predominância folclórica reduz o número de interpretações possíveis e origina grandes semelhanças entre as interpretações de diversos executantes. No caso concreto da *Sonatine* de Miłosz Magin, não podemos excluir que, devido à natureza didática desta composição, a margem de liberdade interpretativa foi intencionalmente limitada pelo compositor.

3.3.1 Primeiro Andamento

Conhecemos, por experiência própria, que a interpretação de uma composição influenciada pelo folclore dum país estrangeiro pode tornar-se uma tarefa árdua. A dificuldade pode resultar do desconhecimento dessa cultura nacional. Parece-nos rara a percepção intuitiva da essência da cultura folclórica duma nacionalidade vista por pessoas de outras nacionalidades. Para a maioria de pessoas, o estudo da cultura, dos costumes, da história e da psique das outras nações continua a ser imprescindível. Temos a consciência que durante a descrição da nossa proposta para a interpretação prescrevemos frequentemente a dinâmica, a acentuação, a articulação e o uso do pedal. Uma lista é a forma mais prática de transmitir os detalhes fugidios escolhidos e as sutilezas estilísticas da obra, tão profundamente inspirada pelo folclore polaco.

A EXPOSIÇÃO (Fig. 3.44-3.45)

- Um dos elementos mais importantes para uma interpretação bem-sucedida duma obra musical é a escolha do tempo correcto. Aachamos que o tempo apresentado pelo compositor evidencia o carácter radiante dessa parte da *Sonatine*.
- No primeiro compasso indicamos a dedilhação que, a nosso ver, apoia o desenvolvimento da dinâmica da primeira frase.
- Nos compassos 2-3, 10-11 e 26-27, na segunda metade do último tempo, fazemos um acento. Recomendamos também que a mão direita, antes de efectuar o referido acento, se atrase um pouco. A combinação do atraso do movimento da mão com o acento cria a impressão duma síncopa marcante³¹.
- Nos compassos 6-8 (e em todos os compassos semelhantes do primeiro andamento), acentuamos somente as colcheias no primeiro e no segundo tempo do compasso³². Sabemos que nas suas gravações, nos referidos compassos, o compositor realiza os acentos de forma diferente. Sabemos também que a colocação de acentos nas colcheias em vez das semicolcheias apresenta-se como uma tarefa mais difícil. A primeira dificuldade consiste no facto de que a mão direita realiza sozinha as notas acentuadas, ou seja, fá-lo sem o apoio da mão esquerda. A segunda dificuldade está ligada à questão da técnica pianística, nomeadamente, no segundo tempo do compasso 6, após o salto para cima, as mãos têm tendência para originar alguns acentos acidentais. Os acentos são provocados pela queda da mão, ou seja, por um regresso descontrolado das mãos para o teclado. Para evitar os acentos casuais descritos, propomos que no compasso 6, entre a nota *sol*⁵e *láb*⁶, a mão direita atrase o seu salto, a mão esquerda simultaneamente atrase a realização do último acorde no compasso e toque em conjunto com a mão direita atrasada³³. Graças ao atraso, ganhamos o tempo necessário para equilibrar a força de impacto dos dedos nas teclas do piano. Deste modo, evitamos tanto o primeiro acento ocasional no compasso 6 como os acentos casuais nos compassos a seguir. Finalmente, acentuamos a primeira colcheia no compasso 7 e os seus subseqüentes homólogos. Além disso, nos compassos 6-8 (e nos compassos semelhantes no decurso do primeiro andamento), sugerimos o uso da dinâmica apontada nas páginas da partitura. Acreditamos que uma realização de um

³¹Relembramos que a síncopa é característica do ritmo da dança *Krakowiak*.

³²Segundo as nossas propostas, a acentuação nos compassos 6-8 mantém a estrutura rítmica regular e a pulsação binária contínua da dança folclórica *Krakowiak*.

³³De notar que indicamos o referido atraso com a palavra «hesitar» e com o sinal da respiração «,», na partitura.

3.3 Proposta para a interpretação da Sonatine

contraste repentino entre *piano* e *forte* apresenta um meio de interpretação, através do qual podemos distinguir um caráter bem-humorado e alegre do primeiro tema T1. Completamos a nossa proposta para a interpretação com a informação de que nos compassos 4-5 e 11-12 não aplicamos o pedal direito (exemplo audiovisual: Fig. 3.56).

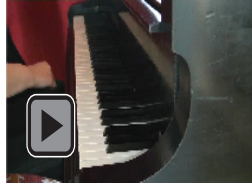


Figura 3.56: Vídeo: a proposta para a interpretação dos compassos 1-16.

- Nos compassos 19-20, a mão direita toca os arpejos compostos por semicolcheias. O entrelaçamento de elevações e de abaixamentos do pulso e do cotovelo do braço direito reflecte a ascendência e descendência da linha melódica. Tanto a flexibilidade do pulso, como o movimento lateral do cotovelo apoiam a agilidade dos dedos da mão direita e facilitam a realização virtuosa dos referidos arpejos. Podemos dizer que os arpejos evocam na mente a imagem de um par dançante a rodar.
- Sugerimos começar o compasso 25 em *subito piano* e tocar a primeira colcheia sem acento. A inesperada mudança dinâmica, entre o *forte* e o *piano*, apoia o regresso do *tempo primo* e, como efeito secundário, atrai a atenção do ouvinte. No que respeita à realização técnica, propomos tocar com o polegar da mão direita, tanto a última semicolcheia no compasso 24, como a primeira colcheia no compasso 25. O salto polegar-polegar reduz a rapidez do movimento da mão direita e diminui a força do impacto na tecla.
- Nos compassos 51-52, adicionalmente acionamos o pedal esquerdo (*una corda*) e desprendemo-lo no compasso 53 (*tutti le corde*).

O DESENVOLVIMENTO (Fig. 3.45-3.46)

- Nos compassos 62-63, 66-67 (mão direita) e nos compassos 64-65, 68-69 (mão esquerda), relevamos adicionalmente a impressão de síncopa. Com um acento suave, realçamos a última colcheia no compasso anterior e levantamos a mão. Depois, com um acento forte, a mão volta ao teclado e acentua fortemente o acorde no compasso a seguir. Durante a realização dessa impressão de síncopa por uma das mãos, a outra mão não efectua nenhum acento.

3 SONATINE (1982)

- A partir do compasso 70, com o intuito de voltar à acentuação característica da dança *Krakowiak* (compasso $\frac{2}{4}$), a mão direita muda o esquema de acentuação. Nos compassos 70 e 72-74, 79-80, os acentos caem no primeiro tempo do compasso. Junto às indicações de *decrescendo* (c. 74 e 81), os acentos desaparecem.
- Nos compassos 66, 70, 72, 76 e 78 respeitamos os valores rítmicos dos acordes tocados pela mão esquerda. Além disso, nos compassos 76 e 78, prolongamos os respectivos acordes com o pedal. As danças folclóricas polacas eram acompanhadas por conjuntos instrumentais de várias dimensões. Habitualmente, o conjunto instrumental básico era composto por três instrumentos: um violino, um pequeno tambor e um instrumento folclórico chamado *basetla*³⁴. Na maioria dos casos, a *basetla* acompanhava a melodia principal (tocada pelo violino) com duas alturas contínuas à distância de uma quinta perfeita. Nos anos vinte do século passado, a *basetla* foi substituída por um acordeão. Supomos que nos compassos 61-82 os acordes perfeitos maiores (tocados sobretudo pela mão esquerda) imitam o efeito sonoro do acordeão.

A REEXPOSIÇÃO (Fig. 3.46-3.47)

Os compassos 83-90 exprimem a alegria e a plena vivacidade da dança folclórica *Krakowiak*³⁵. Por esta razão, podemos realçar ainda mais o caráter jovial deste excerto da obra.

- Nos compassos 84-85, desistimos dos acentos que anteriormente realçavam as impressões de síncope. Desta forma, evitamos um eventual «maneirismo» folclórico e não abrandamos a velocidade da peça.
- A vivacidade dos compassos 91-95 é causada pela introdução de semicolcheias em substituição das colcheias. Esta passagem viva evoca a imagem duma roda de fiar. A ideia de comparar os compassos 91-95 com o movimento duma roda de fiar surgiu quando lidámos com a peça *La fileuse*³⁶ de Miłosz Magin. A gravação³⁷ desta peça, realizada pelo compositor, inspirou a nossa interpretação dos compassos 91-95 (exemplo áudio: Fig. 3.57).

³⁴A *basetla* é um instrumento de cordas parecido com o violoncelo. O seu tamanho posiciona-se entre o violoncelo e contrabaixo. A *basetla* (ou *basetnia*, *basy*) tem entre duas e quatro cordas e usa o registo grave. Antigamente, este instrumento folclórico polaco era difundido em várias regiões da Polónia.

³⁵Compare a parte final do exemplo audiovisual da dança *Krakowiak* apresentado no capítulo «Análise Musical».

³⁶Miłosz Magin compôs um conjunto de peças intitulado *Images d'Enfants* em 1952. O compositor gravou a obra em 1970. A peça *La fileuse* é a segunda obra deste ciclo.

³⁷A gravação: Miłosz Magin, DECCA-Collection Aristocrate n^o 7355 - (1970) DN.



Figura 3.57: Gravação (1970): Milosz Magin, *Images d'Enfants, Le fileuse*.

- No compasso 114 desistimos do uso do pedal esquerdo, pois o *diminuendo* (c. 113-114) acaba somente em *piano* (c. 115).
- Nos compassos 114-120, o acorde (mão direita) extingue-se naturalmente. Por este motivo, não é necessário preservá-lo com os dedos. Contudo, nos compassos 115-122, contamos os tempos de forma exacta.
- Nos últimos compassos do primeiro andamento (c. 123-124), tocamos *leggiadro*, ou seja, airoso e *meno mosso*. Além disso, nas últimas três colcheias da mão esquerda, fazemos um pequeno *ritardando*.

3.3.2 Segundo Andamento

Intuímos que a indicação *sempre legato* (c. 128) deve ajudar na criação de timbres sonoros que imitam a voz feminina. Imaginar o canto humano, neste excerto, é uma condição prévia para uma interpretação íntegra das linhas melódicas no segundo andamento (Fig. 3.48-3.49). A primeira secção «A» é composta por duas frases musicais. Embora ambas as frases sejam semelhantes, a segunda frase apresenta-se como uma evolução musical da primeira. Na nossa interpretação, consideramos a primeira frase indivisível. Mantemo-la constantemente em *piano* e seguimos simplesmente o seu percurso natural. Imaginamos uma simples jovem voz feminina. No compasso 135, enfatizamos tenuemente o clímax da frase musical. A etapa final da segunda frase musical (c. 137-144) desempenha concomitantemente a função de concluir a secção «A». O ponto culminante, tanto da segunda frase musical como de toda a secção «A», estende-se desde a última nota do compasso 141 até ao primeiro tempo do compasso 143. O seu pico exacto encontra-se no primeiro acorde do compasso 143 e é marcado com o acento. A nota $f\acute{a}\#^3$ tocada com a mão esquerda no segundo tempo do compasso 143 complementa apenas o acorde precedente. Por isso, esta nota não é acentuada.

A secção «B» é construída por duas frases musicais de tamanhos diferentes. A primeira frase é composta somente por quatro compassos (c. 145-148), a segunda frase é composta por vinte compassos (c. 149-168). A primeira frase da secção «B» começa em *piano*. Os pequenos e expressivos *crescendos* e *diminuendos* apoiam o decurso da melodia realizada

3 SONATINE (1982)

pela mão esquerda. No fim do compasso 148, três apoios expressivos (em combinação com um *diminuendo*) concluem a primeira frase da secção «B». Na segunda frase da secção «B», o tempo, a dinâmica e a expressão musical alcançam a sua maior intensidade no decurso do segundo andamento da *Sonatine*. Por esta razão, tocamos os compassos 157-162 de modo *pesante* e *expressivo*. Porém, realizamos estas duas indicações de forma equilibrada, ou seja, mantemos o tempo e a intensidade da dinâmica. Nos compassos 157-160, realçamos cada um dos primeiros acordes no compasso. O acorde deve soar de modo profundo e melódico. No compasso 157, com a mão esquerda, realizamos o *sforzato*, pois é indispensável que o volume sonoro constante da oitava permaneça até ao compasso 160. Nos compassos 165-168, o encerramento fluente e sereno é o efeito da redução simultânea de volume (c. 165, *mezzo piano* e *decrescendo*) e de tempo (c. 166-168 *ritardando*). De notar que o *ritardando* abrange a primeira terceira no compasso 169 (mão esquerda). Nos compassos 165 e 167, com o intuito de facilitar o retorno da pulsação ternária, acentuamos levemente o primeiro acorde.

A interpretação dos compassos 169-188 é semelhante à dos compassos 125-144. No entanto, tocamos dum modo mais calmo e um pouco nostálgico. Nomeadamente, nos compassos 169-172, apoiamos o *pianissimo* da mão esquerda com o pedal esquerdo. No compasso 186, com a mão direita, sublinhamos a nota *sol*⁶ e, posteriormente, no compasso 187 enfatizamos a nota *si*⁵. Sugerimos que nos compassos 186-187, a mão direita efectue um *rubato*. Nos compassos 191-193, ao de leve, realçamos a descida cromática (mão esquerda), que no fim do andamento desvanece-se (*perdendosi*). Mantemos o acorde final (c.195) até à sua extinção.

3.3.3 Terceiro Andamento

Um dos elementos mais importantes na interpretação do terceiro andamento é o tempo. Acharmos que o tempo sugerido pelo compositor é apropriado para todas as secções «A», pois inspira-se nas raízes folclóricas da dança *Mazur* e realça o carácter alegre da mesma. Relembramos que as secções «B» e «C» provêm da dança *Kujawiak*. Por este motivo, tanto a secção «B» como a secção «C» são tocadas num tempo mais lento.

SECÇÃO «A» (Fig. 3.50-3.51)

Para sublinhar o carácter introdutório da *Przygrywka* da dança *Mazur* (c. 196-199) é necessário coordenar o uso do pedal direito com a distribuição dos acentos. Estes acentos são característicos desta dança polaca. A nossa interpretação da *Przygrywka* difere das gravações do compositor. No entanto, a nossa sugestão concretiza equitativamente todas as características duma introdução da dança *Mazur*, nomeadamente:

3.3 Proposta para a interpretação da Sonatine

- A mão esquerda acentua o primeiro tempo de cada um dos compassos 196 e 197. Simultaneamente, activamos o pedal direito. Levantamos o pedal no terceiro tempo de cada um dos dois compassos, pois aqui a mão esquerda realiza um *staccato*. Começamos o compasso 198 sem acento e, inicialmente, não usamos o pedal direito. Em seguida, com ambas as mãos acentuamos levemente o terceiro tempo do referido compasso e activamos o pedal direito. No primeiro tempo do compasso 199, realizamos um acento forte e levantamos simultaneamente o pedal. Depois da introdução tocada em *forte*, começamos o compasso 200 em *piano subito*. O *piano subito* marca o início do desenvolvimento contínuo da expressão musical nos compassos 200-227 mas não diminui a vitalidade da secção «A».

Na primeira frase musical da secção «A» (c. 200-203), alteramos a distribuição dos acentos. Nos compassos 200-201, a mão direita acentua sempre o primeiro tempo de cada compasso. Estes acentos mantêm a incessante pulsação ternária da dança e apoiam o desenvolvimento correcto da dinâmica da frase musical. A realização da primeira frase serve de exemplo para a interpretação das frases nos compassos seguintes (c. 204-207 e 208-211). Contudo, os compassos 208-211 são tocados num nível dinâmico mais elevado.

Os compassos 220-227 imitam a figura dançante da dança *Mazur*, nomeadamente, o rodopiar dos pares de bailarinos³⁸. Para sublinhar este efeito, começamos o compasso 220 em *piano subito*. O *piano* permanece até ao compasso 223, onde começamos a aumentar o volume dinâmico da frase (*crescendo*). No entanto, mantemos os compassos 220-227 sempre no tempo prescrito sem nos apressarmos. No compasso 227, nas últimas duas colcheias da mão direita, efectuamos um ligeiro *ritardando*. Esta desaceleração ajuda a passar fluentemente à introdução da secção «B». Além disso, apoiamos o último acorde da mão esquerda com o pedal direito. O uso do pedal direito facilita o salto da mão esquerda para o registo grave do piano³⁹.

SECÇÃO «B» (Fig. 3.51)

A secção «B» é precedida por uma *Przygrywka* (c. 228-231). A referida *Przygrywka* cria a impressão duma transição, porque inclui as características das duas danças, isto é, conserva a acentuação da dança *Mazur*, embora numa velocidade mais lenta (*Kujawiak*).

³⁸Nos compassos 220-227, a mão esquerda salta alegremente entre os dois acordes de cada compasso enquanto a mão direita deixa «girar» as colcheias. Esta combinação pode provocar um aumento descontrolado da velocidade. Para evitar o excesso de velocidade, sugerimos que a mão esquerda, nos últimos compassos da secção «A», se atrase no salto entre os dois acordes. Na partitura, marcamos o atraso com o sinal de respiração («,»).

³⁹Esta opção do uso do pedal é colocada entre os parênteses na página da partitura original.

3 SONATINE (1982)

Assim sendo:

- a partir do compasso 228, para reduzir o tempo e, em simultâneo, realizar uma transição suave entre as duas partes de carácter contrastante, diminuimos gradualmente o tempo (*allargando*). Com o intuito de conservar a acentuação característica da dança *Mazur*, realizamos um acento no primeiro tempo do compasso 228. No compasso 230, efectuamos um acento no segundo tempo e um *sforzato* no terceiro tempo do compasso. No compasso 231, ao contrário da gravação do compositor, não fazemos o acento no terceiro tempo do compasso.
- No que respeita à estrutura sonora da *Przygrywka*, as repetições contínuas da quinta perfeita imitam o acompanhamento da *basetla*. Para imitar o seu modo de tocar, usamos o pedal direito, activando-o no primeiro tempo do compasso 228. No segundo tempo do compasso 230, levanta-se o pedal e, simultaneamente, a mão esquerda salta para cima (em *staccato*). Ao cair, a mão esquerda atrasa-se ligeiramente. O atraso em combinação com um acento é típico do acompanhamento da *basetla*.

Na secção «B», a nossa aplicação do pedal direito está estreitamente relacionado com a articulação musical e com a acentuação característica da dança *Kujawiak*. Todavia, apagamos os sinais de *staccato* na página da partitura, onde o *staccato* (devido ao uso do pedal) não é realizável. Nos compassos 234-235, 239, 243, efectuamos os acentos característicos da dança *Kujawiak*. De notar que nos compassos 234-235 e 242-244, a mão direita atrasa-se brevemente entre as notas acentuadas. Marcamos o referido atraso com as indicações *slargando/a tempo* na página da partitura (exemplo audiovisual: Fig. 3.58).

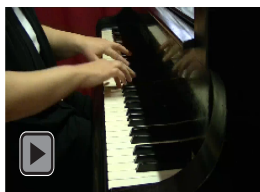


Figura 3.58: Vídeo: a proposta para a interpretação dos compassos 228-251.

SECÇÃO «A'» (Fig. 3.51-3.52)

A secção «A'» (c. 252-279) é novamente precedida pela reposição do antecomeço da dança *Mazur* (248-251). A interpretação da *Przygrywka* «A'» é parecida com a interpretação da *Przygrywka* «A». No entanto, a terceira *Przygrywka* é mais efervescente e corajosa do que a primeira.

Nos compassos 252-263 (secção «A'»), a acentuação, a articulação e o uso de pedal, são idênticos aos dos compassos 200-211. Apenas o nível dinâmico dos compassos 252-263 é que

3.3 Proposta para a interpretação da Sonatine

oscila entre *mezzo forte* e *forte*. Acrescentamos ainda que nos compassos 275-276, para estabelecer novamente a pulsação do compasso ternário, acentuamos o primeiro tempo de cada um dos referidos compassos. Salientamos também que a duração da pausa no compasso 277 submete-se ao tempo em vigor. Somente a partir do compasso 278 é que efectuamos o *poco ritardando*. Esta indicação agógica facilita a transição entre as partes com um caráter contrastante.

SECÇÃO «C» (Fig. 3.52-3.54)

O conjunto de medidas necessárias para uma interpretação ótima da secção «C» é composto por uma disposição de dinâmica bem-calculada, por um equilíbrio sonoro entre a melodia e o acompanhamento, por um *legato cantabile* e por uma inserção atempado de *tempo rubato*. Todos os parâmetros acima mencionados são realizados nas duas gravações de Miłosz Magin. De referir que no compasso 331, tocamos a mínima *sol*⁴ com o polegar da mão direita.

SECÇÃO «A» E CODA (Fig. 3.54-3.55)

A terceira (e última) *Przygrywka* (c. 334-349) emerge do fim da secção «C». As primeiras notas no compasso 334 são igualmente o início da *Przygrywka* e o final da secção «C». Por esta razão, a dinâmica dos compassos 334-337 oscila entre *pianissimo* e *piano*.

A partir do compasso 338 e até ao *fortissimo* no compasso 349, realizamos um *crescendo* persistente apoiado por acentos típicos da dança *Mazur*. No compasso 349 efectuamos um *ritardando* de forma a criar um espaço necessário para o ponto culminante da última introdução (exemplo audiovisual: Fig. 3.59).



Figura 3.59: Vídeo: a proposta para a interpretação dos compassos 280-353.

Da mesma forma, no compasso 385, adicionamos a indicação *ritardando* para criar um espaço necessário para o auge da última secção «A». A coda (c. 386-393) é composta por uma passagem ascendente nas duas mãos (c. 386-390) baseada no material temático do tema T1 (c. 200), nomeadamente, em acordes perfeitos maiores arpejados de três em três colcheias. Por isso, nos compassos 386-389, realçamos este motivo temático com a ajuda do pedal direito.

4 CONCLUSÃO

Quando iniciámos o nosso trabalho sobre a *Sonate N^o 2* e a *Sonatine* de Miłosz Magin e tivemos, pela primeira vez, acesso às partituras reduzidas (diga-se que quase ao essencial) das duas composições, soubemos que embora a nossa elaboração teórica das páginas da edição publicada fosse a mais exacta possível, no nosso caso, a tal elaboração isolada não conduzia ao alvo da tarefa principal desta Tese de Doutoramento. A nossa experiência apontava para que uma realização prática das partituras em combinação com uma ampla investigação sobre a obra e o compositor seriam o melhor método tanto para estudar as ideias composicionais da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* como para elaborar uma interpretação íntegra das duas obras.

Depois de recolher o material disponível, iniciámos o nosso trabalho sobre a *Sonate N^o 2* e a *Sonatine* de Miłosz Magin com uma audição de todas as gravações que conseguimos reunir. Porque iniciar o nosso trabalho com a escuta das obras em vez de começar com uma elaboração teórica e prática das partituras? De alguma forma, seguimos o exemplo de Johann Sebastian Bach .

Em outubro de 1705, Bach, com 20 anos de idade, caminhava cerca de 390 quilómetros de Arnstadt a Lübeck (Alemanha) para assistir aos concertos do famoso organista-compositor da sua época Dietrich Buxtehude¹, ou de outros músicos que participavam nos concertos chamados «*Die Abendmusiken*» na igreja de *St. Marien* em Lübeck. Tanto a audição e a participação nos referidos concertos, como o encontro com Buxtehude deixaram a Bach impressões musicais valiosas. Várias composições de Bach, por exemplo o *Prelúdio do Coral Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 739) de 1705 revelam uma influência do estilo de Buxtehude. Depois do seu regresso a Arnstadt, Johann Sebastian Bach, enquanto questionado pelos seus supervisores sobre a prolongação não autorizada das suas férias, respondeu que «Ele esteve em Lübeck, para compreender uma ou outra [questão] referentes à sua arte [...]»².

¹BUXTEHUDE, Dietrich (ca. 1637-1707) organista-compositor dinamarquês de origem alemã.

²«*Er sey zu Lübeck geweßen umb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen [...]*». Cf. *Protokoll der Anhörung J. S. Bachs vor dem Konsistorium wegen Urlaubsüberschreitung und ungewohnten Orgelspiels Arnstadt, 21. Februar 1706*. Alemanha: Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Schloss Heidecksburg.

4 CONCLUSÃO

Fomos surpreendidos pela reprimenda dos então mestres superiores de Bach (anotada no mesmo *Protokoll*). Reprimenda essa que se refere a uma composição do jovem organista (não é de excluir que se tratou do acima mencionado *Prelúdio do Coral Wie schön leuchtet der Morgenstern* de 1705). Esta desaprovação realça involuntariamente os efeitos positivos da estadia frutífera de Bach em Lübeck no desenvolvimento musical do compositor. O *Protokoll* documenta que os superiores de Bach desaprovaram a apresentação em público do seu *Coral*. Eles criticaram que nesta composição, Bach efectuou «variações bizarras», incluiu muitos «sons estranhos» e desta forma perturbou a comunidade paroquial, que ficou «confusa»³. A imagem⁴ reproduzida na Fig. 4.1 mostra a página original do interrogatório e nela marcamos as respectivas passagens.

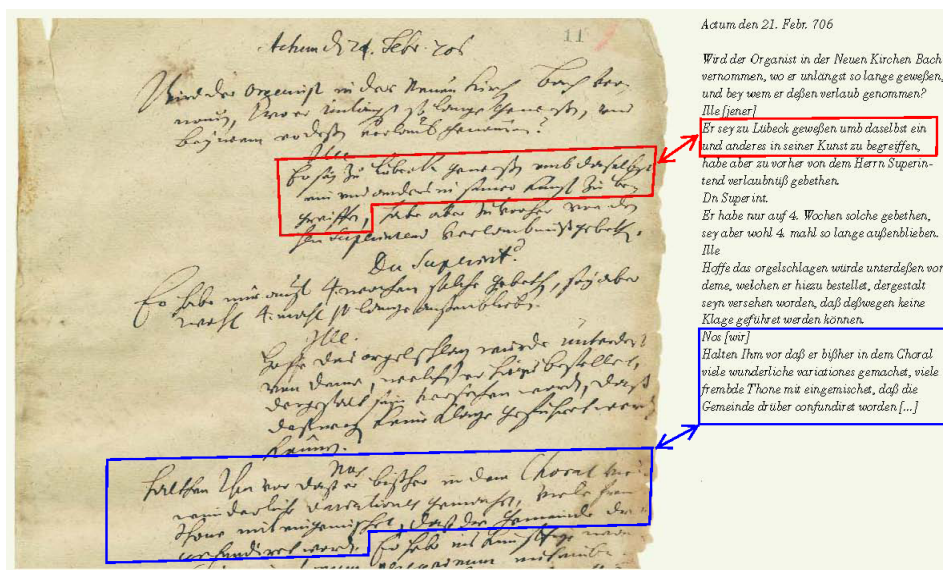


Figura 4.1: A página original de *Protokoll der Anhörung J. S. Bachs Arnstadt, 21. Februar 1706*.

O exemplo dado por Johann Sebastian Bach relembra-nos que, embora o resultado musical seja uma soma de múltiplos elementos, ele não é possível sem a assimilação auditiva das obras musicais já existentes.

³Cf. *Ibid.* «[Wir] Halten Ihm vor daß er bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden.». Devido à construção da frase em alemão, suponhamos que os superiores de Bach referiram-se à apresentação da composição ao vivo.

⁴Fotografia: *VOM LAKAIEN ZUM ORGANISTEN: BACH IN ARNSTADT; Kabinettausstellung im Bach-Museum Leipzig vom 4. September bis 16. November 2003; [Katalog erarb. von Maria Hübner.]. Leipzig: Bach-Archiv Leipzig, 2003, p. 10.*

Na interpretação duma obra musical, um dos métodos úteis para resolver um problema musical específico é imaginar já ter encontrado uma solução musical para a interpretação. Essa ideia abstracta, imaterial, implica também imaginar o nosso corpo a alcançar a desejada interpretação. A referida imaterialidade proporciona um impulso inicial e ajuda a desenvolver uma solução mais prática para o problema em questão. Assim, ao escutar as diferentes versões duma peça musical e mesmo antes de começar o trabalho prático sobre a composição em questão, frequentemente, o nosso inconsciente elabora, ao mesmo tempo, soluções parciais para eventuais dificuldades técnicas que nos surgem mais tarde. A dissolução dum problema técnico partindo da sua solução musical assegura, na maioria dos casos, a sua rápida e completa remoção. Ao escutarmos as diferentes interpretações da mesma composição durante um curto espaço de tempo descobrimos vários exemplos de possíveis soluções interpretativas.

Nos tempos modernos temos acesso alargado a uma vasta gama de meios auxiliares, que de forma adequada à música, isto é, através da audição, ajudam-nos a entender melhor e, em consequência, a aprender as estruturas de linguagens musicais de vários compositores. Além da possibilidade de ouvir várias obras musicais ao vivo, temos a possibilidade de ouvir uma vasta variedade de interpretações de obras musicais, conservadas⁵ sob diversos suportes de gravação. Numa entrevista concedida ao periódico alemão *Die Zeit*, o pianista Krystian Zimerman⁶ admitiu que antes de elaborar a interpretação duma obra musical de Brahms, ele ouvia cerca de 80 gravações da composição em questão⁷. No essencial, a referida citação de Krystian Zimerman confirma uma vez mais o facto de que quando escutamos interpretações de outros artistas, a nossa imaginação musical fica enriquecida e a nossa criatividade, estimulada.

Para o executante que inicia a elaboração da interpretação duma obra musical, o entendimento da linguagem musical do compositor é essencial. A tradição de aprender a linguagem musical dum compositor, ou de interpretar adequadamente obras musicais especificadas com a ajuda do compositor, é vasta e bem documentada. Os adeptos⁸ de

⁵A palavra escolhida não diz respeito nem à inferioridade nem à superioridade duma gravação em comparação com a audição ao vivo. Na nossa opinião, devido ao seu forte carácter de preferência subjectiva, este tipo de valorização não é possível.

⁶ZIMERMAN, Krystian (Zabrze/Polónia, *1956). Pianista polaco, um dos mais conhecidos intérpretes contemporâneos da música clássica.

⁷GOERTZ, Wolfram. «Ich will den Flügel nicht mehr wahrnehmen.». *DIE ZEIT* N^o 12, Hamburg, 16.03.2006. <<http://www.zeit.de/2006/12/M-Zimerman>>, recolhido em setembro de 2012.

⁸Por exemplo, o pianista, compositor e pedagogo austríaco Carl Czerny (1791-1857). Czerny foi aluno de Ludwig van Beethoven. De facto está documentado que durante as aulas de piano com Beethoven, além dos quatro de cinco *concertos* para piano, Czerny elaborou várias *sonatas* para piano deste compositor. Ambos os pianistas se ouviam frequentemente a tocar e improvisar ao piano. Em 1842, Czerny publicou um trabalho escrito sobre a correcta interpretação de todas as obras para piano de Beethoven. Para

4 CONCLUSÃO

Beethoven, de Chopin ou de Liszt⁹ aprenderam a linguagem musical dos seus mestres também ouvindo estes grandes compositores tocarem as suas próprias obras. Atualmente, graças aos meios modernos de gravação, o acesso às interpretações dos próprios compositores está mais facilitado. A tecnologia conservou interpretações históricas de compositores do século passado, como comprovam as gravações de Claude Debussy¹⁰, de Maurice Ravel, de Sergei Rachmaninov ou de Béla Bartók entre outros, que interpretam as próprias obras para piano. Felizmente, podemos dizer o mesmo no que se refere às interpretações gravadas pelo excelente pianista e intérprete Miłosz Magin das suas próprias composições para piano. Aachamos que no caso concreto de Miłosz Magin estes meios auxiliares apoiam-nos sobremaneira no entendimento da linguagem musical das suas composições. A absorção auditiva das interpretações de Miłosz Magin das suas próprias obras para piano, além de providenciar uma aprendizagem intuitiva da linguagem musical do compositor e de influenciar a nossa futura elaboração da respectiva composição, desvenda as orientações interpretativas adicionais provenientes do autor.

No caso concreto das suas interpretações gravadas da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine*, tivemos a tarefa facilitada. Para resolver questões técnicas de natureza pianística, beneficiámos principalmente das propostas musicais e das soluções interpretativas preconizadas por Miłosz Magin. As soluções técnicas apresentadas por ele, sob a forma de soluções interpretativas, ajudaram-nos a detectar os nossos problemas técnicos específicos e a resolvê-los com êxito. Além do mais, a audição das gravações de Miłosz Magin, das suas próprias composições para piano, incentivou-nos no sentido aqui resumido nas palavras de Heinrich Neuhaus:

[...] para os pianistas para os quais o virtuosismo é “tudo sobre tudo”, por vezes não existe nada mais útil do que ouvir como os grandes compositores tocam as suas próprias obras: eles não se preocupam demasiado com a (sua) técnica pianística e ainda assim, eles interpretam a sua música de forma magnífica.¹¹

mais informações referentes à interpretação das obras para piano de Ludwig van Beethoven do ponto de vista de Carl Czerny, indicamos o livro editado por Paul Badura-Skoda intitulado *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke : Czerny's "Erinnerungen an Beethoven" sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der "Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500" / Carl Czerny*. Wien: Universal Edition, 1963.

⁹De referir que nos anos 1822-1823, Carl Czerny foi professor de piano de Ferenc Liszt.

¹⁰Em 1912, tanto Claude Debussy como Maurice Ravel gravaram (num rolo de papel para piano automático) para a mesma firma *M. Welte & Söhne*, algumas das suas composições para piano. Para mais informações sobre a aquisição das gravações históricas dos inícios de século XX, realizadas por vários compositores e intérpretes, indicamos o site: <<http://www.tacet.de>>, (*Katalog/Shop, search: The Welte Mignon Mystery*), recolhido em outubro de 2012.

¹¹«[...] für Pianisten, denen Virtuosität über alles geht, gibt es nichts Nützlicheres, als manchmal zu hören, wie große Komponisten ihre eigenen Werke spielen: Sie beschäftigen sich nicht speziell mit Klaviertechnik und geben doch ihre Musik großartig wieder.» Heinrich Neuhaus, op. cit., p. 51.

Não podemos terminar estas considerações sobre a importância de começar a elaboração prática da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* com a escuta das várias interpretações da obra de Miłosz Magin sem esclarecer o porquê de termos alargado o âmbito da nossa recolha auditiva a obras de outros compositores e a vários estilos musicais.

Quando ouvimos as gravações da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine*, constatamos a forma hábil e engenhosa que Miłosz Magin encontrou para manifestar a estima e admiração que nutre pelas obras de outros compositores e pela música folclórica polaca. Tal como muitos outros, Miłosz Magin não recebeu aproveitar-se do pensamento formal e estrutural das obras de outros compositores e/ou em estilos musicais diferentes para dinamizar e recriar o seu próprio discurso musical. Esta homenagem é patente tanto na *Sonate N^o 2* como na *Sonatine*, pese embora Miłosz Magin seguisse uma estética e uma linguagem musical bem diferentes. A nosso ver, é importante descobrir estas simbioses entre estilos como o folclore e a música erudita para mais tarde serem reveladas estas fontes de inspiração na nossa interpretação. Estas influências evidentes não só reforçam o aspecto singular e intimista da linguagem musical de Miłosz Magin como mostram de forma explícita a criatividade e a imaginação de Miłosz Magin. No entanto, tendo em conta que, no momento da interpretação, o compositor assume também a função do intérprete, tivemos que distinguir entre as orientações intencionais do compositor, referentes à ideia da interpretação, e os descuidos não intencionais e perfeitamente humanos de Miłosz Magin como executante. Por esta razão, no segundo passo do nosso trabalho sobre a *Sonate N^o 2* e a *Sonatine*, foi necessário comparar as partituras das obras para piano de Miłosz Magin com as interpretações das mesmas realizadas pelo compositor. A quantidade destes recursos dependeu de vários factores¹². Antes de serem comparadas com as gravações do compositor, as partituras publicadas das obras para piano solo foram estudadas por completo e sob vários pontos de vista. Simultaneamente iniciou-se a elaboração prática das partituras da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* de Miłosz Magin.

Já referimos que durante a nossa audição das gravações da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* de Miłosz Magin, cada vez que descobrimos diferenças no uso das ferramentas de interpretação entre a partitura duma das composições e a gravação da mesma, tentamos identificar se se trata dum descuido do intérprete Miłosz Magin ou duma orientação interpretativa do compositor Miłosz Magin. Tomamos as nossas decisões com base em várias considerações. Por exemplo, no caso explícito das interpretações gravadas da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine*, consideramos a idade do compositor na altura em que realizou as suas gravações. As inter-

¹²V. «Revisão da literatura sobre Miłosz Magin». Além disso, relembramos que existem as gravações das obras para piano de Miłosz Magin realizadas pelo compositor, embora faltem publicações de algumas partituras (por exemplo, os *Concertos* para piano e orquestra).

4 CONCLUSÃO

pretações do mesmo intérprete, realizadas em diversas épocas da sua vida, podem diferir de forma significativa devido às influências das circunstâncias de vida, à sua constituição física, psíquica, à vida profissional e assim por diante. Este tipo de diferenças é notável também no caso das interpretações de Miłosz Magin da *Sonatine*. Como exemplo disto, mencionamos alguns costumes «chopinianos» do compositor, ouvidos na gravação de 1983, mas que quase desapareceram na gravação de 1992.

Conjecturemos, também, sobre a eventualidade de que a gravação da *Sonate N^o 2* de 1983 tenha sido efetuada antes da partitura¹³ desta composição. Devido à falta de partitura naquela altura, supomos que o compositor registou as suas indicações para a interpretação na própria gravação. Acharmos provável que a partitura da *Sonate N^o 2* publicada em 1991 corresponda a um complemento textual e a uma errata da gravação de 1983. A nosso ver, a partitura de 1991 contém as informações básicas imprescindíveis e as alterações às menos bem-sucedidas opções interpretativas usadas na interpretação gravada pelo compositor em 1983. A nossa impressão foi fortalecida quando examinámos a página original do manuscrito do quarto andamento da *Sonate N^o 2*. Referimo-nos aqui ao formato de página pautada. O espaço entre as pautas musicais é estreito. Permite apenas a notação das figuras musicais e das pausas, e raramente deixa espaço para anotar as ferramentas complementares de interpretação como, por exemplo, a anotação dos sinais do uso do pedal.

No que respeita à *Sonatine*, não dispomos de informações adicionais referentes ao esboço manuscrito e à edição publicada. Por esta razão, desistimos de quaisquer conclusões que toquem tanto as relações recíprocas entre as datas das gravações e a da partitura, como observações referentes à apresentação das páginas do manuscrito desta composição.

Juntamente com a pesquisa e análise auditivas (efectuadas em combinação com a análise das partituras duma série de composições do compositor), reflectimos sobre as outras facetas da personagem Miłosz Magin. Descobrimo-las através duma pesquisa aprofundada, agraciada com a relativamente ampla recolha do material necessário para realizar esta tese. As nossas investigações decorreram sob diferentes formas¹⁴. Tínhamos lido os poucos trabalhos científicos acessíveis acerca da sua pessoa, acerca das interpretações das suas composições, e desenvolvemos outros trabalhos que nos permitiram chegar a outros escritos que dizem respeito ao compositor. Viajámos aos sítios na Polónia, onde o compositor passou a sua infância e juventude, visitámos a sua casa em Paris e conversámos com os

¹³De momento, devido às dificuldades de acesso aos arquivos pessoais da Família Magin, não somos capazes de dizer se na altura da gravação existiu um esboço da composição.

¹⁴Relembramos que, no início dos nossos trabalhos sobre a tese de doutoramento, encontrámos, juntámos e verificámos as informações disponíveis sobre o compositor de forma a completar a sua biografia. Cf. Barbara Scheffs-Endres, op. cit., pp. 22-40.

seus familiares mais próximos. Na sua casa em Paris vimos várias fotografias que de forma multifacetada documentaram as etapas da sua vida e da dos seus familiares e amigos. Vimos também vários cartazes e cadernos com os programas dos seus concertos. Tocámos no seu piano de cauda para experienciar o mecanismo do teclado e ouvir o timbre do seu instrumento, pois foi neste piano que o compositor praticava como pianista e testava as suas ideias composicionais como compositor. Também reflectimos acerca do estilo dos seus quadros de pintura (Fig. 4.2), que colecionou¹⁵ com paixão. Tinha uma preferência por filmes policiais¹⁶ e fascinação pela dança¹⁷, pelo malabarismo¹⁸ e pelos planadores¹⁹. Em suma, para falar em sentido figurado, tentámos aproximar-nos da sua pessoa, conhecer não só o compositor e pianista Miłosz Magin como, até certo ponto, o ser humano Miłosz Magin.



Figura 4.2: A fotografia de alguns dos quadros da colecção de Miłosz Magin na sua habitação de trabalho.

Hoje, depois do trabalho concluído, reconhecemos que toda a pesquisa realizada para alcançar o objetivo principal desta tese de doutoramento enriqueceu os nossos conhecimentos e abriu-nos novas perspectivas para criar tanto o conteúdo da parte teórica do presente trabalho como o formato da sua apresentação. Em simultâneo, as impressões captadas estimularam a nossa imaginação enquanto intérprete e sensibilizaram-nos para a existência de aspectos exteriores à música. Aspectos esses que tomamos em linha de conta quando estudamos as ideias composicionais contidas na *Sonate N^o 2* e na *Sonatine* de Miłosz Magin e quando elaboramos a interpretação prática das duas obras em questão. A inves-

¹⁵Cf. Ibid., p. 51. A fotografia apresentada é da nossa autoria.

¹⁶Cf. <<http://www.concours-milosz-magin.org/interviews.htm>>

¹⁷Barbara Scheffs-Endres, op. cit., p. 51.

¹⁸Ibid. p. 24.

¹⁹Krystyna Juszyńska, op. cit. p. 125.

4 CONCLUSÃO

tigação teórica a respeito do planeamento da interpretação da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* de Miłosz Magin foi uma das linhas de pesquisa mais relevantes para a elaboração prática destas composições. A investigação teórica exprimiou-se na análise musical detalhada das duas composições e na análise profunda das ideias composicionais e interpretativas do compositor e pianista Miłosz Magin. Desde as raízes que a base teórica, elaborada por nós, nos serviu de suporte para decisões relacionadas com a interpretação das duas obras em questão. Este referencial (o qual foi aliado às observações feitas com base na nossa própria intuição e experiência musicais) teve um papel fundamental na última fase de preparação da nossa proposta para a interpretação destas duas composições. Todo o processo investigativo, analítico e criativo foi descrito no segundo e terceiro capítulos desta tese e está documentado pela nossa interpretação em público da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine*, durante o ciclo de concertos realizados na Universidade de Évora. Os dois primeiros concertos foram ligados de forma temática à pessoa de Miłosz Magin. A escolha das obras musicais apresentadas como programa destes dois concertos foi inspirada nas palavras do próprio compositor.

O PRIMEIRO CONCERTO teve como lema a seguinte frase:

E ainda, a propósito de Frédéric Chopin: é um amor de longa data, tão desgastante como se pode imaginar, pois temos que dar tudo.²⁰

Eis o programa do PRIMEIRO CONCERTO:

- Wolfgang Amadeus Mozart: *Sonate in B-Dur*, K.V. 570
- Frédéric Chopin : *Sonata em sí bemol menor* op. 35
- Miłosz Magin: *Sonatine (1982)*
- Miłosz Magin: *Sonate N^o 1 (1968)*

A escolha do programa foi o resultado de reflexões profundas e advém duma apreciação baseada nos seguintes factos:

1. Todas as *Sonatas* e a *Sonatine* de Miłosz Magin constituíram a base destes três concertos e foram apresentadas cronologicamente de acordo com o ano da estreia. No primeiro concerto foi interpretada a *Sonate N^o 1 (1968)*. A única excepção

²⁰«Et d'ajouter, à l'adresse de Frédéric Chopin: C'est un amour de longue date, aussi épuisant que l'on puisse imaginer, car il faut tout donner.», F. Marly *La République*, 26 de outubro de 1996, <<http://www.concours-magin.org/interviews.htm>>, recolhido em outubro de 2010.

foi a inclusão da *Sonatine* no programa do primeiro concerto, porque ela perfez, devido ao seu caráter vivificante, uma contrapartida da *Sonata in B-Dur* K.V. 570 de Mozart. A lógica que orientou a escolha do programa foi a seguinte: quisemos fazer a alternância duma peça vivificante com uma peça de teor mais grave. Esta alternância fez-se duas vezes no concerto.

2. A *Sonata em sí bemol menor* op. 35 de Frédéric Chopin foi seleccionada pelas seguintes razões:

- a) Frédéric Chopin era o compositor preferido de Miłosz Magin.
- b) O programa de cada concerto tocado por Miłosz Magin continha sempre obras de Chopin.
- c) Em 1968, Miłosz Magin começou a gravar em discos o conjunto das obras de Frédéric Chopin para piano. Os trabalhos ligados às gravações demoraram quase 10 anos.
- d) As influências das obras de Frédéric Chopin nas obras de Miłosz Magin são visíveis, tal como pode ver-se na comparação da *Sonata em sí bemol menor* op. 35 com a *Sonate N^o 1 (1968)*.²¹

3. A selecção da obra de Wolfgang Amadeus Mozart baseou-se nos seguintes argumentos:

- a) Wolfgang Amadeus Mozart foi também um dos compositores favoritos de Miłosz Magin, o que serviu de lema para o segundo concerto.
- b) Para além das obras de Frédéric Chopin e de algumas composições próprias, Miłosz Magin, como pianista, gravou apenas obras de Mozart.
- c) Tal como Frédéric Chopin foi o compositor favorito de Miłosz Magin, Wolfgang Amadeus Mozart foi um dos compositores favoritos de Frédéric Chopin. Como exemplo pode servir o programa do primeiro concerto executado por Chopin após ter chegado a Paris, a 26 de fevereiro de 1832 na *Salle Pleyel*. Este concerto sedimentou a sua fama pianística.

26 de Fevereiro. O primeiro concerto em Paris na sala Pleyel com treze artistas, entre eles duas jovens cantoras italianas. Chopin toca o *Concerto em mí menor* (de acordo com as primeiras intenções era suposto ser: *fá menor*) e *Grandes Variations Brillantes* sobre o tema de *Don Juan* e toma parte na apresentação da *Grande Polonaise* de

²¹Barbara Scheffs-Endres, op. cit., pp. 55-63.

4 CONCLUSÃO

Friedrich Kalkbrenner para seis pianos — juntamente com o compositor, Ferdinand Hiller, George Alexandre Osborn, Wojciech Sowiński e Camille-Marie Stamat. Entre os ouvintes encontrava-se a elite de Paris juntamente com Liszt.²²

O SEGUNDO CONCERTO foi inspirado pela seguinte declaração de Miłosz Magin:

Talvez eu fosse um talento inato, mas só a senhora Margerita Trombini-Kazuro²³ é que fez de mim um verdadeiro músico. Graças a ela conheci verdadeiramente e apaixonei-me por toda a música clássica, Bach, Mozart, Beethoven...²⁴

Eis o programa do Segundo Concerto:

- Johann Sebastian Bach: *Sonata* em ré maior, BWV 963
- Ludwig van Beethoven: *Sonata* em lá bemol maior op. 110
- Miłosz Magin: *Sonate N^o 2 (1981)*

A declaração de Miłosz Magin mencionada acima decidiu sobre a escolha dos compositores apresentados no segundo concerto. A ausência de obras de Wolfgang Amadeus Mozart no programa deve-se ao facto de uma das suas obras ter sido apresentada durante o primeiro concerto. Esta obra constituiu uma forma de passagem de um concerto para o outro, juntando os lemas das duas primeiras tardes de música. A selecção das obras executadas no segundo concerto também não foi acidental. Apesar de serem obras escritas em várias épocas históricas e de vários estilos musicais, cada uma das três *Sonatas*, sendo ao mesmo tempo uma forma musical independente, apresenta no seu decorrer outra forma musical: a *fuga*. Este facto notável tornou-se num ponto de ligação entre estas obras incomparáveis e deu a possibilidade de conhecer não só *Die Kunst der Sonate*, mas também *Die Kunst der*

²² «26 lutego. Pierwszy koncert własny w Paryżu, w sali Pleyela, z udziałem trzynastu artystów, między nimi dwu młodych włoskich śpiewaczek. Chopin gra Koncert e-moll (według zamierzeń pierwotnych: f-moll) i Grandes Variations Brillantes na temat z „Don Juana” oraz uczestniczy w wykonaniu Grande Polonaise Friedricha Kalkbrennera na sześć fortepianów — wspólnie z kompozytorem, Ferdinandem Hillerem, George Alexandre Osbornem, Wojciechem Sowińskim i Camille-Marie Stamatym. Wśród słuchaczy elita muzyczna Paryża, z Lisztem na czele.», NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA, <<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/life/calendar/year/1832>>, recolhido em outubro de 2010.

²³ TROMBINI-KAZURO, Margerita (1891-1979). Pianista e cravista polaca da origem italiana. Desde o ano de 1945 que foi professora do Conservatório Nacional e da Escola Superior de Música em Varsóvia.

²⁴ «Może i byłem samorodnym talentem, ale dopiero Pani Margerita Trombini-Kazuro zrobiła ze mnie prawdziwego muzyka. Dzięki Niej poznałem naprawdę i pokochałem całą muzykę klasyczną, Bacha, Mozarta, Beethovena...». Barbara Scheffs-Endres, op. cit., p. 26, nota de rodapé n^o 16.

*Fuge*²⁵ de cada um dos compositores. Desta forma, o segundo concerto, de acordo com o seu lema, foi uma vénia de Miłosz Magin aos grandes compositores do passado.

O TERCEIRO e último CONCERTO é composto pelas seguintes obras:

- Christopher Bochmann²⁶: *Sonata N.º 1* (1971)
- Miłosz Magin: *Sonate N.º 3* (1990) e *Sonate N.º 4* (1997)

Preparámos a *Sonata N.º 1* (1971) de Christopher Bochmann sob a direcção do próprio compositor, apresentando os resultados deste trabalho em público durante o terceiro concerto. A *Sonate N.º 3* do já falecido Miłosz Magin foi elaborada com base nas gravações do próprio compositor, nas investigações sobre a sua vida e a sua obra e na experiência ganha durante as referidas pesquisas científicas. No que concerne à *Sonate N.º 4* de Miłosz Magin, devido à ausência de gravações do compositor, a preparação da obra apoiou-se apenas em indicações que se encontram na edição da partitura. A experiência obtida durante as pesquisas científicas sobre Miłosz Magin, a intuição artística pessoal e a experiência acumulada, perante a elaboração de outras obras do compositor, foram factores decisivos, no que diz respeito à nossa interpretação desta *Sonata*. Seria impossível concluir a descrição da nossa interacção criativa do executante, sem direccionar a atenção do leitor para um pequeno, mas importante detalhe, o qual é escolhido de forma propositada. A singularidade dos recitais passa pelo facto de o denominador comum dos três concertos ser o género *SONATA*. Os compositores foram diversos, mas não nos dispersámos noutros géneros musicais. Por outro lado, a tese escrita também foi dedicada apenas à *SONATA*. Ao aproximarmo-nos do fim deste título, desejamos aproveitar a oportunidade para expor as nossas sugestões sobre a estrutura de futuros trabalhos científicos referentes à obra de Miłosz Magin, trabalhos que serão redigidos por intérpretes da sua obra. No entanto, faremos uma incursão ao tipo de estudos investigativos, referentes à obra composicional de Miłosz Magin, que foram escritos pelos intérpretes. Embora se possa abordar este assunto sob vários prismas²⁷, existem, predominantemente, estudos interpretativos sobre composições de Miłosz Magin que se compõem apenas por uma análise musical teórica

²⁵A arte da *Sonata* e a arte da *Fuga*.

²⁶BOCHMANN, Christopher (*1950). Compositor inglês residente em Portugal. As suas composições incluem principalmente obras para orquestra, para o palco, música de câmara e vocais.

²⁷Como sabemos, existem vários prismas sob os quais podemos escrever um trabalho científico sobre a interpretação duma obra musical. Por exemplo, sob o prisma histórico, analítico, estético, filosófico, psicológico, pedagógico, místico... para mencionar só algumas das possibilidades. Aprofundando um pouco a explicação dizemos que qualquer músico-executante encontra, quase sempre, soluções teórico-práticas singulares, qualquer que seja o prisma escolhido.

4 CONCLUSÃO

estereotipada e pela simples (e frequentemente incorrecta) componente biográfica deste compositor. No entanto, os futuros executantes das suas obras musicais precisam de estudos investigativos que ultrapassem este nível. Nestes estudos mais complexos incluem-se elementos de carácter singular que passaram por uma profunda pesquisa científica referente à composição escolhida. Para quê? Para ajudar outros músicos-executantes a encontrarem referências construtivas para a interpretação das referidas composições. Estas referências entroncam em experiências que passam por aspectos funcionais e vivenciais. Temos, ainda, a esperança que os nossos dois trabalhos acerca de Miłosz Magin se tornem mais dois elementos enriquecedores. De quê e para quem? É nosso anelo que possam ajudar os colegas de profissão a cortar caminho na preparação da interpretação da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* de Miłosz Magin e talvez, também, na elaboração das outras obras musicais deste compositor. Resta-nos manifestar a esperança de que este trabalho seja proveitoso para os seus leitores e que inspire outros executantes no rumo da descoberta duma interpretação pessoal das composições de Miłosz Magin. Bem-haja!

Concluimos com uma nota pessoal. A realização da parte escrita desta tese contribuiu significativamente para uma visão mais informativa sobre as ideias composicionais de Miłosz Magin nas duas composições em questão. Simultaneamente, o processo de redação ajudou-nos a manter sempre a atenção focada na totalidade sempre que observávamos detalhes. Esta investigação aprofundada também nos apoiou, igualmente e sobremaneira, na resolução prática tanto de questões musicais como de questões técnicas de natureza pianística. Trata-se de dúvidas contidas nas duas obras em causa. Estas dúvidas extrapolaram a mera investigação musicológica e interpretativa. Em suma, o nosso trabalho científico contribuiu para melhorar a nossa própria interpretação da *Sonate N^o 2* e da *Sonatine* de Miłosz Magin ao proporcionar um melhor entendimento da linguagem musical e das ideias composicionais de Miłosz Magin.

Não é possível acabar estas conclusões sem mencionar a nossa motivação pessoal para redigir este segundo trabalho acerca de Miłosz Magin. Embora sejamos de origem alemã, também como Miłosz Magin nascemos na Polónia, onde vivemos a nossa infância e juventude. O nosso fascínio pela obra de Miłosz Magin surgiu ainda no tempo da nossa formação musical na Polónia. Este fascínio reforçou a nossa vontade de tornar este trabalho em algo singular e, desta forma, uma vez mais, homenagear a figura deste caro conterrâneo.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

- [1] ANTUNES, Alberto, António Estanqueiro, Mário Vidigal. *Dicionário Breve de Filosofia*. Lisboa: Ed. Presença, 1997.
- [2] BĘBEN, Aleksandra, Ewa Kowalska-Zajac e Marta Szoka. *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000*. Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, 2000.
- [3] BROŻEK, Anna. *Wprowadzenie do metodologii dla studentów teorii muzyki i muzykologii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2007.
- [4] CEIA, Carlos. *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*. 7.^a edição, Lisboa: Editorial Presença, 2008.
- [5] CHOMIŃSKI, Józef e Krystyna Wilkowska-Chomińska. *Wielkie Formy Instrumentalne*, Vol. 2, Kraków: PWM, 1987.
- [6] DZIĘBOWSKA, Elżbieta (ed.). *Encyklopedia muzyczna*, Kraków: PWM, 1979-1987.
- [7] FRĄCZKIEWICZ, Aleksander e Franciszek Skołyszewski. *Formy muzyczne*. Vol. 1 e 2, Kraków: PWM, 1988.
- [8] GALANT, Justyna. «Twórczość fortepianowa Miłosza Magina - charakterystyka w oparciu o I Sonatę fortepianową i "Tryptyk Polski"». Dissertação de Mestrado em Musica: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Wydział Wykonawstwa Instrumentalnego i Wokalno-Aktorskiego, Łódź, 1994.
- [9] HENRIQUE, Luis. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- [10] JUSZYŃSKA, Krystyna (ed.). *Pianistyka łódzka*. Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, 2008.

Bibliografia

- [11] KACZMAREK, Tadeusz Teofil , *Poradnik Dla Studentów Piszących Prace Licencjacką Lub Magisterską*. Warszawa: Wyższa Szkoła Handlu i Prawa im. Ryszarda Łazarskiego, 2005.
- [12] KALLBERG, Jeffrey. *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- [13] KLÖPPEL, Renate. *Die Kunst des Musizierens*. Mainz: Schott Musik International, 1997.
- [14] KRATZER, Rudolf. *Technik des Klavierspiels: Ein Handbuch für Pianisten*. Kassel: Bärenreiter, 2002.
- [15] LEGRAND, Gerard. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Edições 70, sem data.
- [16] MACEVOY MCCULLOUGH, Ryan. *Miłosz Magin Piano Works*. A descrição na caixa do CD. Warszawa: Acte Préalable, APO168 DDD, 2008.
- [17] MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. IV. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- [18] MICHELS, Ulrich. *dtv-Atlas Musik*, München: Deutsche Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2001.
- [19] NEUHAUS, Heinrich. *Die Kunst des Klavierspiels*. Bergisch Gladbach: Gerig Music, 1967.
- [20] PREJSNAR, Magdalena. *Forma i technika dźwiękowa oraz problemy interpretacyjne w wybranych preludiach fortepianowych kompozytorów polskich XX wieku*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010.
- [21] *Protokoll der Anhörung J. S. Bachs vor dem Konsistorium wegen Urlaubüberschreitung und ungewohnten Orgelspiels Arnstadt, 21. Februar 1706*. Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Schloss Heidecksburg.
- [22] RÓŻAŃSKA, Oliwia. «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 ». Dissertação de Mestrado em Musica: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Wydział Fortepianu, Klawesynu i Organów, Łódź, 2008.

- [23] SAHLING, Herbert (ed.). *Notate zur Pianistik. Aufsätze sowjetischer Klavierpädagogen und Interpreten*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1976.
- [24] SCHAEFFER, Bogusław. *Dzieje muzyki*. Warszawa: WSiP, 1983.
- [25] SCHEFFS-ENDRES, Barbara. «A influência e a importância do génio de Frédéric Chopin (1810-1849) na vida e obra do pianista e compositor Miłosz Magin (1929-1999)». Trabalho de Projecto de Mestrado: Universidade de Évora, Évora, 2009.
- [26] SMENDZIANKA, Regina. *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi*. Warszawa: Międzynarodowa Fundacja imienia Fryderyka Chopin, 2000.
- [27] WOLTERS, Klaus. *Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen*. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1994.
- [28] WÓJCIK Danuta. *ABC Form muzycznych*. Kraków: Musica Iagiellonica, 2002.
- [29] WYSOCKA, Róża. «Język kompozytorski Trzeciej Sonaty Fortepianowej Miłosza Magina (próba charakterystyki)». Dissertação de Mestrado em Musica: Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, Wydział Instrumentalny Katedra Fortepianu, Wrocław, 2000.

PARTITURAS

1. BEETHOVEN; Ludwig van: *Sonate op. 111, n^o 32*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862-90.
2. MAGIN, Miłosz. *Sonate N^o 2 (1981)*. Warszawa: Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, 1991.
3. MAGIN, Miłosz. *Sonatine (1982)*. Paris: Éditions Concertino, 1983 e 1990.

DISCOGRAFIA

1. BODAK, Alexandre. *Miłosz Magin - Concerto N^o 4 pour piano*. Paris: Arquivo de Margot Magin Girat, CD (a gravação inédita), sem data.
2. DOMŻAŁ, Jarosław. *Miłosz Magin - Concertos (Concerto for cello, string orchestra and timpani)*. Warszawa: Acte Préalable, APO113 DDD, 2005.
3. GOLDMAN, Dieter. *Debussy Clair de Lune*. EU: Bellevue Entertainment, 1998.
4. HESSE-BUKOWSKA, Barbara. *Miłosz Magin - Krakowiak pour piano et orchestre*. Paris: Arquivo de Margot Magin Girat, CD (a gravação inédita), sem data.
5. KEMPF, Wilhelm. *Beethoven The 32 Piano Sonatas Wilhelm Kempff*. EU: Deutsche Grammophon, CD ADD 0289 477 7958 2 GB 8, 2008.
6. MACEVOY MCCULLOUGH, Ryan. *Miłosz Magin Piano Works*. Warszawa: Acte Préalable, APO168 DDD, 2008.
7. MAGIN, Idalia. *Miłosz Magin - Miniatures polonaises, Images de Pologne e Polka (Petits chefs d'oeuvre pour piano)*. France: DALAFON, D 601, 1985.
8. MAGIN, Miłosz. *Chopin: Etudes, Polonaises, Impromptus*. France: Universal Music, CD 465 659-2 LC 00387 UN 846, 2000 (1969).
9. MAGIN, Miłosz. *Chopin: Mazurkas, Ballades*. France: Universal Music, CD 465 665-2 LC 00387 UN 846, 2000 (1975).
10. MAGIN, Miłosz. *Chopin: Nocturnes, Scherzi*. France: Universal Music, CD 465 656-2 LC 00387 UN 846, 2000 (1974).
11. MAGIN, Miłosz. *Chopin: Valses, Concerto, oeuvres pour piano*. France: Universal Music, CD 465 653-2 LC 00387 UN 846, 2000 (1984).
12. MAGIN, Miłosz. *Wolfgang Amadeus Mozart: Concerto pour piano et orchestre No. 13 en ut majeur K. V. 415*. France: PATHE MARCONI-EMI, A 130-1004, sem data.
13. MAGIN, Miłosz. *Concerto N^o 1 pour piano*. Paris: Arquivo de Margot Magin Girat, CD (a gravação inédita da Radiodifusão Portuguesa), 1959.
14. MAGIN, Miłosz. *Rythmes et chants de la Pologne*. Paris: VEGA n^o 340 055, sem data.

15. MAGIN, Miłosz. *Sonate N° 2, Sonatine, Images d'enfants, Triptyque polonais*. Paris: Pianissime - Collection Piano Stars n° MAG 2008, 1983.
16. MAGIN, Miłosz. *Sonate N° 3*. Warszawa: Polskie Nagrania, PNCD 615 (em Abril de 1991 / réédition en 2004) CD - DDD.
17. MAGIN, Miłosz. *Stabat Mater, Musique des Morts, Piano Concerto N° 3, Polish Miniatures, Sonatine, Polish Triptych, Polka*. Warszawa: Polskie Nagrania, PNCD129 (1992 / réédition en 1999) CD - DDD.
18. MAGIN, Miłosz. *Tocatta, Choral, Fugue, Images d'enfants, Scherzo, Polka, Sonate*. Paris: DECCA - Collection Aristocrate n° 7355 e VEGA n° 8.510 A, 1970.
19. POULET, Gerard. *Miłosz Magin: Concerto Rustico pour Violon*. Paris: Arquivo de Idalia Magin, CD (a gravação inédita), 1982.
20. VERDIER, Justine. *Miłosz Magin - Concertos (Concerto No. 2 for piano and orchestra)*. Warszawa: Acte Préalable, APO113 DDD, 2005.

TEXTOS ELECTRÓNICOS

(confirmados em Setembro de 2013)

1. <<http://www.concours-milosz-magin.org>>
(*Concours International de Piano - Miłosz Magin, Paris*).
2. <<http://swo.pwn.pl>> (*Słownik Wyrazów Obcych*).
3. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plat.+Crat.+402&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0171>>
4. <http://www.bodak.com/M_Magin_by_Bodak.html> (Alexandre Bodak).
5. <http://isabelle.oehmichen.free.fr/Web_De/De_biographie.htm>
(Isabelle Oehmichen).
6. <<http://www.polmic.pl/>>
(Centro Informativo da Associação dos Compositores Polacos).
7. <<http://www.cdmc.asso.fr/>>
(*Centre de documentation de la musique contemporaine*).

Bibliografia

8. <<http://www.mundodosFilosoFos.com.br>>.
9. <<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/life/calendar/year/1832>>
(*Narodowy Instytut Fryderyka Chopina*).
10. <<http://www.rtpress.com/titles.htm>> (Scott Joplin).
11. <http://www.keithmallett.com/yahoo_site_admin/assets/images/ragtime.91144209_std.jpg>.
12. <<http://www.youtube.com/watch?v=4LIAnEMI2mg&feature=related>>
(Paul Hindemith).
13. <http://26.media.tumblr.com/tumblr_l1g4hqcaNk1qzou17o1_500.jpg>.
14. <<http://www.youtube.com/watch?v=LPppZQhyC9o&feature=related>>
(Ella Fitzgerald).
15. <<http://chomikuj.pl/al-andalus>> (Karol Szymanowski, Edvard Grieg).
16. <<http://www.facebook.com/events/190560010996228/>>.
17. <http://www.youtube.com/watch?v=IxGxUM9OTNc&feature=mfu_in_order&list=UL> (Juliusz Zarębski).
18. <<http://www.youtube.com/watch?v=7Jwan6tgtt8>> (*Oberek*).
19. <http://www.youtube.com/watch?v=v5bwS62m_Sk> (*Krakowiak*).
20. <<http://www.Filmpolski.pl/fp/index.php/22570>> (*«Paweł i Gawet»*).
21. <<http://cordulakerlikowski.wordpress.com/?s=anitrastanz>>.
22. <<http://www.youtube.com/watch?v=8XhgXjC70kE&feature=related>>
(Stanisław Moniuszko).
23. <<http://www.youtube.com/watch?v=5m7b1Eu7vx4&feature=related>> (*«Górale»*).
24. <http://chomikuj.pl/ewamagiasztuki/FILMY/ta*c5*84ce+polskie> (*Kujawiak*).
25. <<http://www.zeit.de/2006/12/M-Zimmerman>>.
26. <<http://www.tacet.de>> (*Katalog / Shop, Search: The Welte Mignon Mystery*).

JORNAIS

GOERTZ, Wolfram. «Ich will den Flügel nicht mehr wahrnehmen.» *DIE ZEIT*. Nr.: 12, Hamburg, 16.03.2006.

SOLIŃSKA, Ewa. «Chopin muskularny», *ŻYCIE WARSZAWY* Nr. 182, Warszawa, 1995.

A. ANEXO



Figura A.1: Miłosz Magin: *Sonate N^o 2 (1981)*. Edição:
324 *Wydawnictwo Muzycznej Agencji Autorskiej (ZAiKS)* de 1991.



Figura A.2: Miłosz Magin: *Sonatine* (1982). Edição: *Éditions Concertino*.



Figura A.3: Miłosz Magin: *Sonate N° 2, Sonatine*. Pianissime, 1983 (1).

pianissime

La collection du Piano



The Piano collection

Milosz MAGIN



PROCÉDÉ DE PRISE DE SON INITIAL

(voir note technique interne)

PIANISSIME, pourquoi ?

- Pour un plus au service du piano, un superlatif en matière d'enregistrement.
- Une restitution de la sonorité du piano, de sa présence et de sa vérité, par un nouveau procédé de prise de son, dit INITIAL, mis au point par Daniel MAGNE.
- Un répertoire « de toutes les couleurs » : classique bien sûr, y compris les classiques inusités, mais aussi du jazz, de la musique de film, du folklore, etc.
- Un esprit « cabaret classique » qui cherche à mettre en lumière la profonde sensibilité de l'artiste et non sa seule performance.
- Des enregistrements le plus souvent en public, sans montage (ou tout au plus quelques légères retouches techniques), qui privilégient l'émotion, la poésie, la liberté du chant et du phrase ainsi que la respiration de l'interprète.

Why PIANISSIME ?

- For a radical improvement for the piano; an absolute as far as recording is concerned.
- A complete restoration of the sonority of the piano, of its presence and of its truth, by a new process of sound recording called INITIAL, invented by Daniel MAGNE.
- A very varied repertoire: classical music of course, including uncommon works, but also jazz, music from films, folk, etc.
- A spirit of « Classical Cabaret » which endeavours to shed light on the deep sensitivity of the artist and not on his performance alone.
- Most of the recordings are live, without cuts (except for some small technical adjustments), and favour the emotion, the poetry, the freedom of the melody and the phrases as well as the artist's respiration.

Face/ Side A: 3 4
1 Sonate n° 2 pour piano (1981) (Ed. Agencja Autorska, Pologne)
 Lento Maestoso - Allegro molto - presto - Andante molto tranquillo - Allegro appassionato -
 5

Face/ Side B:
6 Sonatine pour piano (1982) (Ed. Concertino*)
 Allegro - Andantino - Presto ma non troppo -
 Images d'enfants (1952) (Ed. Durand)
 La vieille pendule - La fileuse - La grotte de glace - Les petits monstres - Le chinois en porcelaine - Arlequin - Berceuse -
 Triptyque polonais (1967) (Ed. Mario Boss)
 Mazur - Kujawiak - Oberek -

* 49, rue Gay Lussac Paris 75005

Direction artistique et prise de son : Daniel Magne.
 Piano Bösendorfer Imperial préparé et harmonisé par Daniel Magne.
 Gravure : Dyan music
 Pressage : M.P.O.
 Réalisation : G.R.E.M. 22 rue de la République, 94160 Saint Mandé. Tél. : (1) 346.75.92.



Studio du Centre Musical Bösendorfer
 17, avenue Raymond Poincaré
 75016 Paris. Tél. : (1) 553.20.60

RAPPEL DE LA COLLECTION

Pianissime	Réf:
1. STRAVINSKY, Le Sacre du Printemps, version à deux pianos, B. Job, J.P. Milow, FAURE, N. Béra Tapine	MAG 2001
2. RAVEL, CHABRIER, SATIE, MILHAUD, FAURE, N. Béra Tapine	MAG 2002
3. RACHMANINOFF, GLINKA, TCHAIKOVSKI, SCRIBINE, V. Eresco	MAG 2003
4. SCARLATTI, CIMAROSA, VERDI, paraphrases, F. Nicolosi	MAG 2004
5. POULENC, RAVEL, DEBUSSY, STRAVINSKY, MILHAUD, D. et M. Renaud	MAG 2005
6. POULENC, RAVEL, DEBUSSY, MILHAUD, SATIE, J.P. Milow, C. Brière	MAG 2006
7. SCHUMANN, Carnaval op. 9, Huit petites pièces, Papillons, A. Gorop	MAG 2007
8. MAGIN, Sonatine, Images d'enfants, Sonate, Triptyque polonais, M. Magin	MAG 2008
9. SCHUMANN, Carnaval op. 9, Fantaisie, C. Collard	MAG 2009
10. HAHN, FAURE, DEBUSSY, RACHMANINOFF, KREISLER, J.P. Milow, C. Brière	MAG 2010
11. MAYERL, Ragtime, C. Maillois	MAG 2011
12. INGELBRECHT, POULENC, B. Nedeltchev, M. Rabaud	MAG 2012
14. GINASTERA, BARBER, C. Maillois	MAG 2014

DISTRIBUTION

D.S. Distribution
 22, rue de la République
 94160 Saint-Mandé. Tél. : (1) 365.14.37.
 Telex : 250303 public Paris Diaco Shop

Figura A.4: Milosz Magin: *Sonate N° 2, Sonatine*. Pianissime, 1983 (2).



Figura A.5: Miłosz Magin: *Sonatine*. Polskie Nagrania, 1992 (1).



Figura A.6: Miłosz Magin: Miłosz Magin: *Sonatine*. Polskie Nagrania, 1992 (2).

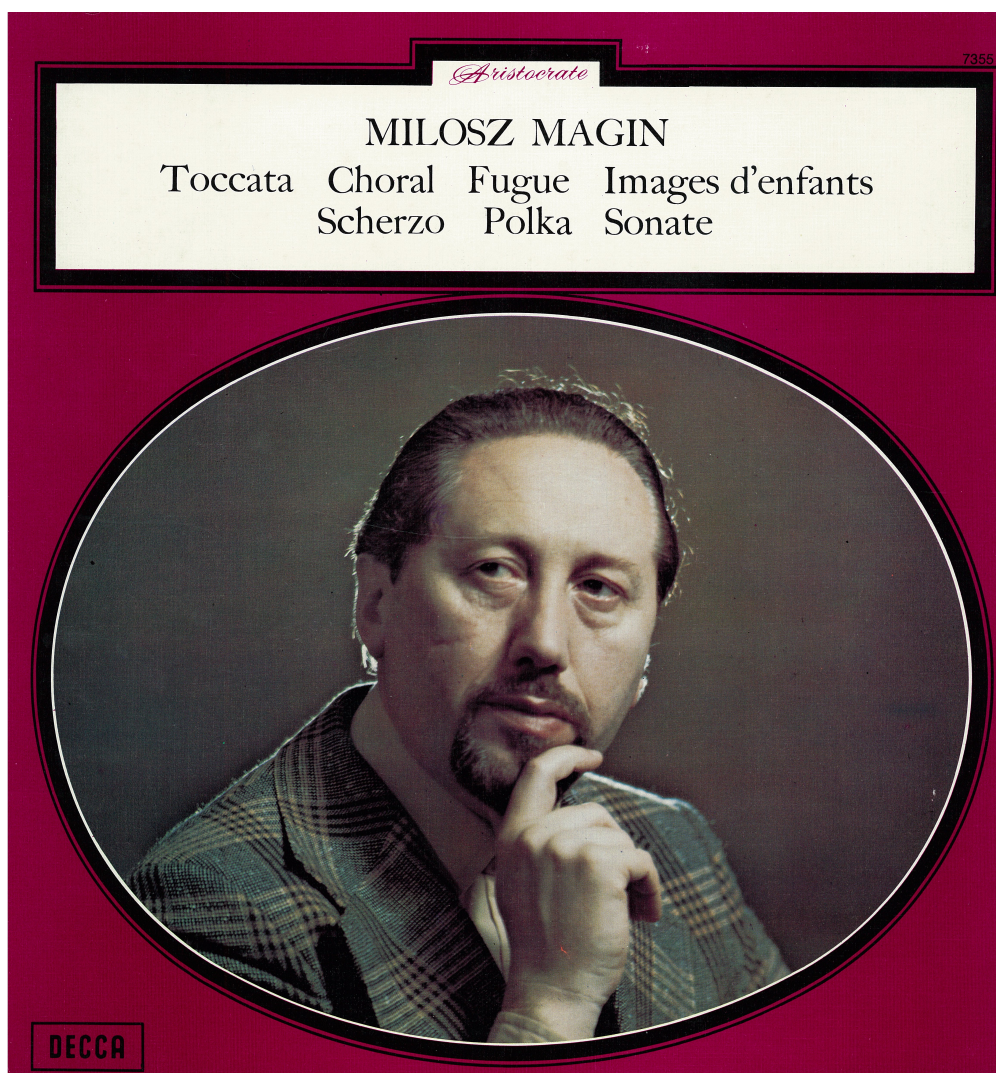


Figura A.7: Miłosz Magin: *Sonate N° 1*. DECCA, 1970 .