

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

**AS ESCOLAS DE PIANO EUROPEIAS:
Tendências Nacionais da Interpretação Pianística
no Século XX**

Tese de Doutoramento em Música e Musicologia apresentada por
Mestre Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca

Orientador - Professor Doutor Rui Vieira Nery, Professor-Associado
Universidade de Évora

Co-orientador - Professor Doutor Ulrich Mahlert, Professor Catedrático
Universität der Künste Berlin, Fakultät Musik

**ÉVORA
2004**

Esta tese não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri.

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

**AS ESCOLAS DE PIANO EUROPEIAS:
Tendências Nacionais da Interpretação Pianística
no Século XX**

Tese de Doutoramento em Música e Musicologia apresentada por
Mestre Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca



Orientador - Professor Doutor Rui Vieira Nery, Professor-Associado
Universidade de Évora

166 325

Co-orientador - Professor Doutor Ulrich Mahlert, Professor Catedrático
Universität der Künste Berlin, Fakultät Musik

**ÉVORA
2004**

*Aos meus Pais,
Inês e José Lourenço*

ÍNDICE	3
NOTA PRÉVIA	6
I- INTRODUÇÃO	12
II- O PERÍODO COSMOPOLITA DO DESENVOLVIMENTO PIANÍSTICO ATÉ 1850/60	
2.1. Métodos e escolas	17
2.2. Instrumentos	26
2.3. Modelos formais e repertórios	37
III- A CONSTRUÇÃO DE ESCOLAS NACIONAIS PIANÍSTICAS DE 1850/60 A 1945	
3.1. A tendência para a formação de escolas nacionais: ponto de vista histórico, construção da identidade nacional, formação de escolas/linhagens/dinastias	54
3.1.1. Hegemonia musical alemã: do discurso do classicismo vienense até à supremacia de Schönberg	59
3.1.2. <i>Lumière, clarté, classicisme, goût</i>	68
3.1.3. Anton Rubinstein e as canções populares de L'vov	73
3.1.4. Nacionalismo "colonialista"	77
3.2. Nacionalismo/Cosmopolitismo: Paris-Viena-Berlim-S.Petersburgo-Moscovo	79
3.2.1. A consciência da tradição	82
3.2.2. A tradição germânica	84
3.2.3. A tradição francesa	90
3.2.4. A tradição russa	94
IV. PARÂMETROS DE DEFINIÇÃO DE ESCOLA PIANÍSTICA	
4.1. Repertório	101
4.2. Abordagem interpretativa/Rigor de Texto	104
4.3. Dinâmica e Imagem sonora	107
4.4. Agógica	110
4.5. Andamento	111
4.6. Fraseio e articulação	113
4.7. Acentuação	116
4.8. Pedal	116
4.9. Texturas	117
V- JUSTIFICAÇÃO DO CORPUS ANALÍTICO	
5.1. A evolução histórico-musical	124
5.2. As formas do repertório	125
5.3. Os problemas técnicos pianísticos	126
5.4. Disponibilidade	127

5.5. A escolha dos intérpretes	128
5.6. A empatia estética	129
VI- TIPIIFICAÇÃO DAS ESCOLAS PIANÍSTICAS NACIONAIS	
6.1. Escola Alemã	130
6.1.1 Repertório	131
6.1.2 Abordagem interpretativa/Rigor de Texto	134
6.1.3 Dinâmica e Imagem sonora	137
6.1.4. Agógica	140
6.1.5. Andamento	141
6.1.6. Fraseio e articulação	141
6.1.7. Acentuação	142
6.1.8. Pedal	142
6.1.9. Texturas	143
6.1.10. Cruzamentos:escola alemã mista	144
6.2. Escola Francesa	148
6.2.1. Repertório	149
6.2.2. Abordagem interpretativa/Rigor de Texto	150
6.2.3. Dinâmica e Imagem sonora	152
6.2.4. Agógica	154
6.2.5. Andamento	154
6.2.6. Fraseio e articulação	155
6.2.7. Acentuação	157
6.2.8. Pedal	158
6.2.9. Texturas	158
6.2.10. Cruzamentos:escola francesa mista	160
6.3. Escola Russa	163
6.3.1. Repertório	166
6.3.2. Abordagem interpretativa/Rigor de Texto	168
6.3.3. Dinâmica e Imagem sonora	170
6.3.4. Agógica	172
6.3.5. Andamento	173
6.3.6. Fraseio e articulação	174
6.3.7. Acentuação	175
6.3.8. Pedal	176
6.3.9. Texturas	177
6.4. Outras Escolas	179
6.4.1. Repertório	179
6.4.2. Abordagem interpretativa/Rigor de Texto	181
6.4.3. Dinâmica e Imagem sonora	181
6.4.4. Agógica	182

6.4.5. Andamento	183
6.4.6. Fraseio e articulação	183
6.4.7. Acentuação	183
6.4.8. Pedal	184
6.4.9. Texturas	184
VII- CONCLUSÃO	200
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA	209
BIBLIOGRAFIA GERAL	220
ANEXOS:	
A. ANÁLISE COMPARATIVA DE 19 EXEMPLOS MUSICAIS	222
B. BIOGRAFIAS (DISCOGRAFIA) DOS PIANISTAS QUE INICIARAM A SUA CARREIRA ATÉ 1950, INCLUÍDOS NO ANEXO A	471

Nota Prévía

O primeiro incentivo para me dedicar ao estudo da interpretação e à tradição das Escolas de Piano Europeias chegou na sua forma mais embrionária, em Copenhaga, em 1995. Viajei em Novembro desse ano para essa cidade, para participar no Congresso anual da A.E.C. (*Association Européenne des Conservatoires, Écoles de Musique et Musikhochschulen*), em representação da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, do Instituto Politécnico do Porto, onde sou docente de piano desde 1991 e desde 1994 também coordenadora do Gabinete de Programas Internacionais da mesma escola. Durante esse evento, ouvi uma lúcida conferência do especialista em viola da gamba e música antiga, Lawrence Dreyfus, que ao referir-se, durante a sua intervenção, à investigação nas artes de *performance*, reiterou a ideia de quão interessante seria os músicos e *performers* dedicarem-se mais à análise das gravações de outros intérpretes, como fascinante objecto de estudo e investigação. Esta abordagem pareceu-me muito atraente e inovadora, pois tudo o que eu conhecia, em termos de investigação universitária centrava-se na musicologia e na composição. Estas mesmas premissas eram analisadas por Dreyfus sem tabus nem preconceitos, conseguindo demonstrar a possibilidade e a exequibilidade de um projecto semelhante.

Ainda durante essa conferência, as minhas já entretanto amadurecidas interrogações foram-se tornando cada vez mais motivadoras e insistentes. Por exemplo, a nível do "choque interpretativo" que me foi imposto, quando em 1986 sou admitida entre 80 candidatos na *Hochschule der Künste Berlin* (hoje, *Universität der Künste Berlin*), no curso de Solista de Piano. Gradualmente constato que na Alemanha e naquela escola específica (que existe

desde 1869, fundada por Joseph Joachim) se tocava piano de forma diferente de nós, em Portugal. Diferente, de facto, na concepção, nas opções estilísticas, no emprego do pedal, no fraseio, nos andamentos e em última instância, na interpretação do próprio texto/partitura (isto é, no rigor de texto). Esses anos berlinenses, onde Beethoven e Schubert começam a soar de forma nova ao piano, produzem o efeito da problematização e perplexidades, que me colocaram perante a constatação inequívoca de que a minha herança pianística remontava afinal ao pianismo berlinense dos anos 30/40, onde a minha professora desde os meus 10 anos de idade, a pianista Helena Sá e Costa (não esquecendo os seus outros discípulos com quem também muito aprendi) tinha recebido fortes influências do seu mestre Edwin Fischer. Da mesma *Fasanenstrasse*, nº1, em Berlim, onde estudei, vi Helena Costa ser transportada a chama olímpica em direcção ao *Olympiastadion* dos Jogos Olímpicos de 1936, e assistiu ao vivo à interpretação de Wilhelm Furtwängler de uma Sinfonia de Schubert na *Alte Philharmonie*, no dia do *Anschluss* da Áustria à Alemanha em 1938, com a presença na sala de concertos do próprio *Führer*. Também Paris e Cortot tinham a sua preponderância na minha formação, os pianistas Stavenhagen, Vianna da Motta, claro, e modernamente, Sequeira Costa, com quem frequentei inúmeros cursos.

Pelas ruas do então Berlim Ocidental do *Zoologischer Garten* e da *Keithstrasse* da "Effi Briest" de T. Fontane, muitas vezes cruzei a *Viktoria Louise Platz* e o pequeno parque arborizado por cima da estação de metro, de onde podia observar uma placa cinzenta num prédio dos anos 70, o nº 11, onde estava gravada a frase "Aqui viveu Ferruccio Busoni". O pequeno busto do grande violinista Joseph Joachim estava do átrio da *Hochschule*, logo a saudar-nos pela manhã, como

fundador e primeiro director daquela instituição, a qual formou nas suas quase incólumes paredes aos bombardeamentos da 2^o guerra os grandes Artur Schnabel, Edwin Fischer, Artur Schnabel, Wilhelm Kempff, Heinrich Neuhaus.

Quando iniciei os meus estudos na *Hochschule* em final de 1986, esta realidade de interpretação pianística já não era a mesma, a tradição e o gosto interpretativo tinham-se modificado, desenvolvido, absorvido a influência do gigante Glenn Gould e dos anos 70, e ainda a era da gravação digital. Conforme o meu professor húngaro Laszlo Simon, discípulo de Leygraf e Arrau, dizia, a 2^a guerra tinha destruído essa tradição alemã dos anos 30 e 40; o eixo francês e alemão de um pianismo do início do séc. XX tinham evoluído numa direcção muito mais influenciada pelo pianismo russo (até à Perestroika, sempre confinado geograficamente). Em simultâneo com o meu percurso académico em Berlim, tomei directo e intenso contacto com Vitaly Margulis, sendo iniciada nos segredos e orientações deste pianismo russo, traduzindo para português as Bagatelas op.6, obra iluminadora do pensamento deste genial pianista e pedagogo.

Não vivi o *Anschluss* em 1938, pois nasci cerca de 30 anos mais tarde, mas participei, na queda do muro de Berlim em Novembro de 1989 ao vivo e em directo, maravilhada a cruzar pela primeira vez a Porta de Brandenburgo sem cães de guarda, metralhadoras e minas, acontecimento histórico que permite e potencia a movimentação de gentes e culturas. Apesar do meu conhecimento cada vez mais alargado e profundo da língua, história e cultura germânicas, compreendi nesses anos que não podia nunca vir a ser alemã, nem sequer ver o mundo e a música de outra forma sem ser filtrado pelas minhas origens ibéricas e de cidadã da Europa do Sul. Apenas, e como diria Elizabeth Schwarzkopf, me esforcei por "sentir e pensar em

alemão" ao interpretar obras de Bach, Beethoven, Schubert, Brahms, pois segundo esta genial cantora lírica, essa sensação seria essencial ao cantor que pretende interpretar o genuíno *Lied* alemão.

De regresso ao Porto, a linha de síntese interpretativa já se desenhava na minha abordagem e necessária "voz" pianística, incontornavelmente única e subjectiva, entre o continuar de uma direcção de interpretação e os novos tempos. É essa pequenina luz que me fez encetar este trabalho de investigação, procurando o seu brilho por entre as notas e os silêncios da obra musical, nas linhas da tradição e da renovação.

Para poder levar a cabo esta enorme tarefa de escrita da minha tese de doutoramento ao longo destes 3 anos, pude contar com diversos apoios e ajudas, pelo que é necessário expressar alguns imprescindíveis agradecimentos.

Agradeço à entidade do Ministério da Educação, PRODEP-Programa de Desenvolvimento Educativo para Portugal, Comunidade Europeia, Fundo Social Europeu, na sua medida 5/Acção 5,3, Financiamento à Formação Avançada de Docentes do Ensino Superior, da Intervenção Operacional Educação (PRODEP III), o seu apoio ao meu projecto de doutoramento.

Desejo agradecer muito especialmente ao Professor Doutor Luís Soares, Presidente do Instituto Politécnico do Porto, pelo seu apoio à minha candidatura ao PRODEP III/Ministério da Educação, ao subscrever o meu processo em 2001. Este agradecimento é extensivo à Professora Doutora Fátima Morgado, Vice-Presidente do Instituto Politécnico do Porto pela forma carinhosa e cúmplice com que me

incentivou a tomar uma tão importante decisão num muito curto espaço de tempo, para entregar a minha candidatura ao PRODEP III, e como sempre me deu força para continuar este meu trabalho. Agradeço ainda à Anabela Sá, colaboradora da Professora Doutora Fátima Morgado de muitos anos, por estar sempre disponível para o amparo anímico e apoio burocrático ao meu processo no PRODEP III.

O meu grande agradecimento ao compositor Álvaro Salazar pela sua ajuda nas revisões das análises comparativas das obras para piano incluídas neste estudo. O meu muito obrigado ao compositor e pianista Carlos Azevedo e ao contrabaixista António Augusto Aguiar, pelo seu apoio nas mesmas análises, ao contrabaixista Florian Pertzborn, pela sua colaboração na tradução do português para o alemão, ao compositor Carlos Guedes e ao Rui Pereira Pinto pela sua ajuda e apoio amigo. Um grande *Danke Schön* ao Dr. Pedro Rodrigues Pereira, pela grande disponibilidade de que sempre demonstrou de acesso à sua muito completa colecção de Cds dos grandes pianistas do século XX.

Pelo seu encorajamento e sugestão de leituras, a minha enorme gratidão ao Dr. Vasco Graça Moura, poeta, ficcionista, ensaísta e tradutor de Dante e Petrarca, que muito admiro, e que muito acarinhou o meu projecto.

Por último, a minha imensa gratidão aos meus orientadores, Professor Doutor Rui Vieira Nery e Professor Doutor Ulrich Mahlert. Ao Professor Ulrich Mahlert, pela sua incondicional generosidade e flexibilidade intelectual e cultural, ao aceitar orientar este projecto "Europeu", como ele dizia, por nunca ter desistido de acreditar em mim, nas minhas capacidades para cumprir na totalidade o meu projecto. Ao Professor Doutor Rui Vieira Nery, pela sua enorme generosidade, pelo seu amigoso, optimista e sempre estimulante acolhimento, e pelo privilégio que foi para mim, poder aprender tanto

com o seu sempre inesgotável, original e versátil conhecimento transversal do pianismo, da história do piano, dos intérpretes, da técnica, da história da música, da literatura, da arte e da cultura, enfim, da sua visão do mundo e da música, a qual partilho e profundamente admiro.

I- INTRODUÇÃO

Ao longo da minha aprendizagem da técnica pianística e formação como intérprete, constatei de forma inequívoca a coexistência de diferentes tendências na tradição da interpretação pianística, considerando-me um "produto" pianístico da interacção de várias dessas tendências. É por demais evidente a conotação "nacionalista" da tradição associada à *performance*, sendo comum a designação de "escola russa", "escola alemã", "técnica russa", etc., em termos de definição de uma determinada tradição de abordagem do repertório geral e/ou específico, sonoridade característica, predilecção por determinado repertório, andamentos, uso (ou não uso) do pedal, determinadas marcas de construtores de pianos, métodos pedagógicos, perspectivas técnico-interpretativas (uso do rubato, insistência na clareza polifónica, por ex.), extremo rigor de texto. Muitos destes elementos são inclusivé perpetuados pela tradição oral, pela demonstração do sempre insubstituível conceito de *techné*, o "saber fazer", pelo "mestre", entidade de autoridade máxima da arte da interpretação. O delimitar e analisar de todos estes polos, sua junção e interpenetração revelou-se, como objectivo, incontornável e motivador.

Assim, propõe-se a demonstração da existência de Escolas de Piano Europeias nas primeiras 5 décadas do século XX, baseando-se na análise das diversas tendências nacionais da interpretação pianística, com especial incidência no período da 1ª metade do século XX, 1900-1950. A delimitação do objecto de estudo será assim cronologicamente mais circunscrita. Esta análise incidirá no dissecar dos componentes expressivos da interpretação da obra musical e no estudo comparativo da diversidade e coexistência dos mesmos componentes, no âmbito de 19 exemplos interpretativos dos

representantes/ intérpretes das grandes Escolas de Piano Europeias (ANEXO A). Esta análise será, certamente, imbuída de alguns elementos do foro subjectivo, não mensuráveis, inerentes à actividade, características e gostos próprios do intérprete de piano, no sentido do enriquecimento do projecto e respectivas conclusões. Procurei valorizar a minha experiência enquanto intérprete e docente, através do contacto directo com o repertório pianístico. Não se trata por isso este trabalho de um trabalho musicológico, mas antes de uma tese de musicologia aplicada.

Como teremos ocasião de discutir mais tarde, este conceito de escola pianística carece de ser problematizado e discutido. Irei por isso admiti-lo como instrumento de trabalho mas relativizá-lo, em função do elemento subjectivo, num esforço de sistematização de análise, mas sem o preconceito do rigor absoluto e científico, impossível de aplicar à obra de arte. Ainda relativamente ao conceito de escola pianística, pode-se afirmar que a relação privilegiada professor-aluno, através da transmissão de determinadas abordagens interpretativas e escolhas de repertório, assim como da transmissão de recursos técnicos pode sustentar a definição de uma determinada escola pianística. Acabaremos por fazer uma proposta final sobre deste conceito, sobretudo relativizando-o.

Não é possível no entanto, desde já deixar de sublinhar que o referido conceito de escola pianística não coincide necessariamente com o conceito de nacionalidade muito embora as escolas estejam localizadas em áreas geográficas determinadas, pelo menos até aos anos 50, ao longo do século XX. Isto significa que pianistas de uma outra nacionalidade podem pertencer a outras escolas, que não as das suas regiões de origem ou de formação musical. A partir de 1950, com o acréscimo de mobilidade, considero que o conceito de escola tende a

desaparecer. A título de exemplo cite-se o caso dos inúmeros pianistas de origem russa e formados nos Conservatórios de Moscovo e S. Petersburgo que emigram para os E.U.A. e para a Europa Ocidental a partir dos anos 60 e 70.

A tese encontra-se estruturada em VII capítulos; cada um dos capítulos inclui diversos pontos e alguns sub-pontos. Inclui ainda Bibliografia Específica e Geral, além dos ANEXOS A e B.

Nos capítulos **I** e **II- O PERÍODO COSMOPOLITA DO DESENVOLVIMENTO PIANÍSTICO ATÉ 1850/60** procurei definir os contextos históricos gerais e histórico-musicais do período prévio ao objecto de estudo deste trabalho. Em **2.1. Métodos e escolas.** são referidos e especificados os principais métodos e escolas entre 1603, como "Il transilvano" de Girolamo Diruta até à década de 1850/60, altura do final das revoluções liberais na Europa. Considera-se que até esta data não existem escolas nacionais de piano definíveis ou reconhecíveis à partida. São analisados e descritos métodos fundamentais para a história da interpretação pianística como o *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen* de Carl Philip Emanuel Bach de 1753 e 1762, respectivamente 1ª e 2ª partes, ou ainda referências genéricas à *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel* (1789) de Daniel Gottlob Türk, ou ainda a op. 500 (1839) em 4 volumes de Carl Czerny. Em **2.2. Instrumentos** processa-se uma descrição pormenorizada da evolução dos instrumentos de tecla, isto é, o cravo, o clavicórdio, o pianoforte e respectivo desenvolvimento após a descoberta de Cristofori em 1609. É demonstrado que após as experiências de Silbermann, a influência da mecânica inglesa de Broadwood se impõe cada vez mais, vindo a ser demonstrado que as características deste instrumento influenciam de forma indelével a interpretação pianística do século XX e das diversas escolas

pianísticas. **2.3. Modelos formais e repertórios** pretende sintetizar e referir os formas composicionais no repertório dos instrumentos de tecla mais típicas deste período, desde o ano da morte de J. S. Bach, em 1750, até ao Romantismo tardio, com Schumann e Mendelssohn.

O Capítulo **III- A CONSTRUÇÃO DE ESCOLAS NACIONAIS PIANÍSTICAS DE 1850/60 A 1945** concentra-se na fundamentação e contextualização da formação e construção das escolas nacionais e está dividido em 2 pontos:

3.1. A tendência para a formação de escolas nacionais e 3.2. Nacionalismo/Cosmopolitismo. Os sub-pontos do ponto 3.1 exprimem as assinaláveis e mais representativas tendências nacionais e cosmopolitas à época, nomeadamente a tendência germânica, francesa, russa (respectivamente sub-pontos 3.1.1 ; 3.1.2.; 3.1.3.; 3.1.4.). No ponto 3.2, apresentam-se 3 sub-pontos: o 3.2.1. A tradição germânica; o 3.2.2. A tradição francesa; o 3.2.3. A tradição russa. Incluem-se neste ponto diversas "árvores genealógicas" dos mestres e discípulos pianistas, segundo a nacionalidade, e identificável legado interpretativo, das escolas nacionais pianísticas.

Chegados ao Capítulo **IV. PARÂMETROS DE DEFINIÇÃO DE ESCOLA PIANÍSTICA** são definidos e analisados os conceitos, segundo os quais procedi à elaboração de uma grelha analítica, para os exemplos musicais das 19 obras para piano (Repertório, Abordagem interpretativa/Rigor de Texto, Dinâmica e Imagem sonora, Agógica, Andamento, Fraseio e articulação, Acentuação, Pedal, Texturas), e que serão os fundamentos da apresentação dos resultados no Capítulo **VI- TIPIFICAÇÃO DAS ESCOLAS PIANÍSTICAS NACIONAIS.**

Antes disso é essencial para este trabalho o conteúdo do Capítulo **V- JUSTIFICAÇÃO DO CORPUS ANALÍTICO**, que fundamenta em diversos pontos a escolha desta amostragem (ANEXO A), baseado em

critérios do âmbito 5.1. Histórico-musical; 5.2. Universo musical pianístico; 5.3. Os problemas pianísticos; 5.4. Disponibilidade; 5.5. A escolha dos intérpretes e por último 5.6. A empatia estética.

O Capítulo **VI -TIPIFICAÇÃO DAS ESCOLAS PIANÍSTICAS NACIONAIS** procedi à aplicação da grelha anterior, segundo os 9 parâmetros definidos no Capítulo IV. Aquilo que seguidamente apresentamos é o resultado da aplicação da grelha na amostragem explicada em V -Justificação do Corpus Analítico. Como foi demonstrado, já se discutiu o contexto histórico e teórico no qual as escolas assentam. Uma vez analisada, é possível chegar a conclusões e objectivos; aplicando a mesma grelha, e apesar das dificuldades, procurei a individualidade de cada escola pianística.

O Capítulo VII será a **CONCLUSÃO** da tese, onde se pretenderá corresponder e apresentar solução para os desafios lançados neste Capítulo I. Seguem-se ainda os ANEXOS A e B, respectivamente a **ANÁLISE COMPARATIVA DE 19 EXEMPLOS MUSICAIS** e o **B. BIOGRAFIAS (DISCOGRAFIA) DOS PIANISTAS QUE INICIARAM A SUA CARREIRA ATÉ 1950, INCLUÍDOS NO ANEXO A.**

II - O PERÍODO COSMOPOLITA DO DESENVOLVIMENTO PIANÍSTICO ATÉ 1850/60

2.1. Métodos e escolas

Como afirma Harold C. Schonberg, "a história da interpretação pianística começa com Mozart e Clementi. Isto é, com Clementi, pois mesmo Mozart só se começou a concentrar no piano por volta da década de 1770. A exemplo da maior parte dos músicos seus contemporâneos, ele tinha sido educado com o cravo, clavicórdio e órgão. Mas ele foi um dos últimos grandes músicos acerca de quem se pode fazer esta afirmação, pois observou durante o seu tempo de vida o desaparecimento total do cravo e do clavicórdio. A partir de 1800, o piano tornou-se o mais popular dos instrumentos e o pianista o mais popular dos instrumentistas."¹

Considera-se que até à década de 1850/60 a existência de escolas pianísticas interpretativas nacionais é improvável e dubitativa. Se muito se investigou no sentido das origens do instrumento piano, as quais remontariam a Pitágoras, com a invenção do monocórdio, é mais plausível e fundamentada pelos especialistas a versão segundo a qual a *sabekka-sambuka* da Babilónia, a *sambyke* grega e a sambuca medieval, apelidada posteriormente de saltério, são o mesmo instrumento. Esta evolução e descrição serão objecto do próximo ponto deste capítulo. Interessa aqui só salientar que embora não se possa precisar a época exacta do aparecimento do teclado, este foi aplicado em algum momento ao citado saltério (modificação sugerida pela necessidade de manter a afinação, através de uma forma percutidora das notas mais firme e regular), e, posteriormente, ao órgão. Podem-se referir os órgãos de Winchester, do ano 951 ou mesmo da catedral de Magdeburg, do século XI, como exemplos.²

Neste sentido, não se conhecem efectivamente obras teóricas antigas anteriores a 1550, o que pode causar alguma estranheza relativamente ao uso frequente do órgão, por exemplo na Alemanha. Ainda assim, as tendências para uma literatura baseada em modelos vocais e a tentativa de "glosar linha melódicas através do emprego de *passaggi y diminuzioni*, seja qual for o estilo da obra."³ já indiciam importantes características da música para teclado dos próximos 2 séculos. No famoso *Buxheimer Orgelbuch* de 1460, composto por 256 peças dos estilos mais diversos, incluem-se composições litúrgicas, prelúdios, peças didácticas e arranjos de canções: numa escrita a 4 vozes, não existe diferenças precisas entre obras destinadas à liturgia (mais para órgão) ou obras profanas (mais para instrumentos de corda pinçada ou percutida). Começando pelas fontes teóricas disponíveis mais antigas, refira-se que o primeiro tratado teórico relativo à forma de tocar órgão, clavicórdio e cravo apareceu em 1593 e 1609, com o título "Il Transilvano" de Girolamo Diruta (ca.1554-ca.1610). Diruta considerava o órgão o mais importante dos instrumentos, debruçando-se sobre diversas questões técnicas relativas à interpretação do órgão, nomeadamente contraponto, modos litúrgicos, transposição, métodos de acompanhamento e respostas ao coro. Escrito em forma de diálogo com um imaginário Príncipe da Transilvânia, o tratado distingue entre interpretação de órgão e cravo, além de incluir conselhos sobre: posição da mão ao teclado, ataque das teclas próximo das mesmas, emprego dos 3 dedos centrais e respectivas dedilhações e sobreposições (o polegar e o dedo mínimo quase não são empregues). São ainda dadas indicações sobre melodia acompanhada, improvisação, sendo utilizados exemplos musicais de *toccatas* do próprio Diruta, Giovanni Gabrieli e Claudio Merulo. Diruta afirma ainda "A propósito de acompanhamento nos bailes: uma actividade

"inferior", na qual se podiam perdoar ao cravista atitudes técnicas e determinadas liberdades gestuais completamente excluídas para execução no órgão de obras com uma finalidade litúrgica."⁴ O órgão deveria assim ser executado com "l'armonia unita", ou legato, enquanto que os instrumentos de corda pinçada (*instrumenti da penna*) tinham que ser tocados com ataque directo sobre as teclas, para pôr em acção as lamelas ou saltarelos (*saltarelli*) e conceder às danças mais vivacidade.⁵

Publicado em 1716, com recente edição inglesa em 1974, François Couperin (1668-1733), *L'Art de toucher le clavecin*, contém sistema de dedilhação, execução de ornamentos e 8 prelúdios ilustrativos. Em 1724 Jean Philippe Rameau (1683-1764), *Méthode sur la mécanique des doigts sur le clavessin* e o *Code de musique pratique* publicado em 1760, salienta a independência da acção dos dedos, levando os dedos o mais alto possível quando se inicia o estudo dos trilos.

Se nos referirmos aos tratados teóricos sobre a arte do piano (incluindo para o cravo e clavicórdio), como mais importante e definitivo documento deve ser referido de Carl-Philipp Emanuel Bach(1714-1788), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.⁶ Publicada a 1ª parte em 1753 e a 2ª parte em 1762, a edição moderna em inglês data de 1949. Tratado fundamental para todos os famosos músicos e pianistas que se lhe seguiram, mesmo até aos nossos dias; em 1801 Beethoven obriga o discípulo Czerny a utilizar o método nas suas aulas, sendo por isso uma obra de enorme divulgação, para a época em causa. A Parte 1 contém indicações de ordem técnica, conselhos estéticos e de prática interpretativa no período, sobretudo no estilo *galant* de C. P. E. Bach e dos seus contemporâneos. É também considerado o tratado mais importante do seu tempo sobre

ornamentação, lidando sobretudo com aqueles que podem ser notados com um símbolo. Salientem-se as seguintes características, em 25 pontos, com sub-títulos.

Independência e flexibilidade da mão esquerda (mudar dedos em notas repetidas, estudar em andamento lento, rigor na dedilhação utilizada, estudar as obras desde início sem ornamentos), assim como posição correcta ao teclado: sentar-se no meio do teclado, cotovelos ligeiramente acima do teclado, com os dedos arqueados e os músculos relaxados. Confere ênfase na inclusão do polegar como elemento importante da prática do teclado, além de flexibilidade na troca dos dedos, acordes e passagem do polegar. As notas pretas poucas vezes são executadas com os 5^{os} dedos e só em casos raríssimos com o polegar, sendo a dedilhação moderna comparada com a dedilhação antiga. Como exemplo, as dedilhações para escalas de notas dobradas é muito moderna: recomenda-se a combinação 2-1 e sequências de 5-2 e 4-1 em quartas duplas e 6^{as} duplas. O deslizar da tecla preta para a branca com o mesmo dedo é muito aconselhado, assim como 8^{as} com 1-4 ou 1-5 nas teclas pretas.

A função de um ornamento ligar notas/sons: os ornamentos anotados em notas pequenas tiram o seu valor rítmico da nota seguinte ao ornamento em vez de com a nota anterior. Assim, os ornamentos devem ser executados com o baixo: trilos devem ser começados em andamento lento e gradualmente avançar no andamento, não sacrificando a igualdade em função da rapidez. Já na secção de técnica afirma o valor da mesma na perspectiva dos valores da sensibilidade musical e expressão emocional e reconhece o valor de um execução virtuosística, mas enfatiza que esta característica está sempre ao serviço dos valores musicais e expressivos.

Salienta a importância do conhecimento de uma larga variedade de interpretações musicais, especialmente do canto. No *legato* as notas devem ser seguradas no seu valor rítmico total e o *portato* é descrito como um *legato* no qual cada nota é ligeiramente acentuada. O toque de vibrato, *Bebung* significa que após a nota ter sido tocada, o dedo ainda faz um pequeno movimento na tecla, do clavicórdio neste caso, instrumento favorito de C. P. E. Bach. A predominância é do *non-legato*, sendo que as notas que não estão marcadas com *legato*, *tenuto* ou outras, são mantidas em metade do seu real valor rítmico, e ligeiramente acentuadas. Também em geral, uma nota curta a seguir a uma nota prolongada com ponto coincide com a última nota da tercina.

Para C. Ph. E. Bach tempo *rubato* significa o uso de mais notas dentro de uma unidade métrica do que o correcto ritmicamente. Normalmente a sub-divisão em *rubato* numa das mãos é acompanhada pela outra mão, a seguir o tempo rigorosamente; nestes casos a "mão *rubato*" deveria conceder a todas as notas o mesmo valor métrico, e só muito raramente as notas em ambas as mãos são executadas simultaneamente. A dinâmica existe no âmbito forte e piano, mas também sublinhando as implicações harmónicas, sendo que as dissonâncias devem ser tocadas mais forte do que as consonâncias, e as notas da melodia fora da tonalidade ligeiramente apoiadas. As repetições oferecem ao executante oportunidades para o contraste dinâmico.

Relativamente à Parte 2, trata-se essencialmente um tratado de teoria e composição: intervalos, baixo contínuo, prática de acompanhamento e improvisação.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), publica em 2 volumes em 1750 e 1751 *Die Kunst das Klavier zu spielen* e ainda *Anleitung*

zum Klavierspielen publicado em 1755. São obras que teriam mais protagonismo, não fosse o facto de a obra teórica de C. P. E. Bach ter sido publicada na mesma altura. Sugere que o intérprete se deve manter passivo e com os dedos perfeitamente relaxados, como se não estivesse implicado no processo. Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), publica uma descrição da pedagogia de Johann Sebastian Bach, estando este relato muito posto em causa, pois foi escrito em terceira geração, 50 anos depois da morte de J. S. Bach em 1802. Sugere ele que a posição da mão e dedos é arqueada, mas os dedos podem continuar na superfície da tecla, mesmo depois de terem tocado. Os dedos elevam-se muito pouco da superfície da tecla e quando um deles está a ser usado, os outros permanecem relaxados em posição. Daniel Gottlob Türk (1756-1813), publica em 1789 *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel*.⁷ Considerado um manual escrito na fronteira da mudança de atitude estética entre o novo e o antigo. Afirma, entre muitas outras indicações, que a posição correcta ao teclado deve ser sentar-se suficientemente alto para os cotovelos estarem acima das mãos, com o dedo médio curvado, mas o polegar esticado. Só os dedos é que se movem, as mãos e os braços devem estar imóveis. Sugere paragens e ênfase nos sons mais importantes, já como prenúncio da flexibilidade rítmica associada ao Romantismo. Refere-se ainda ao passado, dedicando uma vasta secção à ornamentação.

Muzio Clementi (1752-1832), publica em 1803, *a Introduction to the Art of Playing the Pianoforte op.42*. A influência de Clementi como pianista, professor e construtor de pianos foi enorme. Afirma a sua completa lealdade ao legato: a tecla deve ser mantida em baixo, até a próxima ser tocada. Quanto a *Gradus ad Parnassum*, publicado em 1817, a versão mais conhecida é a da revisão de Carl Tausig (1841-

1871), o qual cortou muitas das obras incluídas ao longo de 10 anos (começou em 1817), deixando só os estudos menos interessantes musicalmente.

Johann Baptist Cramer (1771-1858), um dos alunos de Clementi, publica uma colectânea de estudos que ainda hoje são proeminentes na pedagogia do piano, pois alia a técnica aos valores musicais. É publicada em 1828, de autoria de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Pianofortespiel [...]*, Vienna 1828.⁸ A obra contém mais de 2000 curtos exercícios e exemplos musicais. Aconselha a obrigar os alunos a fixar o olhar na partitura, não permitindo que toquem em andamento demasiado rápido. A mão deve estar em posição calma, e os dedos devem manter-se muito próximos do teclado, arredondados e aflorar as teclas com pressão para a frente e não para trás. O último volume da obra trata da interpretação: os trilos devem começar na nota principal, sendo Hummel um dos primeiros a formular esta ideia. Também desconfia do pedal surdina, que reserva só para andamentos lentos e alerta para os perigos do exagero no emprego da ornamentação. Descreve igualmente a diferença entre os pianos alemães e ingleses, tentando ser objectivo, mas favorecendo a leveza dos teclados alemães e vienenses. De facto, este tratado foi frequentemente minimizado pelos teóricos do final do século XIX, pois tem uma atitude algo conservadora da interpretação, muito ligada à tradição vienense; o professor de Hummel, Mozart, apreciava e praticava a elegância, leveza e sensibilidade musical acima de quaisquer outros valores estéticos (também não gostava das notas dobradas tempestuosas de Clementi, ou ainda dos efeitos que Beethoven atingiria com o piano).

Parece ser evidente a influência de Hummel no jovem Chopin, influência difícil de entender, se considerarmos o estilo de bravura e Chopin, mas mais óbvio quando consideramos as descrições das suas interpretações.

Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), no *Méthode pour apprendre le pianoforte a l'aide du guide-mains*⁹, Paris, publica em 1830 este método. Contém uma série de exercícios de 5 dedos, escalas, arpejos, notas dobradas e oitavas de pulso. Sugere ainda a primazia da sonoridade em detrimento do virtuosismo.

F. Fétis (1784-1871) e I. Moscheles, *Méthodes des Méthodes*¹⁰, Paris, em 1837, apresentam uma colecção de estudos, para a qual Chopin contribuiu com 3 pequenos estudos. A atitude principal baseia-se no facto de que os grandes princípios técnicos nascem no âmbito das obras primas e deveriam de ser alterados e actualizados em função das necessidades musicais.

Publicada em 1839, a obra em 4 volumes de Carl Czerny (1791-1857) permanece relativamente desconhecida: *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschool von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen op. 500*.¹¹ No 1º volume afirma-se que os dedos devem estar algo arredondados, sendo que o ponto de contacto com as teclas é a polpa do dedo. As passagens rápidas devem ser executadas pelos movimentos dos dedos, como se estivesse a "agarrar" alguma coisa (em alemão, e mais concretamente "greifen"). Refere-se o emprego do braço, mas não se avança mais do que o uso do ante-braço. O 2º volume é especialmente dedicado à dedilhação. Recomenda a dedilhação 1-2-1-2 1-2-3 1-2-3-4-1 na escala cromática em vez da 1-3 1-3 1-2-3-1, pois o 2º dedo não é suficientemente ginasticado e a mão pode

habituar-se a posições erradas. Quanto ao 3º volume, é dedicado a questões de interpretação. Inclui uma resenha histórica de estilos de execução, começando por Bach, passando pela escola vienense, e pela escola expressiva representada por Beethoven e elogiando a escola "moderna e brilhante" de Hummel, Friedrich Kalkbrenner e Ignaz Moscheles. Reconhece a existência de uma nova escola que é representada pelas interpretações de Sigismond Thalberg, F. Chopin e F. Liszt.

De referir a acção Sigismund Lebert (1822-1884) e Ludwig Stark (1831-1884), fundadores do Conservatório Real de Stuttgart, ao aderirem a uma tendência da 2ª metade do século XIX, em função dos desenvolvimentos mecânicos do piano. Enfatizam a acção e a força do dedo, excluindo a sensibilidade para a sonoridade e o pensamento musical. Era necessário praticar as obras em forte, sem prestar atenção aos detalhes dinâmicos numa primeira fase, os dedos deveriam estar firmes em cima de cada tecla, atacar perpendicularmente e com força, e rapidamente voltar à posição inicial.



2. 2. Instrumentos.

"O estudo das necessidades manuais de cada teclado é indispensável para compreender as radicais transformações pelas quais tem passado a técnica pianística."¹², afirma Luca Chiantore, isto é o instrumento piano e as características físicas do instrumento(s) para o qual as obras foram inicialmente concebidas. Na interpretação de obras do séc. XVIII em instrumentos do séc. XX, colocam-se questões acerca da técnica mais correcta a adoptar, tentando adaptar a estética e a sonoridade, por exemplo do estilo e estética barroca à mecânica dos instrumentos do séc. XX.

Para este estudo é importante fundamentar as diferenças entre o pianoforte e os seus antecessores: o cravo e o clavicórdio. O desenvolvimento mecânico do piano em direcção às marcas de construção do séc. XX: uso do pedal moderno; frequência de notas repetidas dependente do desenvolvimento mecânico do segundo escape. Tomemos como exemplo: C. Bechstein, Steingraber, Steinway, Pleyel. Os pianos franceses e ingleses continham mecanismos diversos e proporcionavam ao intérprete sensações muito específicas e diferenciadas ao teclado, assim como uma fruição sonora de matizes particulares. Tocar neste ou naquele piano implicava uma distinta opção interpretativa, com consequências de contorno fundamental para este estudo.

Nas já citadas palavras de H. C. Schonberg ¹³, a história do piano começa com W. A. Mozart (1756-1791) e Muzio Clementi (1752-1832). Ambos se empenharam no objectivo principal do cumprimento da utopia deste instrumento, iniciada por Bartolomeo

Cristofori e pelos intelectuais de Florença da época, em 1700: a possibilidade da imitação da voz humana, através da oscilação da dinâmica no mesmo som e a procura da continuidade da sonoridade cantabile. Nessa época, o som deste "gravecembalo col piano e forte", perde cada vez mais as características dos instrumentos de percussão, "e o som perde, pelo menos em parte, as características de uniformidade e adquire uma imprevisibilidade, típica da voz ou de instrumentos muito expressivos"¹⁴.

W. A. Mozart só começou a dedicar-se verdadeiramente a esse novo desafio chamado piano, pelos anos de 1770. Até então, a sua formação tinha sido essencialmente exercida no cravo, clavicórdio e órgão. Logo, com o seu fabuloso e inventivo Concerto KV 271, de 1776-1777, a síntese sonora ideal e irreversível aconteceu: a junção do majestoso cravo e do expressivo clavicórdio. " (...) tornava sua a utopia florentina - a quimera de um instrumento de teclado capaz de conciliar a máquina da criação individualizada do som - e com esta finalidade, tentava unir em um único, as virtudes de vários instrumentos"¹⁵.

A exemplo de Mozart, pode-se afirmar que até ao século XIX nunca se consolidou a ideia de especialistas em cravo, clavicórdio, pianoforte ou órgão. Como já se demonstrou no ponto anterior, os primeiros tratados sobre instrumentos de tecla lidavam com a técnica do órgão, explícita ou implicitamente, sendo todos estes conselhos também aplicáveis aos instrumentos de cordas (percutidas ou pinçadas). Assim, até à 2ª metade do século XVIII coexistem na Europa 3 grupos de instrumentos de tecla:

1. Instrumentos de corda pinçada, nomeadamente com o cravo, e com menos expansão e popularidade, a virginal e a espineta;

2. Instrumentos de cordas percutidas, nomeadamente com o clavicórdio;
3. O órgão.

Existem diferenças tímbricas e técnicas entre estas 3 famílias de instrumentos, segundo tradições nacionais, na Alemanha, Itália e França. Muitos tratados teóricos consideram que a origem dos instrumentos de tecla (nomeadamente do clavicórdio) remonta talvez ao monocórdio, inventado por Pitágoras (c.570-c.480 a.C.), o qual consiste numa corda de metal ou tripa estendida sobre uma caixa de ressonância de madeira retezada entre dois cavaletes fixos e um cavalete móvel, os quais determinam a graduação dos sons musicais, harmónicos, etc. Também subsistem sinais de ancestralidade dos teclados num outro instrumento já conhecido dos gregos, o *sambyke*, correspondente ao *sabekka* ou *sambuca* babilonense, também utilizado pelos assírios. É na Alemanha que durante as Cruzadas se identifica o *sambjut*, mais tarde identificado com o saltério (ou *psalter*). O saltério, também utilizado em Itália, tinha várias cordas, sendo a sua execução efectuada com o auxílio dos dedos, ou com uma palheta. "Muito confundido com a cítara(...), nota-se que havia uma certa diferença entre a cítara, que era instrumento de cordas dedilhadas, como a harpa, e o saltério, de cordas palhetadas, talvez mesmo percutidas com pauzinhos."¹⁶ A aplicação do teclado ao saltério, parece datar do século XVI, em Itália, onde Scaliger (1484-1558), na sua obra *Postik* assegura que o alemão Simius já teria construído um *simicon*, ou monocórdio, cujos sons eram conseguidos através da acção de palhetas que se movimentavam de baixo para cima, através da acção de um teclado. Dizem-nos as fontes que Scaliger defende que esse instrumento se chamava *clavicymbalum*, ou ainda de *harpsichordium*. O melhoramento da qualidade das palhetas

através do emprego de penas de corvo, o instrumento passaria a chamar-se espineta "(acredita-se geralmente que o vocábulo italiano *spinetta* advenha do nome do célebre construtor veneziano de cravos, Giovanni Spinetti, por volta de 1500)".¹⁷

A espineta e o virginal são instrumentos idênticos ao cravo em termos de mecânica, mas têm menores dimensões. Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII não eram claras muitas distinções entre o cravo, espineta ou virginal, sendo o virginal especialmente popular em Inglaterra, onde se empregava o termo virginal para qualquer destas variedades de instrumentos. Como a espineta e o virginal só têm uma corda por tecla, não são perceptíveis variações dinâmicas ou tímbricas.

A Itália é o grande construtor e exportador de cravos durante o século XVI, embora se imponham mais tarde cravos de origem flamenga (Ruckers, em Antuérpia), francesa e ibérica (de recordar a longa passagem de D. Scarlatti -1685-1757- por Portugal, e as obras do português Carlos Seixas -1704-1743). No caso da Alemanha, a construção de cravos é menos bem sucedida, uma vez que quer o clavicórdio, quer o órgão eram instrumentos muito mais difundidos e populares.

Relativamente ao clavicórdio, as características que o diferenciam do cravo têm a ver com a existência de uma peça da sua mecânica apelidada de tangente. Esta pequena peça de latão, bate na corda com *Bebung*, isto é, com vibrato, possibilitando a modificação do som enquanto o dedo ainda estiver a apoiar a tecla (e a tangente ainda estiver a tocar na corda). Esta característica, aliada às pequenas dimensões do instrumento e à sua facilidade de afinação, com um pequeno número de cordas, concedeu ao clavicórdio uma imensa popularidade em toda a Europa, vindo mesmo a ser construídos em Portugal antes e durante o século XVIII.¹⁸ A sua sonoridade delicada e

elegante conferiram-lhe também bastante predilecção nos ambientes íntimos e domésticos, aos quais se destinava.

Vários autores situam a construção do "gravecembalo col piano, e forte" por Bartolomeo Cristofori, em Florença, entre 1698 e 1709. Seguindo a indicação de Piero Rattalino, o protótipo deste pianoforte está terminado em 1700. Já existe mais consenso acerca da publicação por Scipione Marquês de Maffei no *Giornale de'Letterari d'Italia* de Veneza, efectivamente em 1711, de uma descrição do instrumento de Cristofori. A invenção de Cristofori baseia-se na transformação substancial do mecanismo do cravo, mais na direcção do mecanismo do clavicórdio: as cordas são percutidas por pequenos martelos revestidos a feltro (inicialmente, a couro), criando assim um novo meio musical capaz de corresponder às exigências da evolução da criação musical mais recente do século XVIII. Determinante foi a divulgação e a tradução deste artigo em alemão, na *Critica Musica* de Mattheson, em 1725, tendo chegado às mãos de Silbermann(1683-1753), conhecido construtor de órgãos, cravos e clavicórdios alemão. Historicamente, a partir desse momento, "o piano, desprezado na sua pátria de origem, florescia na rica vida artística e industrial da Alemanha."¹⁹ O autor A. Casella salienta de forma algo nacionalista essa oportunidade histórica perdida, em face da desconfiança e menosprezo com que a invenção e a construção dos instrumentos de Cristofori foram recebidos. Chega mesmo a acusar os seus conterrâneos de "snobismo provincial"²⁰ "(dos quais a velha Itália oferece alguns exemplos)". Refere ainda o facto de a implantação do género do melodrama ser praticamente imparável e muito instituído no século XVIII italiano, em detrimento da prática da música instrumental. Cristofori acaba por desaparecer, mais ao menos desconhecido, em 1731, deixando discípulos mas pouca aceitação na

sua pátria do seu já transformado pianoforte. A resistência alargou-se igualmente a França, onde em 1774, Voltaire ainda afirmava "Le "pianoforte" n'est qu'un instrument de chaudronnier en comparaison du majestueux clavecin". "Não é menos certo que esta invenção se difundiu por todo o lado, graças à Alemanha e não à Itália.(...)Aqui pode afirmar-se que, em Itália, no que se refere à invenção do piano, aconteceu um fenómeno histórico análogo à criação da sinfonia e das formas de câmara, que, nascidas em Itália, viriam a alcançar o seu máximo desenvolvimento e esplendor, somente através da obra dos mestres alemães, que as tinham herdado dos italianos."²¹

Durante os 70 anos da sua criação, mais ao menos até 1770, o piano teve uma difusão e florescimento assinaláveis. Até ao final do século XVIII, as suas modificações não são de ordem tão profunda, mas ao longo de todo o século XIX, a evolução é tremenda e imparável. O século XX atribui ao piano algum tempo de equilíbrio, em termos de derivações e modificações no seu mecanismo.

Assim, por volta de 1726 Gottfried Silbermann contrói os seus primeiros modelos de pianofortes e Ludovico Giustino consegue publicar 12 sonatas op.1 para "Cimbalo di piano e forte", em 1732, em Florença (a questão do repertório será tratada no próximo ponto **3. Modelos e repertórios**). Nesse mesmo ano, o suíço Burkhard Tschudi inaugura em Londres a primeira firma inglesa de pianos, que passaria mais tarde a chamar-se John Broadwood. Johannes Zumpe, discípulo de Silbermann, já se tinha entretanto estabelecido em Londres, criando aquele tipo de mecanismo ao qual se apelida historicamente o estilo "inglês", com instrumentos de cordas mais consistentes e pesadas, com uma caixa também mais robusta. Seria nesta direcção que viriam a ser construídos os pianos modernos. Desenvolveu um instrumento de caixa rectangular, piano que conheceu um enorme

êxito comercial em 1760, tendo ainda Johann Christian Bach contribuído largamente para esse sucesso: toca neste piano pela primeira vez em público, em Londres. Este recital é considerado o primeiro recital público da história do piano:²² "Pode-se, com efeito observar que em Londres, antes de em outro qualquer local, se interpretaram com frequência concertos de Mozart e de Beethoven, que em Londres se efectuou o primeiro recital, que em Londres se apresentou pela primeira vez em público a série completa das sonatas de Beethoven e que Londres termina o século XIX com a primeira execução pública ao clavicembalo das Variações Goldberg de Bach(...)".

Londres congrega assim ao longo dos 2 séculos XVIII e XIX (mais ou menos até cerca de 1870) as atenções cosmopolitas e muito concretamente o fabrico especializado e inovador de pianos. J. Zumpe, em 1770, com a mecânica simples dos seus primitivos pianos de mesa, e Broadwood, com a mecânica dupla herdada da tradição de Cristofori na Itália e Silbermann na Alemanha. Ainda em 1770, Muzio Clementi(1752-1832) publica em Londres as suas primeiras obras para piano - as 3 sonatas op.2 e em 1774, John Broadwood, neto de Tschudi constrói o primeiro piano rectangular. Será só em 1783 que Broadwood consegue a patente dos dois pedais, o de "forte" e o de "piano" e em 1790 chega mesmo a construir grande piano de cauda com uma extensão de teclado de 5 oitavas e meio. Em 1794 consegue o teclado de 6 oitavas.

Ainda na cidade de Londres, Clementi associa-se em 1800 com Collard, fundando a Clementi & Co., uma firma de fabrico de instrumentos, de publicações de partituras, etc. A firma de Clementi fazia grandes lucros nos instrumentos que fabricava; os pianistas John Field e Cramer forma inclusivé contratados para fazer a promoção

destes pianos na Europa, como foi o caso de John Field em S. Petersburg, onde fez carreira e se apresentou com frequência. O próprio Clementi fazia viagens de promoção, pois tinha 40% de interesses na firma, além do seu prestígio enquanto conhecido e aclamado músico e pedagogo. Neste contexto, Broadwood começa já a empregar reforços metálicos na mecânica do piano de cauda, tendo W. Allen conseguido a patente da armação totalmente metálica do piano em 1831.

"Curiosamente, em *Ausführliche (...) Anweisung zum Pianofortespie I* (Viena, 1728), Hummel atribui a separação destas escolas ou estilos à existência de dois tipos de mecânica bem distintos (a vienense e a inglesa), que teriam influenciado nitidamente a técnica dos pianistas."²³ É efectivamente na mecânica inglesa que se baseiam os instrumentos modernos, mas a mecânica vienense (com Streicher e Stingl), por volta de 1810, é mais apreciada do ponto de vista da expressão do que os pianos de origem inglesa. Distinguem-se mesmo na expressão da *Stossmechanik* ("mecânica de empurrão") para a mecânica inglesa, da *Prellmechanik* ("mecânica de arremesso") para a mecânica de origem vienense ou alemã.²⁴

Outro aprendiz de Silbermann, Johannes Andreas Stein (1728-1792), desaparece em Augsburg em 1792, deixando 2 filhos, Andreas e Nanette, ambos cultivados na arte da construção de pianofortes. O filho funda uma fábrica de pianofortes em Viena e a filha, casada com Andreas Streicher em 1794, dedica-se com o marido à firma de construção de pianos vienenses Streicher, famosa em toda a Europa. O mecanismo construído por esta firma era baseado nos ensinamentos e sistemas do velho Stein, na linha directa de Silbermann, como se referiu atrás, e foi mais tarde apelidado e conhecido como "vienense". Viena manteve até 1851 nos países de língua alemã uma posição de

supremacia no campo da construção de instrumentos, fundamentada numa igualmente fervilhante sociedade cosmopolita.

À época de 1733 e 1736 Silbermann pede a J. S. Bach para conhecer dois dos seus pianos em Dresden, recebendo deste compositor um veredicto muito negativo, acerca da debilidade dos sons agudos e do peso excessivo do teclado. Mais tarde, em 1747, por ocasião da visita do músico a Frederico II da Prússia, a sua opinião foi mais favorável aos instrumentos de Silbermann. Frederico tinha 6 pianos nos seus palácios de Potsdam, *Sans-Soucis*, *Stadtschloss* e *Neues Palais*. Sabe-se no entanto que J. S. Bach sempre se manteve fiel ao cravo, e sobretudo ao clavicórdio, ao contrário do filho, Carl-Phillip Emanuel que tinha um excelente piano Silbermann. Entretanto em 1777, W.A. Mozart já experimenta pianos Stein em Augsburg. Logo em 1781, Mozart e Clementi tocam em Viena na presença do imperador José II, em dois pianos, realizando a célebre competição musical.

Andreas Streicher vai aperfeiçoando o mecanismo vienense, mas o vivo interesse de Mozart concentrava-se, como se afirmou, nos pianos Stein.

Para percorrer o périplo cosmopolita falta-nos ainda Paris. Um alemão de Estrasburgo, Sebastian Erhardt, filho de um carpinteiro, emigra em 1768 para Paris, onde trabalha numa fábrica de cravos franceses e assume o nome afrancesado de Erard. Constrói em 1777 o primeiro piano em França em forma de mesa, e convida o seu irmão Johannes Baptist para fundar a célebre firma Erard. Sebastien Erard constrói o seu primeiro grande piano de cauda em 1796 e em 1818 inventa o definitivo avanço do piano moderno: o duplo escape (patentado em 1821). Ainda na capital francesa, em 1824 Liszt apresenta-se em público interpretando ao piano Erard com 7 oitavas,

passando a extensão do piano a ser de 8 oitavas, a partir de 1840. Henri Pape reveste os martelos do piano a feltro, substituindo o couro. Após a casa *Erard*, seguem-se os Pleyel (instrumento preferido de Chopin), Gaveau e outras marcas menos conhecidas, como *Bord*, *Kregelstein*, *Elcké*, *Boisselot*, que foram desaparecendo no final do século XIX. A produção francesa é fundamentalmente empregue no mercado interno, deixando de exportar a partir do final do século XIX, e perdendo terreno definitivo para os seu congéneres alemães e americanos.

Nos EUA a indústria alcança ao longo de todo o século XIX uma enorme evolução. A casa *Chickering* de Boston é fundada em 1823, e entretanto abrem outras firmas importantes, como a *Baldwin*, *Mason & Hamlin*, *Knabe*, e em 1853 a famosa *Steinway & Sons*, New York. Fundada por Heinrich Engelhard Steinweg, originário de Braunschweig (Seesen), anglicanizou o nome e pediu a nacionalidade americana; trabalhou com o seu filho (o filho Christian Carl Gottlob, perseguido pelas lutas revolucionárias, obriga o pai e a restante família a emigrarem para os EUA, fechando a firma *Steinweg*, em funcionamento desde 1836 na Alemanha) e sobretudo com o irmão Theodor. Heinrich era inclusivé pianista, e consegue criar um instrumento único, um piano de cauda inteira com uma grande armação de ferro com uma só peça de aço (patente em 1859). Em 1872 Theodor Steinway consegue também a patente da *cupola iron frame*. Os pianos *Steinway* são dotados de uma sonoridade simultaneamente dócil e poderosa, proporcionando grande comodidade no teclado ao pianista. A firma *Steinway* tem também uma filial em Hamburgo, na Alemanha. Na Alemanha, Julis Ferdinand Blüthner funda em 1853 em Leipzig uma fábrica de pianos, e 3 anos mais tarde, em 1853, Friedrich Wilhelm Carl Bechstein constrói um

piano de cauda que será inaugurado no ano seguinte por Hans von Bülow, em Berlim, com a histórica 1ª audição da Sonata em si menor de F. Liszt para piano. Em Viena, os *Bösendorfer* vão conseguindo fama, pois Ludwig Bösendorfer desenvolve a obra do seu pai, iniciada em 1828, construindo excelentes instrumentos.

Atinge-se assim, já antes de 1850 a estética vocal, isto é, "A estética do som instrumental, baseada desde sempre na estética da voz, tenta adequar-se, na 2ª metade do século ao novo gosto: para o piano a solução do duplo problema, volume de som e homogeneidade tímbrica da escala, consegue-se com a armação totalmente metálica, possibilitado pelos enormes progressos da siderurgia."²⁵

2. 3. Modelos formais e repertórios.

"Composição e performance existem numa constante relação dialéctica com a resposta do auditor.(...) O compositor de música litúrgica do Renascimento era governado por exigências da liturgia da igreja, e pelas exigências dos prelados para quem trabalhava; o músico de corte do século XVIII ao serviço de um rei, príncipe ou duque; o músico do século XIX pelos honorários que ele ou ela recebiam, pelas vendas das publicações de partituras, os pedidos dos salões da época, ou das bilheteiras das salas de concerto."²⁶

Procurando ter o ano da morte de J. S. Bach como baliza cronológica do nosso objecto de estudo, a afirmação de várias linguagens estilísticas que conduzem ao classicismo é uma realidade. É igualmente durante este período que se começa a afimar o instrumento piano, no sentido mais moderno do termo.

No espaço de língua alemã, temos a salientar o compositor alemão Johann Jakob Froberger (1616-1667), discípulo de Frescobaldi, o qual confere à *suite* para tecla a sua futura e inovadora estrutura, pois as suas suites já incluem as 4 danças características: *Allemande, Courante, Sarabande* e *Gigue*. "Froberger foi também um dos primeiros compositores alemães a exprimir sentimentos pessoais ou a descrever sensações em peças como *Lamento sur la mort douloureuse de Ferdinand VI Roi des Romains, Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en péril* ou *Plainte faite à Londres pour passer la mélancolie, laquelle se joue lentement et avec discrétion*."²⁷

Em pleno período barroco, as suites instrumentais são uma das formas musicais mais frequentes na produção para tecla, incluindo danças. Algumas tocatas e formas como o *ricercar, canzona*, capricho

e fuga começam a ser compostas de forma a também poderem ser interpretadas no cravo. Por vezes, e à boa maneira barroca, os termos "sonata" e "tocata" designam formas idênticas. Esta sonata barroca para tecla vai evoluir a partir da sua forma bipartida simples para formas mais elaboradas, que iriam posteriormente dar origem à sonata clássica. Os limites da estrutura bipartida simples são alargados através de uma secção inicial da segunda parte mais ampla, num esboço de desenvolvimento, num percurso modulatório mais complexo e uma maior liberdade na manipulação temática. O regresso à primeira parte afirma assim a forma ternária (A B A), estrutura tripartida que antecipa a forma-sonata clássica.

A mudança do estilo barroco para o classicismo desenrola-se a diversos níveis. As novas correntes por volta de 1730, com o francês estilo galante e o italiano da nova sonoridade na Ópera Buffa, sonata e sinfonia. Estas correntes influenciam o rococó musical como o pré-classicismo, por volta de 1759/60 e atravessam a *Empfindsamkeit* e *Sturm und Drang* musical até ao Classicismo. Pode-se considerar que com a morte de Beethoven em 1827 termina o período do classicismo, apesar de o romantismo já se encontrar a esta data perfeitamente implantado (Weber desaparece em 1826 e F. Schubert em 1828).

Segundo a designação alemã, entre 1730 e 1820 desenrolam-se o *Vorklassik* (Pré-classicismo- *Galanter Stil*) de 1730 a 1760, o *Frühklassik* (Classicismo Inicial-*Empfindsamer Stil*) de 1760 a 1780, e o *Hochklassik* (Classicismo Tardio) de 1780 a 1827.²⁸ O estilo galante aparece como reacção ao estilo de Bach e Händel, fortemente trabalhado, polifonicamente muito complexo e pesado, centrando a sua predilecção de instrumento no cravo, e no repertório dos já citados, e ainda Couperin, D. Scarlatti, Telemann. Pretende-se música mais leve, viva e fácil para os leigos, e menos para especialistas: mais

frases melódicas, pouca profusão polifónica e predilecção por formas musicais ligadas às danças.

A nível estético e filosófico na Alemanha, este período do século XVIII, entre 1720 e 1790 é caracterizado pelo movimento iluminista da *Aufklärung*, influenciado não só pelos empiristas e sensualistas ingleses (Goldsmith, "The Vicar of Wakefield"; Richardson, "Pamela", "Clarissa") e franceses ("comédie larmoyante" drama burguês de Diderot), como também por uma tendência de sensibilidade (*Empfindsamkeit*), inspirada na corrente religiosa pietista, que preconizava um regresso às origens do luteranismo, com a subsequente divinização da "esfera interior". A definição mais conhecida deste movimento, que se caracterizou por uma exigência racional que "iluminava" não só o pensamento mas inclusivamente a religião, é dada por Immanuel Kant (1724-1804). No seu texto *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*(1784), define-o assim: "este movimento consiste para o homem em sair do "estado de tutela pelo qual ele próprio é responsável" e dá-lhe como máxima "tem coragem de te servir do teu próprio entendimento" e como imperativo "fazer em todas as coisas um uso patente da razão."²⁹ Impera por isso o racionalismo, o antropocentrismo, a religião "natural" (sem dogmas), a tolerância, a harmonia e o optimismo, e mesmo a crença na bondade da natureza humana. As repercussões deste posicionamento são importantes a nível histórico: nos EUA, em 1776, a proclamação da independência e em 1783 o reconhecimento da independência, e sobretudo, a Revolução Francesa em 1789.

Face à ascensão económica e social da burguesia culta e a uma paralela emancipação psicológica (alteração da forma de viver dentro da família), sobretudo a nível da literatura, está em formação um vasto público leitor, que acompanha a criação de um mercado literário

(e artístico), procurando diversão e reflexão sobre os seus próprios problemas e ideais. O cosmopolitismo é cultivado, a par das tendências didácticas e moralizadoras nos géneros literários (como é o caso do género dramático, mais apelativo para o espectador: Gottshed, Lessing e a tragédia burguesa), e ainda a valorização da ciência.

Empfindsamkeit é, segundo alguns autores, equivalente ao período do *Sturm und Drang*, na literatura, sendo que no período entre 1720 e 1790 continua a incluir os quase sobrepostos estilos que se sucedem de forma orgânica, no sentido lato: o Racionalismo, o "Rokoko", a *Empfindsamkeit*, o *Sturm und Drang* e o *Klassik*. O *Sturm und Drang* é o estilo claramente identificado com a revolução literária de uma geração de jovens, principalmente de origens pequeno-burguesas, e que tem a duração na Alemanha de mais ou menos 15 anos (1770 a 1785). Relação de complementaridade entre a *Aufklärung* e este movimento é enorme, assim como a ligação à *Empfindsamkeit* (1750-1785). Dentro dos conceitos principais da época, a noção de "génio", da espontaneidade, sentimento, subjectividade, *Herz*, o caos, o valor conteúdo em lugar da forma, a natureza orgânica em vez da construção racional, a capacidade criativa (*Schöpferkraft*) são fundamentais, mas também, e numa atitude pré-romântica, uma das principais vertentes do vindouro Romantismo: o novo conceito de natureza e a apologia do *Volksgeist*, da *Volkspoesie* e da *Sprache der Natur*. Os ensaios teóricos de Herder (1744-1803), como *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*(1774), etc fundamentam essas predilecções artísticas.

O *Empfindsamer Stil* propõe como alternativa à linguagem dos *Affekte* e do *Pathos* do barroco, a expressão do sentimento

personalizado, bem influenciado pelas tendências inglesas da *Weltschmerz* (sofrimento na sociedade) e da *Todessehnen* (saudade da morte)³⁰ da época de 1740-80. A sensibilidade é a capacidade de recepção do sentimento moral, sendo o *in sich kehren* (voltar a si próprio) a tendência burguesa mais instalada. Klopstock é o autor do momento, fazendo apelo à paixão e ao *Gefühl* nas suas Odes e Hinos, incluindo ambientes sobrenaturais, com ritmo livre, e considerando o poeta como indivíduo.

A escola de Mannheim, na Alemanha, com os seus maneirismos expressivos é representativa desta tendências estética, com Gossec, Schobert e Beck em Paris, e Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788), com a sua linguagem musical bem personalizada. Com o estilo da sensibilidade, a preferência é pela sonoridade e características do instrumento clavicórdio, constatando-se nesta fase o desaparecimento gradual da literatura para cravo e clavicórdio, e a ascensão imparável do repertório do piano.

C. P. E. Bach (1714-1788) é autor de uma vasta obra musical, nomeadamente também compôs diversas sonatas para pianoforte, rondós, fantasias (na série *Für Kenner und Liebhaber*-1779-87). Uma das suas fantasias tem o título "*C. Ph. E. Bachs Empfindungen*" ("As sensações de C. Ph. E. Bach") de 1787, o que identifica desde logo a predilecção pelo estilo da sensibilidade. Preconiza por isso a expressão das emoções, sendo modernista e eclético, e pretende compor e tocar de forma o mais perto possível da arte vocal. Preocupa-se com o *voice leading*, o ritmo, a construção melódica, ao contrário de Rameau, que atribui a ênfase principal à função harmónica, isto é, às origens verticais do acorde. A partir daqui depreende-se que o período do baixo contínuo, que subsistia baseado numa lei acatada e tolerada por

todos, capitula ao deparar-se com o criativo meio musical e cultural da 2ª metade do século XVIII.

A coleção de 12 sonatas de Lodovico Giustini di Pistoia (sonatas para *cembalo di piano e forte detto volgarmente di martinetti*) publicada em 1732, é a primeira que se conhece identificada como especificamente para piano. Só em 1779, em pleno período do estilo de sensibilidade é que são publicadas por Muzio Clementi as Sonatas op.2 em Londres, demonstrando com carácter definitivo as características do instrumento piano e o seu repertório preferencial e específico. Na França e na Itália não é muito perceptível uma ruptura com a estética barroca na música para tecla. Através da influência da espontaneidade e vivacidade da Ópera Buffa, um estilo virtuosístico e brilhante de instrumentistas emerge, pois a Europa do sul já em pleno Barroco vivia de costas voltadas à mentalidade da Europa Central, preferindo a música do conjunto da mão direita com uma melodia leve, com sucessão motívica banal, com repetição, acompanhada na mão esquerda baixos sem acordes em Fá M, Dó M, ré m, em ritmos de colcheias e/ou semicolcheias. São os chamados Baixos Alberti. De citar ainda as 51 sonatas de B. Galuppi (1706-1785).

Sem dúvida que a influência de M. Clementi como pianista, professor e construtor de pianos foi determinante, assim como as suas edições. A sua dedicação à pedagogia era também enorme, provando-o com a publicação do Método (1801) e a cuidadosa e lenta escrita do *Gradus ad Parnassum* (em 3 volumes: 1817, 1819, 1826), onde sintetiza toda a sua técnica e filosofia pianística, fruto óbvio de muita experiência e reflexão. Como exemplo de modelos didáticos que lança, cite-se a publicação dos 4 volumes da *Selection of Practical Harmony* (1803-1815), onde se incluem obras e peças de Frescobaldi, Alessandro e Domenico Scarlatti, Händel, Porpora, padre Martini, Bach

e filhos, Telemann, Mozart e outros. Prova-se que os autores mais antigos são considerados e as suas obras tocadas e fazendo parte do repertório e do imaginário da época.

A nova sonoridade da música do século XVIII provoca novas formas e estruturas musicais para o instrumento piano. Procura-se a expressão na melodia, sendo o acompanhamento secundário (como exemplo, considerem-se os famosos e já citados baixos de D. Alberti, ainda antes de 1740). Em vez da polifonia barroca com várias vozes sobrepostas com iguais direitos, lidera a voz soprano, por cima do acompanhamento homofónico com novos ritmos e motivos na mão esquerda. Aqui se concretiza o citado estilo galante e virtuosístico, com harmonias simples; com o estilo da sensibilidade (*Empfindsamer Stil*), a intensificação cromática ganha terreno. Cada vez mais se troca o cravo pelo forte-piano, ou *Hammerklavier*, podendo considerar-se que à data de 1800 o seu uso estava perfeitamente aceite e divulgado. Embora ainda sem ter tido tempo de atingir as suas características técnicas mais finas e avançadas, como a velocidade na repetição de teclas, a regularidade, igualdade e estabilidade da mecânica, ou amplitude sonora, as possibilidades diversificadas e alargadas de ataques, e dinâmica destes novos instrumentos funcionavam como inspiração para a procura de diferentes sonoridades, expressividade, etc., tornando-se no principal instrumento do classicismo e ainda do século XIX. O órgão perde igualmente preponderância durante o classicismo, tornando-se o repertório para órgão muito raro (só no século XIX volta a suscitar interesse para músicos e compositores).

Assim, o período do *Empfindsamer Stil* assiste à suplantação irreversível do repertório do cravo e do clavicórdio pelo repertório do piano, nomeadamente através da influência referida no início deste capítulo, como iniciadora da história da interpretação do instrumento

piano: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A melodia expressiva expulsa a ornamentação rocóco, afirmando a primazia dos motivos a imitar espécie de suspiros, tonalidades menores, tendências de fantasia. É igualmente durante o período de *Empfindsamkeit* e do classicismo (1770 a 1790) que Mozart escreve grande parte da sua obra pianística, com 18 sonatas, 23 concertos para piano e orquestra, e obras em variações, fantasias, etc. J. Haydn (1732-1809) foi também compositor para piano, com 61 sonatas e 10 concertos, além de algumas peças isoladas, como por exemplo as Variações em fá m.

Em termos de contextualização histórico-estética a nível europeu, o Classicismo alemão e austríaco centra-se no período entre 1786, ano da ida de Goethe (1749-1832) para Itália, e o ano de 1805, ano da morte de F. Schiller (1759-1805). Perdura o ideal da Antiguidade, como ideal de Humanidade e ideal estético, assim como a harmonia entre a razão/natureza, liberdade/ética, sob o signo da beleza, numa fusão do ideal estético com o ideal ético: a finalidade da arte é o melhoramento ético, com o ideal da *schöne Seele*, a idealização da realidade. Ainda na senda da *Aufklärung* propaga-se a apologia do humano, do cosmopolita, do universal; nos géneros literários o comedimento estilístico deve imperar, com harmonia, ordem, equilíbrio, simplicidade, exemplaridade e plasticidade. Aos autores Goethe e Schiller juntam-se o Kant crítico, Herder tardio, Hölderlin, Lessing tardio, Wieland tardio, Humboldt, Jean Paul, etc. No drama, a orientação é pela tragédia classicista francesa (lei das três unidades, redução do número de personagens, construção regular, linguagem elevada, utilização do verso).

L. v. Beethoven (1770-1827) era considerado no seu tempo como um fantástico pianista, improvisador e compositor. Influenciou largamente a evolução da literatura e técnica do piano, quanto mais

não fosse pela sua predilecção pelos instrumentos Broadwood, pianos mais consistentes, capazes de maiores efeitos sonoros e novas atmosferas, do que os *pianoforti* de Viena. Quanto à sua vasta obra, as 32 Sonatas para piano ocupam um lugar central. Variações, *Klavierstücke*, 5 Concertos para piano e sobretudo a primeira peça de carácter: as Bagatelas (op.33-1802; op.119-1820/21; op.126-1823), na tradição de Couperin e Rameau - a peça de carácter conheceria grande desenvolvimento e implantação no Romantismo.

O século XIX é considerado na música como o século do romantismo. Já na obra de Beethoven se adivinham muitos dos caminhos que se iriam percorrer após o seu desaparecimento na literatura do piano. O romantismo evolui de forma natural desde o classicismo, acrescentando um elemento metafísico, poético, que tem raízes na literatura das fábulas, lendas, romances: na Alemanha, afirma-se pelo período de 1800 a 1830, com Novalis, Wackenroder, Tieck, irmãos Schlegel. A expressão do eu, subjectividade e emoção dominam, imbuídos de um espírito de enorme dinamismo das estruturas, técnica, sonoridade, etc.

Do ponto de vista histórico, as tendências contraditórias e opostas coexistem. À restauração de 1814/15 (*Wiener Kongress*) seguiram-se as revoluções de 1830 e 1848 e apesar das forças conservativas, seguiu-se a democratização. Economicamente e socialmente é a época da industrialização, das máquinas e comboios a vapor, da massificação e perda, do isolamento e perda da individualidade. A arte e a música são praticadas e perpetuadas por uma burguesia culta, de diversos níveis de exigência. Ao lado de grandes obras de arte aparecem métodos e instrumentos de orientação *kitsch* (pianos), e partituras disponíveis e impressas como nunca antes na história da música. Além da tradicional *Hausmusik*,

ainda existiam os salões, as salas de concertos, a ópera e a igreja, para ouvir música. O pensamento de avançada exigência técnica potencia a evolução e eficaz aperfeiçoamento dos instrumentos, e maiores desafios do virtuosismo. Na designação alemã, uma possibilidade de delimitação temporal do romantismo musical:³¹

Frühromantik Romantismo Inicial 1800-1830

Hochromantik Romantismo 1830-1850

Spätromantik Romantismo Tardio 1850-1890

Viragem do século 1890-1914

A noção latamente histórica em termos de literatura romântica é aquela que se afasta das normas e convenções vigentes na literatura greco-latina e no neoclassicismo (como é o caso de Dante, Tasso, Ariosto, Shakespeare, Calderón). Como delimitação temporal, o romantismo literário e nas outras artes resumem-se mais às datas entre 1797 e 1830.

Neste momento interessa apenas incluir a temporalidade até ao final do Romantismo, 1850/60. O piano é claramente o instrumento do Romantismo, pela sua sonoridade, capacidade de imitação da orquestra, possibilitando capacidades melódicas, harmónicas e polifónicas. Todos os grandes compositores escreveram para piano, mas também outros menos conhecidos, como o irlandês John Field (1782-1837), também pianista, que iniciou a forma musical Nocturno (tão cara a Chopin), e foi o primeiro a empregar o pedal direito tocando primeiro na tecla e pondo pedal a seguir, surtindo o efeito de sustentar o som. Carl Maria von Weber (1786-1826) possui também uma literatura interessante, com muito virtuosismo, embora as suas sonatas tenham caído em desuso e não sejam praticamente tocadas. Outro rumo segue o *Konzertstück* em fá m(1821), ou mesmo a *Aufforderung zum Tanz*(1819). Jan Ladislav Dussek (1760-1812)

originário de Praga, compõe entre 1788 e 1812 quase 30 sonatas, as quais apresentam algumas novidades a nível da escrita, na figuração e na harmonia.

F. Schubert (1797-1828) é um importantíssimo compositor, pois compôs muitas obras para piano, no género e formas usuais para a época: as chamadas *Charakterstücke*, isto é, as peças de carácter, quase todas para piano que exprimem um estado de alma bem explícito ou uma ideia programática. Depois das Bagatelas de Beethoven, seguiram-se-lhe os Improvisos, e Momentos Musicais de Schubert, as Canções sem Palavras de Mendelssohn, os Nocturnos, Prelúdios, Estudos e Improvisos de Chopin. A peça de carácter utiliza geralmente a forma A-B-A, incluindo frequentemente alguma tensão entre o motivo dramático e o motivo lírico, ou vice-versa. Assim fizeram também Schumann, Brahms, Liszt, Saint-Saëns e Rachmaninov. Ainda voltando a Schubert, escreveu também sonatas, de grande influência beethoveniana, e perto de 400 danças (valsas, marchas), 40 pequenas peças, 11 sonatas e a *Wanderer Fantaisie* em Dó M.

Da produção quase toda dedicada ao instrumento piano, salientem-se de F. Chopin (1810-1849), os 2 concertos para piano e orquestra, prelúdios, baladas, nocturnos, valsas, polacas, mazurkas, 3 sonatas, estudos, improvisos. É importante aqui salientar as formas musicais em voga, como as que referi e que Chopin e os seus contemporâneos utilizavam. A linguagem simples, clara e fluida de Chopin contrasta com a de F. Liszt (1811-1886), o qual nasce um ano depois de Chopin, mas tem uma vida bem mais longa. As inovações pianísticas introduzidas pelo compositor e exímio *virtuose* Chopin são muitas e importantes, como o acompanhamento na mão esquerda em figuras espaçadas, saltos, dedilhações novas, linguagem harmónica e

cromatismos já à maneira de Debussy. Liszt produz os seus famosos 12 Estudos de Execução Transcendente, e ainda os 6 Estudos inspirados nos caprichos de Paganini. A obra de Liszt é enorme, e rege-se, nas obras para piano, por um título ou ideia programática. É o caso de *Années de Pèlerinage* (1835 a 1837), *Harmonies poétiques et Religieuses*, da Sonata em si m e da *Mephisto-Waltzer*. Transcreve para piano, à boa maneira do romantismo musical, obras de outros compositores, como *Lieder* de Schubert, sinfonias de Beethoven, obras para órgão de Bach, partes de óperas de Wagner.

Ainda muito importantes na produção pianística e do pianismo do século XIX são os nascidos em 1810 Robert Schumann (1810-1856) e Felix Mendelssohn (1810-1847). Schumann deixa obras imortais e únicas, como a Fantasia op.17, o Carnaval, os *Papillons*, conjunto de 12 peças inspiradas num baile de máscaras de uma obra de Jean-Paul Richter; também um concerto para piano e orquestra, os Estudos Sinfónicos, o Carnaval de Veneza, e a Kreisleriana, 8 peças para piano op.16 (1838), inspiradas no mestre de capela Johannes Kreisler, protagonista da obra autobiográfica de E. T. A. Hoffmann (1810). F. Mendelssohn compôs 2 concertos para piano e orquestra, Prelúdios e Fugas, as originais *Variations sérieuses* op.54 (1841), as Canções sem Palavras op.19 (1829), como novo género poético-musical romântico.

¹ H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963, p.13 "(...) and the history of piano playing begins with Mozart and Clementi. With Clementi, really, for even Mozart did not begin to concentrate on the piano until the middle 1770s. Like most musicians of his day, he had been trained on the harpsichord, clavichord and organ. But he was about the last of the great musicians of whom this can be said, and his lifetime saw the virtual disappearance of harpsichord and clavichord. From 1800 on, the piano became the most popular of instruments and the pianist the most popular of instrumentalists."

² Alfredo Casella, *El Piano*, 1ª ed., Milano, G. Ricordi & Co., Milano, 1936 (11ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1993), p.14

³ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística, Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p.34"(...) la tendencia a glosar líneas melódicas por medio de *passaggi* y *diminuzioni*, sea cual el estilo de la obra."

⁴ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística, Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid, Alianza editorial, 2001, idem"(...)a propósito del acompañamiento de los bailes: una actividad "inferior", en la que sí podían perdonarse al clavecinista actitudes técnicas y determinadas licencias gestuales tajantemente excluidas para la ejecución al órgano de obras con una finalidad litúrgica."

⁵ Claude v. Palisca, "Diruta, Giramolo", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 13 Agosto 2004), <http://grovemusic.com>

⁶ Carl Phillip Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1949

⁷ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel*(excertos),1789,
www.koelnklavier.de/quellen/tuerk/titel.html

⁸ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2ª ed. 2001), p.113-119

⁹ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2ª ed. 2001), p.121-132

¹⁰ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2ª ed. 2001), p.133-140

¹¹ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2ª ed. 2001), p.141-219

Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen op. 500*, excertos,
www.koelnklavier.de/quellen/czerny/titel.html

¹² Luca Chiantore, "*Historia de la técnica pianística*", *Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p.20 "(...) el estudio de las necesidades manuales de cada teclado es indispensable para comprender las radicales transformaciones que ha vivido la técnica."

¹³ H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963, p. 13

¹⁴ Piero Rattalino, *Storia del Pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milán, Il Saggiatore, 1982 (tr. espanhol *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1997, p. 33) "(...) y el sonido pierde, al menos en parte, las características de uniformidad y adquiere una imprevisibilidad, típica de la voz o de instrumentos muy expresivos."

¹⁵ Piero Rattalino, *Storia del Pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milán, Il Saggiatore, 1982 (tr. espanhol *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1997, p. 40) " habia hecho suya la utopia florentina - la quimera de un instrumento de teclado capaz de conciliar la máquina y la creación individualizada del sonido - y que, para este fin, intentaba unir en uno solo las virtudes de varios instrumentos.

¹⁶ Tomás Borba, Fernando Lopes-Graça, *Dicionário de Música*, 1ª ed., s.l., Cosmos, 1954 (2ª ed., Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1999), cf. p.501

¹⁷ Alfredo Casella, *El Piano*, 1ª ed., Milano, G. Ricordi & Co., Milano, 1936 (11ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1993), p.15 "(se cree comúnmente que el vocablo italiano *spinetta* sea un derivado del nombre del célebre constructor veneciano de claves, Giovanni Spinetti, alrededor del 1500)."

¹⁸ Luís L. Henrique, *Instrumentos musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988, 1ªed. (4ª ed. 2004), p.197

¹⁹ Alfredo Casella, *El Piano*, 1ª ed., Milano, G. Ricordi & Co., Milano, 1936 (11ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1993), p.27 "Así el piano, descuidado en su patria de origen, florecía de rica vida artística e industrial en Alemania."

²⁰ Alfredo Casella, *El Piano*, 1ª ed., Milano, G. Ricordi & Co., Milano, 1936 (11ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1993), p.32

²¹ Alfredo Casella, *El Piano*, 1ª ed., Milano, G. Ricordi & Co., Milano, 1936 (11ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1993), p.25 "(...)no es menos cierto que esta invención se ha difundido por todas las partes gracias a Alemania y no a Italia.(...) Aquí por lo tanto se puede afirmar que en Italia, en lo que se refiere a la invención del piano, haya acaecido un fenómeno histórico análogo a aquel de la creación de la

sinfonía y de las formas de cámara, que, nacidas en Italia, habrían de alcanzar su máximo desarrollo y esplendor, solamente por obra de los maestros alemanes que las habían heredado de los italianos."

²² Piero Rattalino, *Storia del Pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milán, Il Saggiatore, 1982 (tr. espanhol *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1997), p.35 "Se puede, en efecto, observar que en Londres, antes que en outro lugar, se ejecutaron a menudo conciertos de Mozart y de Beethoven, que en Londres se celebró el primer recital, que en Londres se presentó por primera vez en público la serie completa de las sonatas de Beethoven y que en Londres el siglo XIX se cerró con la primera ejecución pública al clavicémbalo, de las *Variaciones Goldberg* de Bach(...)".

²³ Luís L. Henrique, *Instrumentos musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988, 1ªed.(4ª ed. 2004), p.214

²⁴ Luís L. Henrique, *Instrumentos musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988, 1ªed.(4ª ed. 2004), p.213

²⁵ Piero Rattalino, *Storia del Pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milán, Il Saggiatore, 1982 (tr. espanhol *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1997), p.214 "La estética del sonido instrumental, basada desde siempre en la estética de la vocalidad, trata en la segunda mitad del siglo de adecuarse al nuevo gusto: para el piano la solución del doble problema, volumen de sonido y homogeneidad tímbrica de la gama, se encuentra en el cuadro enteramente metálico, posibilitado por los enormes progresos de la siderurgia."

²⁶ Ian D. Bent, Stephen Blum, "Repertory", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 14 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "Composition and performance exist in a constant dialectical relationship with

listener response.(...) The Renaissance church composer was governed by the exigencies of church liturgy, and the demands of the prelates for whom he worked; the 18th-century court musician by the commands of the king, prince or duke whom he served; the 19th-century musician by the commissions he or she received, the sales of published sheet music, the requests of the salon entertained, or the box-office receipts of concert halls."

²⁷ Luís L. Henrique, *Instrumentos musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988, 1^a ed.(4^a ed. 2004), p.201

²⁸ *DTV-Atlas zur Musik*, Band 1/2, Kassel, Bärenreiter Verlag, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1^a ed., 1977, (14^a ed. 1994), p. 366, Vol.II

²⁹ André Drijard, *Alemanha-Panorama histórico e cultural*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1972, 1^a ed. (2^a ed., 1983, tr. António Pescada), p. 94

³⁰ *DTV-Atlas zur Musik*, Band 1/2, Kassel, Bärenreiter Verlag, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1^a ed., 1977, (14^a ed. 1994)p. 367, Vol.II

³¹ *DTV-Atlas zur Musik*, Band 1/2, Kassel, Bärenreiter Verlag, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, 14^a ed. (1^a ed. 1977), p.435

III- A CONSTRUÇÃO DE ESCOLAS NACIONAIS PIANÍSTICAS DE 1859/60 A 1945

3.1. A tendência para a formação de escolas nacionais: ponto de vista histórico, construção da identidade nacional, formação de escolas/linhagens/dinastias

A teoria segundo a qual "o determinante primário do carácter e destino humano, e o primeiro fundamento de lealdade social e política é a nação particular à qual um indivíduo pertence"¹, associa o nacionalismo às teorias culturais e ideológicas mais importantes do final do século XVIII, exercendo grande influência política desde o final do século XIX. A música não foi excepção. "Tal como sempre existiram nações antes de que existisse nacionalismo, a música sempre afirmou traços nacionais e locais (por vezes, mais óbvios para estrangeiros do que para os próprios). Nem o nacionalismo musical se dedica a exibir ou a valorizar invariavelmente peculiaridades estilísticas. Nacionalidade é uma condição; nacionalismo é uma atitude."²

Como afirma C. Dahlhaus, "O estilo francês que Lully tinha fundado, era ao longo dos séculos XVII e XVIII uma forma de escrita disponível, à qual cada compositor tinha acesso, independentemente de considerações étnicas, sem que, pelo facto de ser alemão ou italiano suscitar qualquer tipo de falta de autenticidade. Escolhia-se entre a *Manier* francesa e italiana, como se escolhia entre a atmosfera bucólica ou elegíaca: não se acreditava que uma obra musical contivesse um carácter nacional, de substância étnica(...). É diferente no século XIX, quando se começou a compreender o nacionalismo não como escrita possível, mas antes como dote do "espírito popular". A hipótese do "espírito popular" (*Volksgeist*), que era originária de Herder, junta-se ao nacionalismo político que se forma na época das revoluções liberais [de 1848]. Este nacionalismo tinha como principal convicção que era à

Nação que o cidadão devia a sua mais profunda lealdade- e não à confissão religiosa, à classe social ou à realeza ou dinastia-. O motivo antropológico e político mistura-se com a ideia estética da originalidade, que já no *Sturm und Drang* do final do século XVIII aparecia em latente erupção, conseguindo uma junção de ideários complexos de conceitos de originalidade, nacionalidade e autenticidade. Schumann só podia imaginar música "original" ou "autêntica" desde que tivesse raízes nacionalistas (e não era um chauvinista); falta de "nacionalidade original" condenava um compositor ao ecletismo".³ Relativamente às origens do nacionalismo, tem sido argumentado por alguns especialistas que a tradição da música erudita europeia tem as suas origens mais remotas no fenómeno do nacionalismo, desde a adopção da notação do séc. V do Papa S. Gregório, em função de uma aliança político-cultural entre os reis francos e a igreja de Roma, com o objectivo principal da unificação do Império Carolíngio. O que galvaniza grupos sociais à volta do nacionalismo não são as classes sociais, mas antes conceitos profundos de consanguinidade, território, línguas ou dialectos-estes conceitos são considerados como algo de fora da acção humana, e nesse sentido, dependentes de entidades exteriores inerentes à elevação e universalidade, como Deus ou a natureza.

Sendo as suas origens associadas à modernização e liberalismo, o conceito de nacionalismo de forma genérica está intrinsecamente ligado ao período da era moderna e à ascensão de burguesia. Segundo alguns autores as mesmas origens estariam ligadas igualmente ao avanço da imprensa, nomeadamente à publicação de jornais, mas, e sobretudo, com o avanço da literatura de cariz vernacular, através da circulação de livros de canções do século XVI. Esta vernaculização da língua das cantigas opõe-se ao idioma franco-flamengo da música

litúrgica, e em pleno séc. XV a *chanson* francesa era claramente conotada com a sua origem, assim como a *frottola* era distintamente italiana, ou a *Hofweise* (ou *Tenorlied*) distintamente alemã. Mas enquanto que o absolutismo da monarquia francesa concentrava a sensação de unidade da nação, no Reino Unido, a partir de 1649 o absolutismo sofre um rude golpe, tornado-se Inglaterra o país onde mais precocemente se inicia uma vida musical "pública", no sentido moderno do termo de vida musical pública (foi afirmado no capítulo anterior a predominância e vitalidade da cidade de Londres, onde em pleno século XVIII se realiza o primeiro recital público). Com a oratória de Haendel, por exemplo com *Israel in Egypt*, o nacionalismo musical britânico é exaltado.

Embora o nacionalismo apele para vertentes positivas de democracia e liberalização, também contém e indicia outras tendências restritivas e de intolerância. "O estilo dos italianos e franceses agrada muito pouco aos alemães, e o dos alemães raramente satisfaz os italianos e os franceses" afirma Athanasius Kircher, em 1650 em *Musurgia universalis*.⁴ Mas se a nível musical alguma coisa influenciou definitivamente a *Aufklärung* alemã, a qual coincide com o Iluminismo francês, foi o tratado de 1752 de J. J. Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, onde o autor afirma as virtudes do gosto alemão, pois eles sabem "como seleccionar com a devida cautela entre os diversos gostos dos variados povos, aquilo que é melhor em cada um", integrando estes elementos em unidades mais alargadas. Esta atitude fazia jus à aristocracia liberal de Frederico II da Prússia, o Grande, que não só patrocinava este procedimento, como ainda o punha em prática ele próprio. A noção da superioridade do gosto musical germânico, seria na 2ª metade do século XIX implementada, paralelamente à noção de universalidade.

No sul da Europa o século XIX assistiu à elevação dos valores nacionais italianos (especialmente entre 1820 e 1850), imprimindo uma tendência activamente política, com a ópera de Verdi e Rossini. Por volta de 1840 o apogeu do sentimento colectivo "expresso em sons, não importado da tradição oral, mas destinado a tornar-se parte dele, o *locus classicus* é o "Va, pensiero", o coro dos escravos do *Nabucco*(1842) de Verdi."⁵ A perspectiva da Itália unida de 1860 impera, e Verdi emprega o mesmo método com outros corais em uníssono nas suas próximas óperas, como é o caso de *Lombardi e Ernani*, alcançando grande popularidade e reconhecimento através de toda a Europa. O patriotismo e o populismo de Verdi afirma-se como reacção política e cultural ao domínio austríaco, e também à música instrumental pura, tida como expressão de uma tradição germânica. Para Verdi, a ópera é essencialmente drama humano, nela não cabe a natureza romantizada ou a mitologia simbólica da ópera alemã. Pelo final do século (1870-90), a Itália vai perdendo influência e preponderância na hegemonia operática.

Enquanto que A. Einstein em *Music in the Romantic Era* afirma que "nos inícios do século XVIII a Europa reconhecia somente duas nações musicais: a italiana e a francesa.", na segunda metade do século XIX a Alemanha irá ocupar um lugar próprio ao lado dessas duas, através da música entre outros de Joseph Haydn, na qual o elemento de inspiração popular nacional, não só austríaco como boémio, croácio, etc, tem uma importância considerável. A posição dominante da Alemanha, da Itália e da França mantem-se ao longo do século XIX, e é contra esse pano de fundo, e muitas vezes em conflito com ele que os novos nacionalismos musicais irão surgir e afirmar-se depois de 1850. O nacionalismo é uma faceta somente de um vasto movimento de afirmação nacional durante o séc. XIX,

movimento esse que nos seus múltiplos aspectos políticos, filosóficos, sociais e culturais podem levar a apelidar esse século de século das nacionalidades. Na música, como nos outros campos, opõe-se ao internacionalismo do século XVIII, nomeadamente ao internacionalismo do estilo italiano (e em menor grau do estilo francês) exportado e adoptado com intensidade diversa na maioria das cortes europeias (entre as quais as relações de parentesco propiciam esse intercâmbio).

3.1.1. Hegemonia musical alemã: do discurso do classicismo vienense até à supremacia de Schönberg

Após o declínio político espectacular da Alemanha e do I *Reich*, após a morte de *Friedrich der Große* em 1786, e de Joseph II, em 1790, as consequências da Revolução Francesa e do domínio de Napoleão não se fizeram esperar. A formação do *Rheinbund* em 1806, e o fim formal do Império alemão só se efectua em 1806 (com a derrota prussiana frente a Napoleão e o final da guerra Franco-Prussiana entre 1806-07), com o domínio quase total de Napoleão. Este facto enfatiza o patriotismo e o conservadorismo, e sobretudo, o ressurgimento da Prússia, com as guerras de libertação (1813-1814), o Congresso de Viena (1814-15), a política da Restauração, com a criação do *Deutscher Bund*. É neste contexto, e como já se disse no capítulo anterior que se insere uma conjuntura de apogeu cultural.

Seguindo o pensamento de C. Dahlhaus citado no ponto anterior, com a celebração da diferença e originalidade, por oposição à perseguição do universalismo do Iluminismo, o Romantismo é o aliado mais estimulante e natural do nacionalismo. A figura chave que fundamenta esta ligação é Johann Gottfried Herder (1744-1803), um pastor prussiano, sobretudo na sua obra *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* de 1772. Herder, já muito admirado e seguido pelos seus colegas do movimento do *Sturm und Drang* (movimento literário e cultural já atrás situado entre 1770 e 1785) defende nesta obra que cada língua possui valores e ideais únicos, que fundamentam a contribuição de uma comunidade específica para o legado da cultura mundial. Uma vez que também acredita que nenhuma língua é superior a outra, o conceito de autenticidade é igualmente defendido, tornado-se um explícito objectivo das artes, a expressão da verdade

específica da comunidade afectiva e partilhada de cada um, contribuindo dessa forma para a sua própria definição. Parece não ter sido uma coincidência que esta ideia tenha sido defendida por um alemão, pois um dos factores primordiais para a união dos alemães é a sua herança linguística, baseada nas suas raízes e folclore de expressão autóctone, isto é, *urwüchsig*, nas palavras de Herder. Desta forma, afastam-se do desconhecido e do condescendente universalismo francês, transportando as ideias do Romantismo literário para o nacionalismo alemão de cariz político. O peso e importância concedidos ao folclore e sua apropriação artística, através da *Volkstümlichkeit*, eram por demais evidentes sobretudo na música. A *Volkstümlichkeit* (folclorismo) é por demais evidente no idioma vernáculo empregue na *opera buffa*, assim como ao ambiente folclórico de camponeses e outros personagens populares. Herder torna-se ele próprio um dos colecionadores mais precoces do folclore, nomeadamente na sua exaustiva e comparativa antologia de canções populares de todos os países, de título *Stimmen der Völker* (1778-1779). Aqui ele classifica o termo *Volkslied* (canção popular) para designar uma canção de cariz simples, rústico ou camponês. Logo em 1805 e 1808, os poetas Achim von Arnim e Clemens von Brentano, na boa tradição do *Spätromantik*, organizam a maior antologia de canções populares alemãs, *Des Knaben Wunderhorn* (Brentano organiza ainda entre 1804 e 1815 *Romanzen vom Rosenkranz*). Muitos versos desta colectânea foram utilizados pelos compositores no século XIX e mais tarde. Os irmãos Grimm continuaram com este esforço de organização de colectâneas (*Kinder- und Hausmärchen*-1812/1815; *Deutsche Sagen* -1816/1818), e a meio do século as antologias eram divulgadas por toda a Europa. É de salientar que o movimento estético da *Spätromantik* (cronologicamente mais na fase de 1810-1830) se

afasta ligeiramente da teoria estética da *Frühromantik*, libertando-se de alguma forma da problemática filosófica (na tentativa de superar a instabilidade do "Eu" através duma ligação a forças supra-individuais). Procede-se a uma viragem decidida para a cultura nacional, com elementos folclóricos, exaltando o carácter popular alemão, através da publicação destas colectâneas de literatura popular. A relação homem/sociedade passa a estar em primeiro plano, alicerçado numa atitude patriótica e conservadora de vários autores. O interesse pela literatura medieval é enorme, num inequívoco apelo ao passado germânico, e tendo como consequência alguma quebra entre a literatura e crítica alemãs e o pensamento europeu.

Neste contexto, a colecção de canções populares ou suas imitações fomentavam a sensação de pertença cultural de populações minoritárias, com idiomas locais e desconhecidos, e outros, mais dispersos por diversas fronteiras. Não se sabe exactamente até que ponto estas recolhas obedeciam a critérios de grande correcção e critério de fiabilidade de fontes, mas antes pelo contrário, se constata a inegável contribuição dos poetas e editores no produto final destas colecções de textos populares.

Neste ponto verifica-se ainda a projecção na música instrumental dos valores da espiritualidade "*das rein Geistige*" e do culto e valorização da interioridade "*das Innige*", por oposição à moralmente inaceitável ópera italiana, e à superficialidade da civilização moderna do opressor imperialista francês. Igualmente a redescoberta de J. S. Bach e os escritos de E. T. Hoffmann calcificam o efeito da universalização da música alemã; por volta de 1850, a música instrumental era identificada por muitos europeus (e não só pelos próprios alemães) como "a German art".⁶ "Assim, o que começou como uma filosofia de diversidade, tornou-se, no caso da música,

numa hegemonia. O programa do nacionalismo alemão, rapidamente se metamorfoseou na arte musical num universalismo germânico. Nunca o nacionalismo tinha sido uma temática tão impregnada na história de uma arte moderna "7

A forma musical mais especificamente nacionalista era o *Lied*, expresso em versos de imitação da poesia popular, do qual o género mais elaborado era a balada. No entanto, estas baladas não eram mais do que textos do *Stimmen der Völker*, de Herder, imitações de traduções de originais ingleses e escandinavos. Por exemplo, as grandes baladas de protótipo *Erkönig* de Goethe não tinham efectiva origem germânica.

Carl Maria von Weber(1786-1826) foi preparando o caminho, através das suas 3 óperas, para o estabelecimento de uma ópera alemã; nomeadamente *Der Freischütz* é a mais importante e um marco definitivo, pois a ópera está recheada de elementos populares, marchas, coros, danças, etc., e faz uso de temas recorrentes, numa prefiguração do *leitmotiv* wagneriano, assim como de interessantes exemplos de escrita contínua de determinadas cenas, integrando diálogos falados, recitativos acompanhados, árias, coros, etc. *Der Freischütz* afirma-se como um espelho para a nação germânica, e como uma resposta à eterna questão: "*Was ist deutsch?*" Camponeses, até agora só vistos no cenário de ópera como figurantes, formavam todo o elenco, encarnando heróis e heroínas, vilões etc. "A ópera de Weber ganhou a sua importância e significado em parte em função das circunstâncias da sua estréia: foi a obra da inauguração do renovado *Nationaltheater* em Berlim, a capital da Prússia. Isto assinala um tema importante: o papel da recepção, simultâneo ou mesmo prévio às intenções do compositor, que transformou *Der Freischütz* numa ópera nacional, e foi esta prévia aceitação pela nação que

permitiu aos mais agressivos nacionalistas da próxima geração aplicar a esta ópera com uma carga ideológica nunca pretendida pelo compositor".⁸

As derrotas de Napoleão impulsionam o sentimento de exaltação do germanismo, a nível cultural e político, sendo a música uma parte importante da unificação cultural dos territórios alemães. A música coral tem um papel de grande protagonismo neste processo, pois implica o trajecto histórico do canto gregoriano até ao *lied*, e da liturgia para o vernáculo/popular, conceitos completamente reformulados em função dos ideários românticos. Os coros do período romântico estavam associados com os conceitos de *Gemütlichkeit*, e com *Männerchöre*, os quais se organizavam nas décadas de 30 e 40 em festivais de coros, contribuindo para o espírito de unificação nacionalista germânica. De salientar a famosa redescoberta da *Mattäus Passion* de Bach, em 1829, com Mendelssohn em Berlim. O emprego dos corais é frequente, associando-se estes cânticos, não só ao serviço litúrgico luterano, mas também ao citado sentimento nacionalista, propriedade de todos os alemães, independentemente do credo religioso. Mesmo a notoriedade alcançada por Mendelssohn é surpreendente, atendendo a que Mendelssohn é judeu, e não protestante ou católico. Foi nomeado maestro principal da *Leipzig Gewandhaus* em 1835, em plena Alemanha protestante, e ainda director do muito recentemente fundado Leipzig Konservatorium em 1843.

Existe de facto uma diferença entre o nacionalismo liberal e *inclusive*, com lhe chama Taruskin⁹ do início do século XIX, na linha do Iluminismo, e o nacionalismo racista e *exclusive* das décadas a partir de 1848. Assiste-se mesmo a uma mudança da natureza do nacionalismo germânico, sendo empolada a questão racial e biológica

do judeísmo na música, com a publicação em 1850 de um artigo na *Neue Zeitschrift für Musik*, sobre *Das Judenthum in der Musik*, da autoria de K. Freigedank. Os judeus na cultura alemã não se podiam comparar aos cristãos, pois já racialmente se diferenciavam deles; estava assim reservada aos alemães cristãos e na sua etnia a capacidade de produzir e interpretar a chamada "música absoluta". O primeiro exemplo a apontar é o já falecido Mendelssohn, como expoente máximo dos atributos possíveis para a *Judenthum*. Este K. Freigedank era um pseudónimo de Richard Wagner(1813-1883), que nos seus escritos teóricos sintetiza a relação dialéctica entre a espiritualidade/*Geist* da música absoluta e a sensualidade/*Sinnlichkeit* da ópera, chegando mesmo a anunciar a meta da "arte universal" para a cultura musical germânica.

Richard Wagner conduz a ópera alemã até ao aparecimento de um novo género- o drama musical-, e pelo desenvolvimento de uma linguagem harmónica que conduzirá no limite à total dissolução da harmonia clássica (processo de que ainda estamos hoje a viver as consequências), desenvolve a escrita orquestral, deixando-nos ainda uma profunda marca no mundo cultural da 2ª metade do século XIX. Como personalidade R. Wagner é genial e ambicioso egocêntrico, e consegue que durante a segunda metade do século XIX uma boa parte da Europa musical se divida em partido pró-Wagner e noutro partido contra Wagner. Também a construção do teatro de Bayreuth e a sua continuada exploração pela família de Wagner, assim como a utilização política de certa música de Wagner pelo ainda longínquo III Reich (por exemplo, "Os Mestres Cantores"), expressão mais pura da alma alemã e ariana, criou um verdadeiro culto religiosos da sua música que perdura ainda no último quartel do século XX. Os primeiros triunfos de Wagner são *Rienzi* (1842) e *Der Fliegende Holländer*(1843) que

levaram à sua nomeação como director da ópera de Dresden. Assim como estas duas, *Tannhäuser* (1845) e *Lohengrin* (1850) pertencem ainda à tradição da ópera romântica alemã de tema medieval. Os elementos uma religiosidade ambígua e estranha, profundamente romântica, afirmam-se progressivamente- o tema é sempre o da redenção pelo amor, o de Senta pelo marinheiro, o de Elizabeth por *Tannhäuser*. No caso de *Lohengrin* o tema do Graal é introduzido, e irá novamente aparecer em *Parsifal*. Como consequência da revolução de 1848, Wagner teve de fugir de Dresden, fixando-se na Suíça, onde nos dez anos seguintes escreveu uma série de ensaios importantes sobre a sua concepção do drama musical - essencialmente uma ideal de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, para a qual concorrem todos os elementos, o texto, a encenação, a representação e a música, sem que nenhum destes elementos deva dominar os restantes. A sua concepção de drama musical é baseada numa textura musical contínua, onde aparecem dois elementos estruturais principais, a utilização de princípios formais de organização como AAB e ABA aplicados a determinadas secções ou períodos musicais, e o *leitmotiv*, ideia condutora, seu desenvolvimento e utilização sistemática do princípio do tema recorrente. De salientar ainda em *Tristan* (1857-59), uma das suas obras fundamentais da maturidade, a inovação na linguagem musical, através do emprego do cromatismo intenso, modulação ou mudança de tonalidade permanente, suspensões e enarmonias que produzem e indiciam uma dissolução da tonalidade, sem a qual Schönberg, Berg, Webern e os dodecafonistas posteriores seriam difíceis de explicar.

A resultante mais directa da dissolução da harmonia clássica expressa em parte da obra de Wagner e nos compositores pós-wagnerianos, encontra-se na obra dos vienenses Arnold Schönberg

(1874-1951) e dos seu principais discípulos Alban Berg e Anton Webern. Em 1923 Schönberg formulou um método de compor com doze notas que se relacionam unicamente umas com as outras. Os princípios essenciais desta técnica dodecafónica serial são os seguintes: a base de cada composição é uma série dos doze sons da oitava, arrançados numa determinada ordem e usados ou sucessivamente (como melodia) ou simultaneamente (como harmonia ou contraponto) em qualquer oitava e em qualquer ritmo. A série pode ainda ser usada sob forma invertida, retrógada, ou invertida e retrógada. Esta revolução operada pela escola de Viena é um dos acontecimentos centrais da música deste século e aquele que mais vastas e duradouras consequências teve na sua evolução. Todos os movimentos de vanguarda que surgiram na música do século XX, nomeadamente a partir do pós-guerra procedem directa ou indirectamente de certo modo da música de Schönberg, Alban Berg e Webern, assim como das obras de Strawinsky anteriores a 1914.

Mesmo com o cânone indiciado por Wagner, há ainda a assinalar a publicação da história da música *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart*, em 1851, com sucessivas reedições até 1906, e onde se consagra a influência musical determinante das culturas nacionais europeias com mais tradição e história, nomeadamente a Itália, a Alemanha, a França, e ainda a categoria dos "nacionalistas", para os restantes compositores. Cite-se o caso de F. Liszt, nem alemão nem francês de origem, mas que, e segundo o autor desta obra, Franz Brendel, aceita o legado de "Beethoven como ponto de partida e nesse sentido, é alemão na sua origem".¹⁰ Acrescenta ainda que "O local de nascimento não pode ser considerado decisivo em matérias de espírito. Os dois artistas [Berlioz e Liszt] nunca se poderiam ter

tornado no que são hoje, se não tivessem usufruído do alimento do espírito alemão, fortificando-se com isso. Assim, a Alemanha deve ser por consequência a verdadeira pátria das suas obras."¹¹ No seguimento das revoluções de 1848, o nacionalismo germânico já não se limita exclusivamente ao folclore. A nação germânica é considerada como *leader* da história mundial, pelo menos da história da música, conduzindo-a ao seu incontornável destino.

Chegados à década de 1870-71, J. Brahms cria a *Triumphlied op.55*, a obra coral mais longa de Brahms e mais importante em termos de forças corais, com 2 coros mistos em antífona, e grande orquestra. Além de estar na tonalidade de Ré Maior (a tonalidade principal do *Magnificat* de J. S. Bach), partilha do estilo na linha de Mendelssohn, e portanto anti-Wagner. Brahms exorta ao mais profundo nacionalismo, comparando inclusivé o *Reich* de Bismarck com o reino de Deus.

3.2.2. *Lumière, clartè, classicisme, goût*

O desastre de 1870 (a derrota na guerra franco-prussiana) tem repercussões particulares na consciência dos músicos franceses, pois para eles a Alemanha não é somente o país que acabou por provar a sua superioridade militar mas também aquele cujos compositores fizeram prova de uma supremacia indiscutível. A partir de então o Segundo Império, com as suas pretensões pertence ao passado e é detestado: esboça-se um movimento para voltar a dar a devida atenção às formas vocais e instrumentais mais sérias. Wagner conseguirá impor-se e Brahms será acolhido favoravelmente, pelo menos até aos últimos anos do século. O gosto do público evolui e o concerto musical adquire uma importância igual ou mesmo superior ao teatro.

A necessidade de efectuar uma renovação a partir de um passado de predomínio estrangeiro irá fazer surgir duas correntes musicais, as quais se opõem antes de se encontrarem. César Franck (1822-1890) e os seus discípulos, herdeiros directos dos românticos de além-Reno, exprimem-se por meio de arquitecturas complexas, numa linguagem harmónica requintada. Ao contrário, Lalo e Saint-Saëns esforçam-se, conscientemente ou não, por se ligarem a uma tradição nacional através de Berlioz e dos românticos ou clássicos mais marcados pelo espírito latino. Estas duas tendências coexistem e confrontam-se no seio da Sociedade Nacional de Música, criada em 1871 por Saint-Saëns. César Franck trabalhou fundamentalmente as formas instrumentais tradicionais; no seu estilo dominam as formas ortodoxas de desenvolvimento temático. O seu discípulo principal, Vincent d'Indy (1851-1931) segue os ideais e os métodos do seu

mestre nas suas várias sinfonias e outras obras. D'Indy é um dos fundadores da *Schola Cantorum* (1894), a qual, por contraste com a formação mais tradicional e estreita oferecida pelo Conservatório de Paris, irá introduzir uma perspectiva histórica nos seus estudos musicais. Charles Bordes, Alexandre Guilmant e d'Indy aplicam o discurso da pureza francesa, aplicado por estes fundadores da *Schola Cantorum* ao Canto Gregoriano da Abadia beneditina de Solesmes. E o nacionalismo continua na sua implacável cruzada, associando este canto com os Francos, portanto com a França, e mesmo nas origens da música, com os romanos. A latinização da música e sua consequente universalização é assim conseguida, sendo francês ou romano, o canto gregoriano era um exemplo de *latinate classicism*.¹²

Para Camille Saint-Saëns (1835-1921) a arte é a forma; a sua reacção contra o italianismo e os excessos românticos conduz a uma formalismo académico; a sua recusa a ter em conta a contribuição dos seus contemporâneos ou da geração mais nova conduz ao *pastiche* ou à manutenção de formas caducas. Saint-Saëns terá ajudado a reconquistar as virtudes clássicas: rigor, clareza, sobriedade, discrição, elegância. Embora a clássica formulação abstracta da prática tonal derive dos escritos teóricos de Rameau, de facto a evolução da prática musical francesa teve lugar com bastante independência da evolução tonal italo-germânica. Característica desta independência é a flexibilidade métrica, rítmica e frásica, intimamente relacionada com o carácter livre da língua francesa. Esta liberdade relativa em relação ao acento tónico confere à música francesa a qualidade da prosa poética fluida em oposição à construção métrica, em "verso", da música italiana e alemã. Por sua vez, a música francesa parece muito menos direccional e muito mais colorística. Esta independência foi muito mais persistente no século XVIII; é menos perceptível no século XIX,

período em que os compositores franceses - com a notável exceção de Berlioz- tendem a aceitar as formas rítmicas e estruturais clássicas dos italianos e alemães. A influência de Wagner foi tão decisiva no final do século, como a do mestre clássico o tinha sido no início, mas Wagner pelo menos podia sugerir uma prosa fluida e cômica expressiva. Igualmente importante a influência literária de Wagner, especialmente enquanto transmitida através da obra dos poetas "simbolistas" (Verlaine, etc), a qual teve um papel importante na criação da atmosfera estética e intelectual de Paris do fim do século. A tendência para um estilo melódico e flexível, juntamente com uma paleta harmônica rica, sensual e subtil está mais desenvolvida (e mais livre de wagnerismo) na obra de Gabriel Fauré, um compositor que desenvolveu um cromatismo poético, evanescente, dentro dos limites de um sentido complexo e requintado da estrutura tonal.

No caso de Claude-Achille Debussy (1862-1918), o mais importante de fixar é a particular via "francesa" de ultrapassagem do sistema tonal que ele representa, assim como dos princípios formais, estruturais implicados nesse sistema tonal. Os principais meios utilizados por Debussy são uma organização melódica em termos de uma combinação livre, de um mosaico de motivos curtos e estreitos, um sistema melódico e harmónico baseado no pentatonismo, na escala por tons inteiros, em escalas (pseudo-)modais, num ritmo vago, não-pulsátil, obtido por meio de síncopas, divisões irregulares dos tempos, etc.; contornos indistintos das frases, estrutura formal indistinta. Na generalidade o estilo é "colorístico", obtido principalmente por meio de uma harmonia não-funcional, isto é, em que os acordes não definem uma frase em termos de tensão e repouso, por meio de progressões e resoluções, mas antes cada acorde é concebido como uma unidade sonora "emprestando" cor a uma determinada melodia. É possível

traçar o desenvolvimento do estilo de Debussy com muita clareza desde a sonoridade derivada, wagneriana até, da sua primeira obra, até às últimas peças, notavelmente abstractas, dos anos de guerra. Embora Maurice Ravel (1875-1937) tenha adoptado parcialmente a técnica impressionista, a clareza da textura e da linha melódica, o sentido direccional do movimento musical, assim como o seu humor desprendido sugerem uma forte influência de certos aspectos da tradição clássica que se manifesta desde logo nos títulos das suas obras para piano: *Menuet Antique* (1895), *Pavane pour une Infante défunte* (1899), *Le Tombeau de Couperin* (1917). A depuração técnica, a sua intensa economia de meios, no que é um digno continuador do seu mestre Fauré, são elementos notórios e importantes.

O revivalismo de *la musique classique française* é efectivamente liderado pelo editor e compositor Saint-Saëns, em parceria com o musicólogo Charles Malherbe, através da publicação a partir de 1895 das *Oeuvres Complètes* de Rameau em 18 volumes. Os textos musicais incluídos são revistos por d'Indy, Dukas, Debussy e pelo próprio Saint-Saëns. Como afirma C. Dahlhaus, "No dia 25 de Fevereiro de 1871, poucos dias antes do exército prussiano marchar nos Campos Elíseos, Camille Saint-Saëns e alguns amigos fundaram a *Société Nationale de Musique*, cuja divisa *ars gallica* expressava uma auto-confiança cultural, e enfrentava a decadência militar e política.(...) Dos objectivos da *Société Nationale de Musique* constava a tentativa de trazer visibilidade à música orquestral e música de câmara (em Paris, sempre na sombra da ópera) ao público burguês, e elevá-la ao seu exigente patamar e significado composicional e histórico. Este lugar estava desde há muito assegurado na Alemanha, ao contrário da França.(...)"¹³ Como já se disse acima, Rameau era considerado o último compositor do *ancien régime* a demonstrar as

qualidades inatas dos franceses, obnubiladas pelo wagnerismo, já descritas como *lumière*, *clarté*, *classicisme*, *goût* pelos citados editores, nomeadamente por Debussy. As características de nocturno romântico, e da apologia da inconsciente sabedoria popular defendidas pelos alemães são rejeitadas pelos franceses, imprimindo até uma identificação entre o nacionalismo francês e o movimento futuro de neoclassismo.

3.1.3. Anton Rubinstein e as canções populares de L'vov

A Rússia é o primeiro país onde o caminho é apontado pelo romantismo literário e musical alemão, na procura das suas raízes nacionais da história, na lenda, na poesia e na canção popular. O seu século XVIII fora dominado pela música italiana. Foi a imperatriz Ana que inaugurou mesmo a história da música na Rússia como arte profana, ao importar um grupo de cantores de ópera italiana residentes, para adornar a sua corte com elementos exóticos. A exemplo da Alemanha, a Rússia concebe o seu nacionalismo pela mesma altura, embora o império russo tenha sido durante séculos monolítico como a França, e também o último a desaparecer na Europa. O pensamento nacional moderno nasce como em muitos outros países da ascensão e consciencialização de uma classe urbana elitista e ocidentalizada. A música segue este mesmo caminho. A imperatriz Ana é seguida pelo czar Nicolau I em 1843, convidando Giovanni Battista Rubini a dirigir uma companhia de ópera em S. Petersburgo. Esta companhia atinge níveis de performance idênticos aos centros de Paris, Viena ou Londres. Também a fundação de uma orquestra profissional em S. Petersburgo, financiada pela corte (desde 1859), a abertura dos Conservatórios de Música, em 1862, em S. Petersburgo, e em 1866 em Moscovo, através do empenhamento do pianista e maestro Anton Rubinstein e do seu irmão Nicolai, contribuem para o incremento e produtividade da música instrumental.

A tradição da recolha das melodias populares, segundo as indicações do editor da época pré-romântica e romântica, segundo Herder, é propagada por Nikolay Aleksandrovich L'vov (1751-1803), um proprietário aristocrata, viajante, com muitas prendas e

capacidades artísticas e científicas. Recolheu folclore e melodias populares, numa antologia à moda das *Volkslieder* de Herder, *narodniye pesni*(1790). Os arranjos são feitos por uma professor alemão , como objectivo moral e estético de "devolver ao povo o que é do povo, tornando os produtos da tradição oral acessíveis aos literatos, implementando o sentimento do "popular" no imaginário partilhado da comunidade russa."¹⁴

Por volta de 1860 organizam-se o grupo dos cinco: Cesar Cui(1835-1918), Mily Balakirev(1837-1910), Alexander Borodin(1833-1887), Modest Moussorgsky(1839-1881) e Nicolas Rimsky-Korsakov(1844-1908). Muitos músicos profissionais russos eram de formação germânica, como é o caso do pianista e primeiro director do Conservatório de S. Petersburgo, Anton Rubinstein. A ausência de uma formação académica ortodoxa e de influência ocidental libertou-os e forçou-os à procura de uma autêntica linguagem nacional, nomeadamente através da utilização dos materiais da música popular russa. Reclamando-se todos do exemplo de Glinka, o seu contributo para o estabelecimento de uma escola nacional tem pesos e consequências diversas. Glinka residiu em Espanha entre 1845-47 (entre 1830-33 em Milão-onde estudou com Bellini e Donizetti-, e entre 1833-34 em Berlim-onde estudou contraponto com Siegfried Dehn) e recolheu melodias espanholas genuínas, livres de italianismos, tendo-se inspirado nesse trabalho para compor duas aberturas *Jota Aragonesa* e *Souvenir d'une Nuit d'Été à Madrid*. Esta originalidade e vigor meridionais são motivo de atracção para os nacionalistas russos, expressa ainda no Capricho Espanhol (1887) de Rimsky-Korsakov, motivos e texturas que também deverão inspirar Debussy e Ravel, entre muitos outros. O seu objectivo era de facto a tradição internacional culta, provando que a nova acepção do folclore podia

acompanhar o conceito de dinastia nacional russa; este conceito era muito mais forte e estava mais implantado na Rússia do que na Alemanha. A atitude de Glinka era parecida à de Quantz no seu Tratado: considerava-se um universal eclético, capaz de unir em si próprio o melhor do restante existente. De regresso a S. Petersburgo, escreveu a primeira ópera russa, *A Life for the Tsar*. A influência alemã na sua escrita era muito notória, como salientou Berlioz. Promulgada pelo ministro da educação de Nicolau I em 1833 como um documento de nacionalismo oficial, pois significava a ortodoxia, e a autocracia do povo russo, em oposição à *liberté, égalité, fraternité* francesas. A música de Glinka é catapultada para a categoria de *ernste Musik*, como nenhuma música tinha sido antes. Embora os elementos de folclore empregues por Glinka nada tivessem a ver com a real tradição e sabedoria popular, consegue atingir este estatuto emblemático, através da recepção da sua música, como diria Dahlhaus, e não a partir da essência musical da sua escrita. Pois, se "o que é aceite como nacional é nacional, sejam as suas raízes quais forem".¹⁵

Do grupo dos cinco, destacam-se Borodin, Moussorgsky e Rimsky-Korsakov. Este último é o único do grupo que sentiu a necessidade de complementar e aperfeiçoar a sua formação musical, vindo a tornar-se um reputado maestro, director e professor de composição no Conservatório de S. Petersburgo. É importante como elo de ligação entre o nacionalismo do final do século XIX e os compositores russos do princípio do século XX. Os seus principais discípulos são Glazunov(1856-1936) e Igor Strawinsky (1882-1971).

O nacionalismo russo procura assim duas tendências diversas de evolução do longo do século XIX, as quais coexistem: por um lado, a exaltação das raízes nos próprios valores russos, e por outro, a busca e imitação da cultura europeia ocidental. Tchaikowsky representa

certamente a 2º tendência, além do pianista e compositor Sergei Rachmaninoff (1873-1943), que escreve num estilo pós-romântico, lírico, muito pessoal e característico. A. Scriabin (1872-1915), que partindo do cromatismo wagneriano e influenciado pelo impressionismo criou uma linguagem harmónica complexa que o conduz a um quase atonalismo, apoiada num sistema de acordes construído sobre intervalos pouco usuais (o "acorde místico"), linguagem essa associada a um misticismo vago e teosófico. O nacionalismo russo fora da Rússia aparece ligado a uma afirmação nacional de conteúdo político. É o caso da Polónia, com séculos de existência atribulada, sucessivamente invadida por alemães e por russos. Chopin é um compositor polaco de expressão europeia e como tal um caso à parte. Liszt é ainda mais "estrangeirado" relativamente á Hungria do que Chopin em relação à Polónia, e antes de Béla Bartók a música da Hungria não possui nenhuma figura mais relevante. Refira-se ainda Leos Janacek (1854-1928), uma vez que as suas obras são já do nosso século tanto cronologicamente como até pela sua linguagem musical, influenciada como a música de Bártok pela recolha científica de material folclórico.

3.1.4. Nacionalismo "colonialista"

De referir que Tchaikovsky e Anton Rubinstein eram excluídos do grupo dos "kuchka"(ou grupo dos cinco, já citado anteriormente). Tchaikovsky tinha acesso à vida da corte musical e tinha sido educado no conservatório, e conseguiu uma enorme reputação e respeito internacional, mesmo sem ser um virtuoso instrumentista.

Um exemplo conhecido de nacionalismo colonialista é o de Dvorak de origem eslováquia, de formação composicional totalmente germânica, e a conselho de Brahms, populariza-se com as suas *Slavonic Dances* para piano a 4 mãos. Foi provado por recentes estudos que as melodias populares originais nas quais se inspirou teriam sido completamente adulteradas e modificadas pelo próprio Dvorak, de forma a tornar o produto musical mais simples e "consumível". Quando da sua estadia e actividade pedagógica nos E.U.A, no *National Conservatory of Music New York*(é nomeado director em 1892), Dvorak defendia perante os seus discípulos americanos os valores da composição de "nacionalismo turístico", segundo Taruskin,¹⁶ com recurso a técnicas de regionalismos, emprego de polkas e *furianty*, em vez de minuetos ou scherzos. Na senda de Herder, Dvorak tenta mesmo recuperar música indígena americana (dos índios americanos), ou canções das plantações (espirituais negros) "para tratamento de beleza, segundo as formas mais elevadas da arte".¹⁷ Esta sua intenção terá outras bifurcações. nomeadamente com a recusa de outros compositores americanos do início do século XX, os quais assumem as suas heranças celtas e irlandesas como as suas origens mais antigas. Aaron Copland, com o seu Ballet *Appalachian Spring* (1943-44) foi muito influenciado pelo

estilo neoclássico de Strawinsky, e pelos anos que viveu em Paris como aluno de Nadia Boulanger. Tentou também que a linguagem jazzística fosse incorporada nos hábitos de audição do público, mas não obteve grande eco. Este objectivo é mais conseguido por G. Gerschwin, ao tentar elevar as formas de arte mais "baixas" a um nível mais elevado, em vez do contrário, nomeadamente na *Rhapsody in Blue* (1924).

Voltando ao exemplo russo, só com Strawinsky a música russa se liberta do jugo hegemónico dos modelos de composição alemães. Afinal Glinka, Balakirev, Rimsky limitaram-se a seguir a tradição herderiana, imitando o folclore de origem popular com recolha culta. Strawinsky consegue uma nova linguagem, indo indubitavelmente influenciar Bártok na autenticidade do seu idioma musical, e concendendo ao nacionalismo musical uma nova era: o neo-nacionalismo.

3.2. Nacionalismo/Cosmopolitismo: Paris-Viena-Berlim-S.Petersburgo-Moscovo

Pelo final do séc. XIX definem-se novas tendências na conjuntura sócio-cultural da Europa, a par da implantação das estéticas finisseculares.

No campo científico, revolucionam-se métodos experimentais, chegando-se a novas sínteses matemáticas, como a termodinâmica ou energética (Carnot, Mayer, Joule, Maxwell), a electrónica e novas concepções atomísticas (Curie, Røentgen, Lorenz), as teorias dos *quanta* (Planck) e da relatividade (Einstein). O avanço científico está ligado ao progresso técnico: iluminação eléctrica, o telefone, o automóvel, a aviação, etc.

A mecanização resultante de uma industrialização crescente exige a mobilização de grandes meios financeiros, procedendo-se à simbiose do capital industrial em grandes unidades (holdings ou cartéis).

A África é partilhada na Conferência de Berlim em 1885; a Ásia dividida em zonas de influência; guerra franco-prussiana 1870, guerras mundiais de 1914-18 e 1939-45. Crise económica de 1929, consequência da alternância entre fases de rápido incremento produtivo e crises de subconsumo, trazendo consigo milhões de desempregados e profunda queda na produção e no comércio mundiais.

Desenvolveram-se atitudes e ideários de tendência irracionalista que se apresenta como anti-burguês (Nietzsche, Bergson, Jaspers, Heidegger) ou por outro lado de contenção do ideal racionalista e progressista (pragmatismo americano W. James, do idealismo

matemático de Brunchvicg, do positivismo lógico da Escola de Viena, e da *semântica* polaco-americana.

A psicanálise de Freud e a reflexologia de Pavlov; novos campos de reflexão filosófica e de pesquisa foram abertos: a fenomenologia alemã de Husserl, a escola sociológica francesa de Durkheim e Levy-Bruhl, a influência do marxismo.

Nas artes-plásticas procuram-se novos meios expressivos. Impressionismo (o objecto de pintura reduz-se a simples impressões de cor), cubismo (três dimensões de uma superfície plana/ quatro dimensões do espaço-tempo), surrealismo, o expressionismo germânico do primeiro pós-guerra, o abstraccionismo.

Na literatura, o sentimento de decadência e gosto pela evasão de Baudelaire, por exemplo na sua própria designação de "paraísos artificiais", com os decadentistas *fin-de-siécle* como Oscar Wilde, Laforgue, etc, com os futuristas e dadaístas como Marinetti, Apollinaire e o surrealismo doutrinado por André Bréton desde 1924. Às correntes que partem do simbolismo opoem-se, na literatura, as que continuam o realismo-naturalismo. Yeats, Lorca, Éluard, Neruda estão assim ligados ao simbolismo, enquanto Tolstoi, Dostoiewski, romancistas russos do séc. XIX, aproximam-se no séc. XX do pós-simbolismo: Marcel Proust, Gide, Virgínia Woolf, D.H. Lawrence, Thomas Mann, James Joyce, Mauriac, Graham Greene, etc. Não esquecendo a literatura radicalmente pessimista, apoiada nas doutrinas existencialistas, por exemplo com Franz Kafka.

O realismo-naturalismo recebeu ainda estímulos históricos colectivos: o trade-unionismo operário de fins do séc. XIX, o feminismo, o radicalismo burguês na questão Dreyfus em França, a guerra de 1914-18, a revolução soviética de 1917 com todas as suas

repercussões, a crise de 1929, a guerra civil de Espanha nos anos 1936-39.

Na música, estética ligada ao simbolismo na literatura, navegava nas águas de Wagner e das suas teorias sobre a síntese das artes; a correspondência entre os aspectos da música por exemplo de Debussy e o impressionismo pictórico é evidente, mas também a renovação da linguagem harmónica, novas concepções na formação e encadeamento de acordes, concepção da dissonância como elemento primordial de expressão, etc, etc, elementos concretizados posteriormente nas obras de compositores como Strawinsky, Bartok, Messian, Dallapiccola, Schönberg, Webern, Berg. Revolucionou-se o sistema tradicional europeu de modos, tons, leis de associação de ritmo e timbre, acabando o compositor por apoiar-se num aproveitamento integral e racionalizado de todas as possibilidades acústicas.

3.2.1 A consciência da tradição

No procura da noção de pertença do património musical partilhado, os franceses aceitam a música do emigrado Igor Strawinsky (1882-1971) como o ex-libris da *clarté et lumière* da tradição musical francesa. Jacques Rivière (1886-1925) editor da muito agressiva e nacionalista *Nouvelle revue française* elevou o criador da *Sacre du Printemps* ao estatuto de verdadeiro artista nacional. Por motivos políticos e culturais inerentes a este fenómeno, torna-se mesmo numa espécie de bandeira contra a tradição germânica: serve ao nascimento do neo-classicismo, com base no nacionalismo francês. A contrário de Debussy, que navegava nas ondas germânicas da indefinição e impressionismo, Strawinsky alicerçava os verdadeiros valores da tradição francesa, antigos e esquecidos no passado. Na citada *Nouvelle revue française*, em 1913, J. Rivière afirma que "Pois Strawinsky, com incomparável perícia e acabamento, está a provocar na música a mesma revolução que também está a acontecer mais humildemente e tortuosamente na literatura: ele transformou o canto em afirmação, a invocação em declaração, a poesia em reportagem."¹⁸ O desprezo pelas emoções meros sentimentos, desejos ou aspirações existe, em oposição ao universalismo alemão de psiquismo profundo e emoções íntimas.

A posição assertiva e cosmopolita da afirmação do neo-classicismo, agulha igualmente com a ideia do regresso a Bach, ou o *retour à Bach*, e logo com a ajuda de um russo. Este regresso tinha também o objectivo de libertar o mestre J. S. Bach do controlo dos seus conterrâneos, que com a sua psicologia tinham perdido de vista a verdadeira essência da música do *Kantor* de Leipzig. Em 1911 Ravel afirma que "a escola de hoje cresceu da escola eslava e escandinava,

assim como esta escola foi precedida da escola alemã, e a alemã pela italiana." Schönberg refere-se a este comentário com a famosa declaração sobre a música dodecafônica a Josef Rufer, em 1921 ou 1922, "hoje fiz uma descoberta que assegurará a supremacia da música alemã para os próximos cem anos."¹⁹

Até à 2ª metade do século XX a hostilidade entre as tendências nacionalistas concentra-se portanto em 2 polos: um na França e outro na Alemanha. Alguns autores consideram que a música alemã, por volta de 1933, deixava definitivamente de ser *the voice of Europe's soul*²⁰ chegando a música francesa a uma liderança e preponderância clara. Os destinos da música atonal eram ainda imprevisíveis, mesmo para os próximos cem anos, e com eles, o recuo da hegemonia germânica no âmbito da criação musical da 2ª metade do século XX.

Em 1948, o comité central da União das Repúblicas Soviéticas, toma a "Resolução sobre Música", na qual se afirma que todos os compositores de música contemporânea culta devem manter uma relação profunda e orgânica com o povo e a sua arte musical e vocal. No mesmo ano, em Praga, o congresso dos Compositores Críticos de Música, na versão de Hans Eisler, afirmam que "O que é necessário é um estilo que combina as mais elevadas atribuições artísticas, originalidade e qualidade com o máximo de Volkstümlichkeit."²¹ O prosseguir da Guerra Fria nas décadas seguintes, assiste à utilização destas máximas como elementos de propaganda política. O nacionalismo não ressurge, no entanto, depois da Guerra Fria, época de grandes transformações a nível tecnológico, cultural, etc, que tende a dissipar os purismos de toda a espécie, tendendo as culturas nacionais a serem menos óbvias e localizadas, assim como termina o eurocentrismo cultural (e necessariamente musical), definitivamente centralizado nos E.U.A.

3.2.2 A tradição germânica

Quanto às fontes e tratados teóricos publicados após 1850/60, deve ser incluído de S. Thalberg (1812-1871), *Über die Kunst des Gesanges auf dem Pianoforte op.70* (ver texto em Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, p. 221), publicado em 1850, em Leipzig. De Adolph Kullak (1823-1862), *Ästhetik des Klavierspiels* (texto em alemão www.koelnklavier.de/quellen/tuerk/titel.html), publicada em 1860. Kullak fala da sonoridade musical cultivada através da pressão nas teclas, em vez do movimento vertical dos dedos. Afirma a importância do peso do braço, o qual ajuda a esta pressão e à sonoridade *cantabile*. Salienta a flexibilidade do movimento do pulso. Tem uma atitude genérica sobre a técnica do piano, afirmando que uma das maiores exigências da técnica pianística é a capacidade de produção da dinâmica de *piano dolce*. Grande parte dos seus textos é dedicada à discussão dos valores estéticos, estilo interpretativo na literatura diversa, acentuação, controle da dinâmica e controle dos andamentos.

Ludwig Deppe (1828-1890), o verdadeiro criador do conceito de técnica do peso, encontra nas descrições por Amy Fay em *Music-Study in Germany* uma explicação das suas opções técnicas. Estava na frente do movimento do estudo do peso e do relaxamento, que imbuía as escolas pianísticas do final do século XIX. Igualmente fundamental é a figura de F. Liszt (1811-1886), que se muda com a família para Viena em 1821, onde estuda com Czerny. O seu regime de estudo era o seguinte:

-2 horas de escalas e estudos com o metrônomo

-1 hora de leitura à 1ª vista

-o resto dedicado à composição

O famoso pedagogo Theodor Leschetizky (1830-1915), nasceu na Áustria polaca, estudou também com Czerny em Viena. Viveu 16 anos em S. Petersburgo (1862) e depois outros 40 em Viena, a partir de 1878. Nunca escreveu nada sobre a sua própria pedagogia. Temos no entanto acesso ao livro da sua discípula Malwine Brée, *The Leschetizky Method*²² Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945), *Die Natürliche Klaviertechnik*, publica a 1ª parte em alemão em 1905. A 2ª parte em alemão, francês e inglês em 1907. A 3ª parte, 5 volumes de exercícios, em 1912.

Na última década do século XIX, uma nova tendência da pedagogia do piano começou a emergir. Tornou-se óbvio que tratar da independência e força dos dedos não era suficiente. Os escritos teóricos de Breithaupt representam um resumo da utilização e emprego do peso do braço ao teclado. Liberdade de movimentos, relaxamento e peso são os fundamentos do seu método.

De Karl Leimer (1858-1944) e Walter Giesecking (1895-1956), *Piano Technique*, publica-se em 1930, com nova edição em 1972.

O método inspira-se fortemente na técnica tradicional do uso do peso e enfatiza os factores de audição atenta e de intensa concentração. Original é a perspectiva da exigência da análise da partitura, quando o estudante a aborda pela primeira vez. Este estudo detalhado leva a uma imagética musical bastante clara, rápida memorização, e ainda total segurança. O estudo longe do teclado pode tornar-se quase tão eficaz como a prática ao teclado. De citar ainda os nomes de Ernst von Dohnanyi (1877-1960), William Mason (1829-1908), americano, descendente do pensamento pedagógico de Liszt.

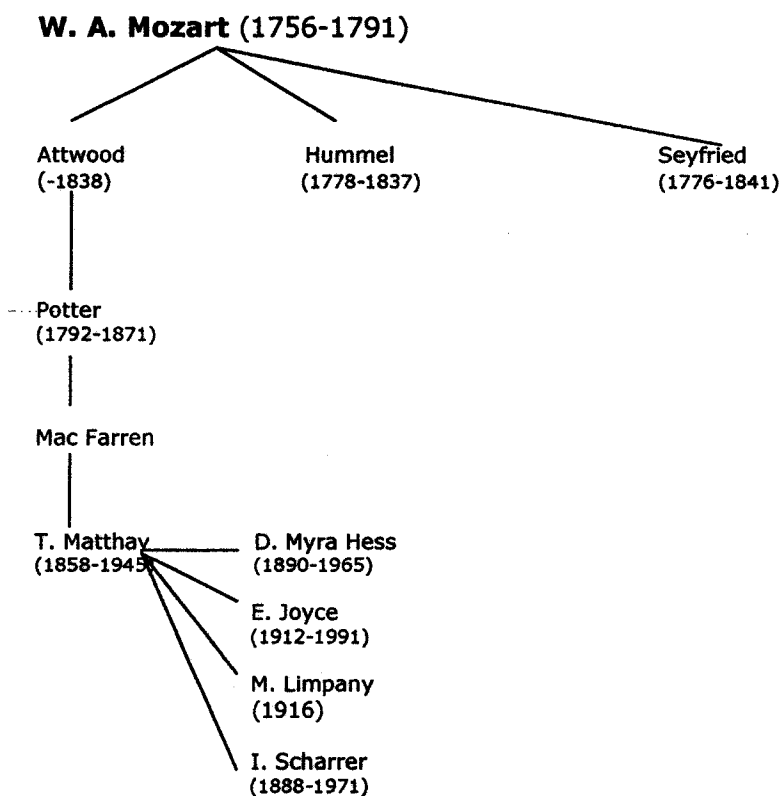
Tobias Matthay (1858-1945), *The Act of Touch in all its Diversity*

publica em 1903, em Londres, e situa-se no ponto de equilíbrio entre a tradição e os "novos" conceitos de relaxamento, rotação e emprego do peso do braço. Otto Rudolf Ortmann (1899-1979), *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*, publicado em 1925 e ainda *The Physiological Mechanics of Piano Technique*, publicado em 1929. A repetição é uma das partes necessárias do processo de aprendizagem, pois transfere os impulsos neurológicos de um movimento do centro cerebral para o centro dos reflexos da espinal medula. Em contextos musicais, a transferência do peso não é base efectiva da técnica do piano. Arnold Schultz publica ainda em 1936, *The Riddle of the Pianist's Finger*.

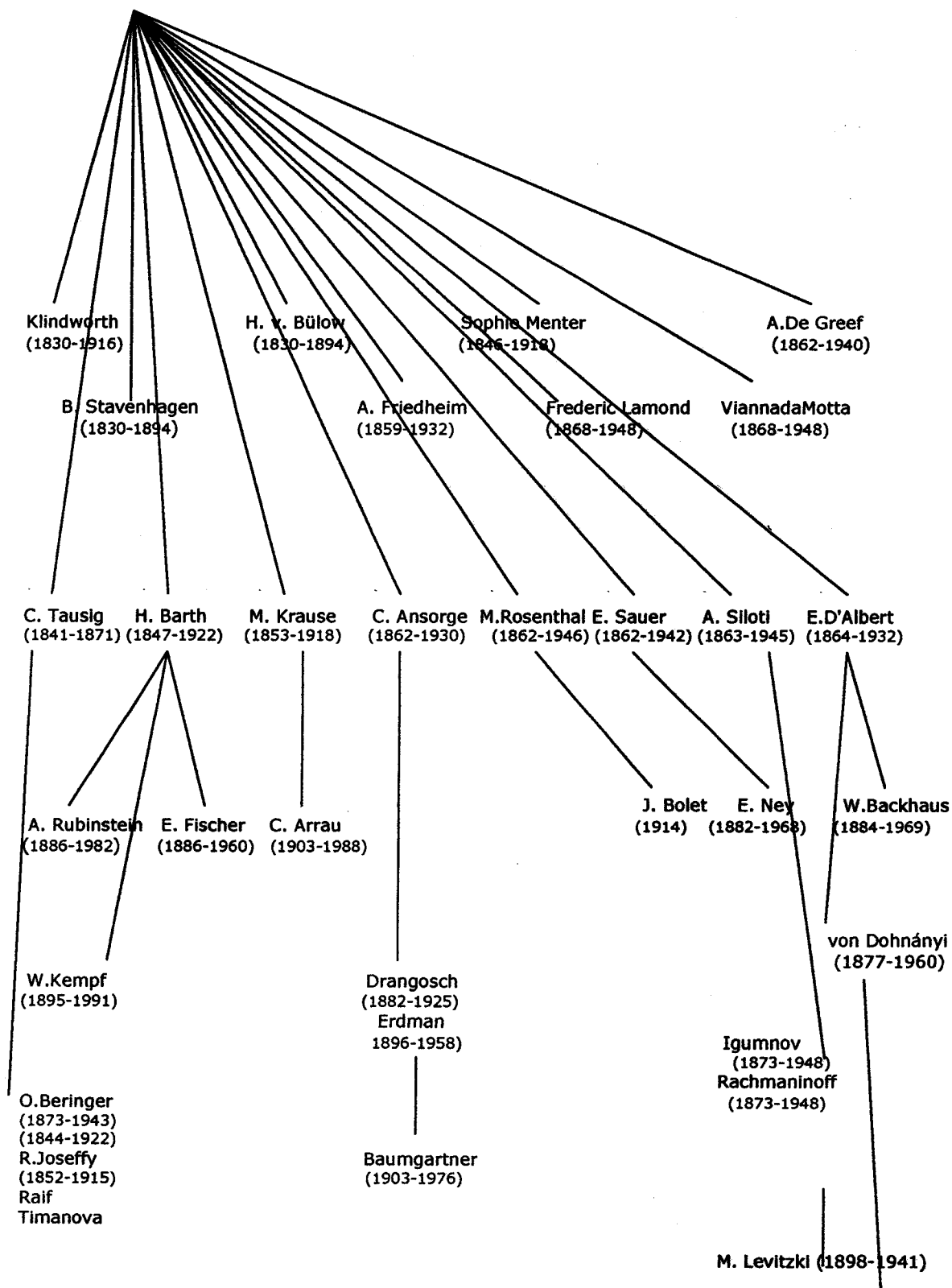
Apresentam-se aqui as diversas "árvores genealógicas pianísticas" que são identificáveis a partir do espaço de língua alemã, da cultura germânica e/ou austríaca. Começando no século XVIII, e nesta mesma realidade histórico-cultural, as famílias pianísticas vão-se agrupando na tradição germânica como demonstrado nos quadros seguintes.

ESCOLA ALEMÃ

A partir do esquema utilizado em Alain Pâris, *Dictionnaire des Interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1982 (2ªed. revista em 1985), nas páginas de 10 a 18, no capítulo *L'interprétation pianistique* do mesmo volume, foram organizadas as "árvores genealógicas pianísticas" que se seguem.

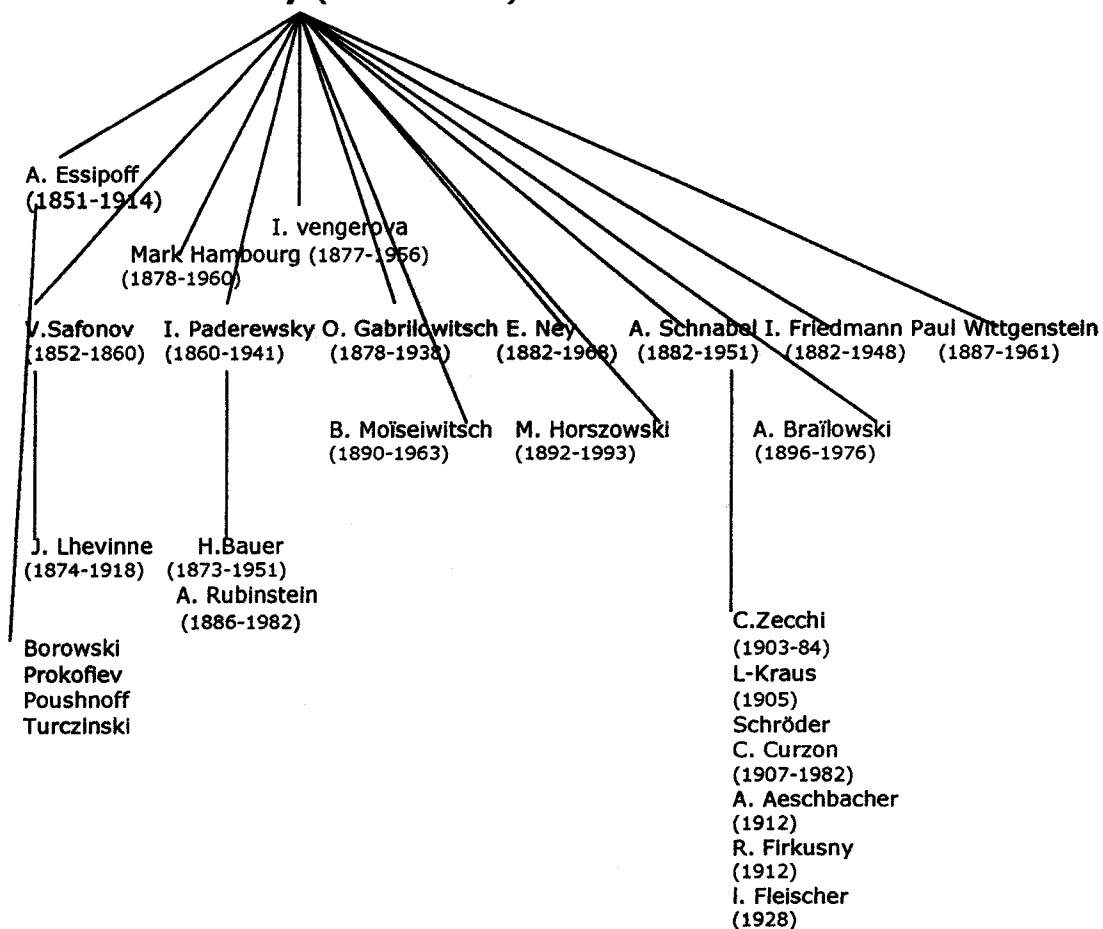


F. Liszt (1811-1886)



L. Hernadi (1906)
 A. Foldes (1913)
 A. Fischer (1914)
 G. Solchany (1922)
 G. Anda (1921-1976)
 G. Cziffra (1921)

Th. Leschetizky (1830-1915)



3.2.3 A tradição francesa

O século XIX francês foi já especificamente caracterizado do ponto de vista estético, histórico e cultural no capítulo anterior. Relativamente às fontes escritas de que dispomos, nomeadamente acerca dos tratados teóricos e de pedagogia-interpretação pianística de relevo, susceptíveis de serem incluídos na tradição francesa, saliente-se desde logo o nome de Charles Hanon (1820-1900). Este sugeria que se executasse o seu livro de exercícios todos os dias, e prometia que os dedos começariam a funcionar com segurança e igualdade.

Outros nomes em França publicaram métodos e cadernos de exercícios e/ou estudos, nomeadamente Henri Herz (1803-1874) que inventou o Dactylion, Louis Plaidy (1810-1874), Josef Pischna (1826-1896), Isidor Philipp (1863-1958).

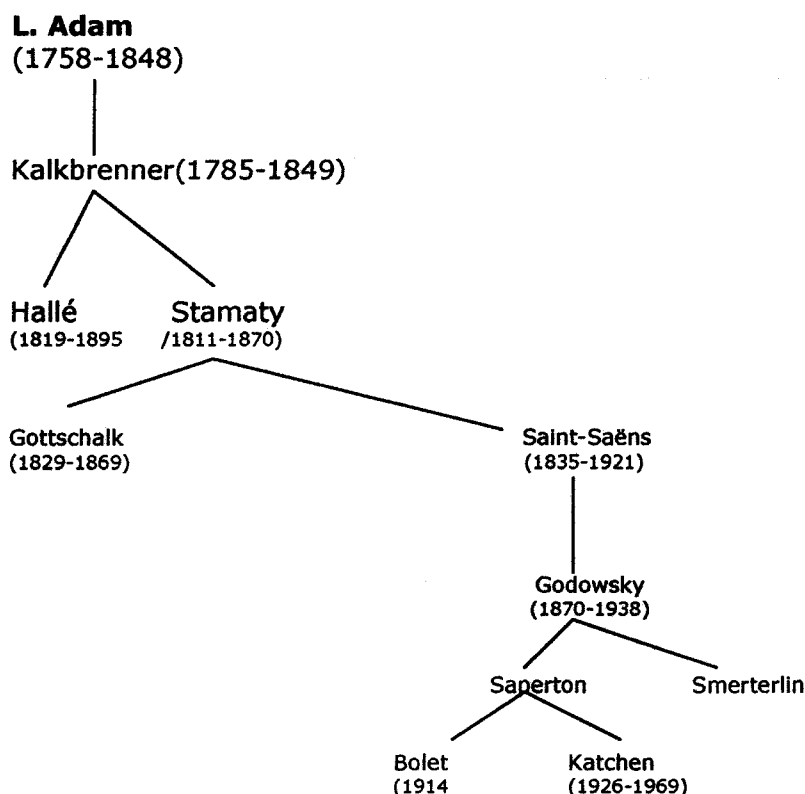
Apesar do impacto das novas ideias acerca de técnica no início do século XX, seria um erro acreditar que as tradições antigas foram totalmente abandonadas. A tradição do treino dos dedos era particularmente forte em França. Phillip, Cortot, Long escreveram métodos para piano ou exercícios para piano que são baseados no treino dos dedos para serem fortes, independentes e leves "souples". Certamente que o uso de unidades e mecanismos mais amplos é mencionado, mas a orientação básica destas obras é mais na direcção do emprego dos dedos unicamente.

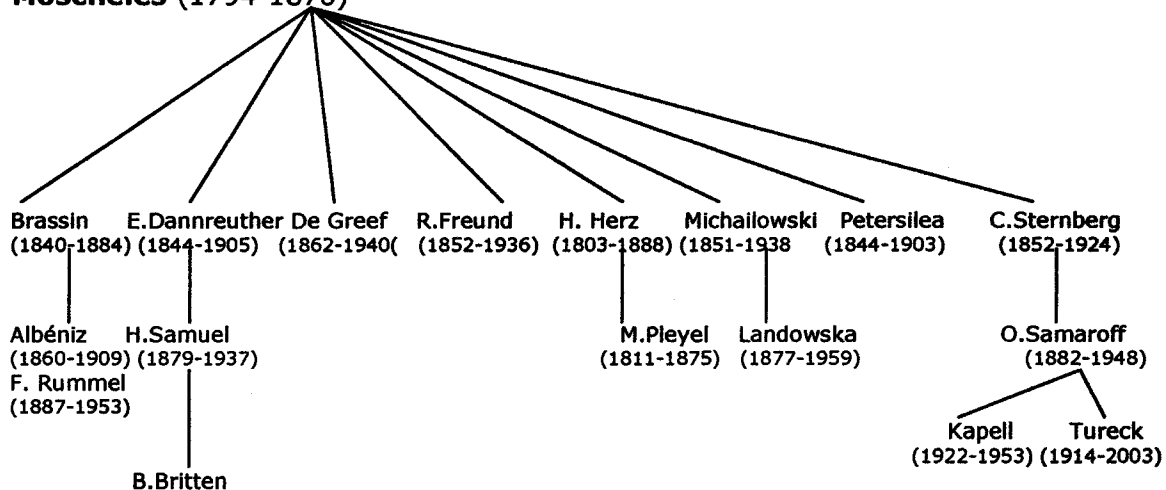
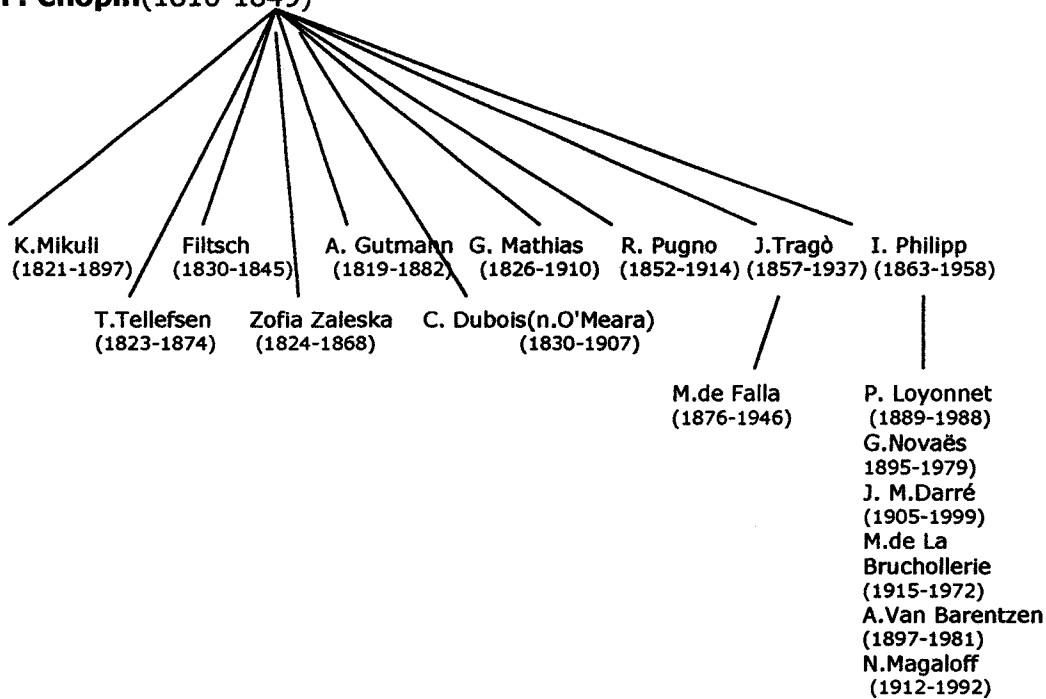
Alfred Cortot em "Curso de interpretação" e Marguerite Long em *Le Piano* marcam ainda indelevelmente a tradição pianística francesa, com conselhos práticos e interpretativos de toda a ordem. No caso de Cortot, a abordagem é mais genérica, de indicações estilísticas e de

repertório, pois as indicações mais de ordem técnica aparecem geralmente nas famosas edições revistas pelo próprio Cortot da Salabert. Quanto a Marguerite Long, *Le Piano* é uma obra que incluiu muitos exercícios, escalas, arpejos, etc, e ainda muitas indicações de interpretação (além de um interessante prefácio, baseado na sua própria experiência como pianista e pedagoga). Injustamente pouco conhecido e pouco utilizado, esta obra está criteriosamente organizada.

A exemplo da tradição pianística germânica, tratada no ponto 2.2, incluem-se as diversas "árvores genealógicas pianísticas", de reconhecida tradição francesa. De referir que o enquadramento histórico abrange igualmente o final do século XVIII, até aos pianistas nascidos até à década de 30, já no século XX, delimitação histórica do corpus analítico deste estudo.

ESCOLA FRANCESA



Moscheles (1794-1870)**F. Chopin(1810-1849)**

François Adrien Boieldieu
(1775-1834)

Pierre Zimmermann (1785-1853)

Alkan (1813-1888) / **Franck** (1822-1890) / **Goria** (1823-1860) / **Lacombe** (1810-1884) / **A. F. Marmontel** (1816-1898) / **Prudent** (1817-1863)

E. Delaborde
(1839-1913)

F. Planté
(1839-1934)

L. Diémer
(1843-1819)

A. Marmontel
(1850-1907)

M. Long
(1874-1966)

E. Risler
(1839-1934)

A. Cortot
(1877-1962)

Lazare-Lévy
(1882-1964)

A. Casella
(1883-1947)

R. Lortat
(1885-1938)

Y. Nat
(1890-1956)

Casadesus
(1899-1972)

Johannesen
(1921)

C. Hellfer
(1922)

M. Tagliaferro

C. Haskil

Boukoff
(1923)

L. Descaves
(1906-1993)

P. Sancan
(1916)

J. Février
(1900-1914)

J.M-Darré
(1905-1999)

L. Descaves
(1906-1993)

J. Doyen
(1907-1982)

N. Henriot
(1923)

Entremont
(1934)

J. Février
(1900-1914)

Bachauer
(1913-1976)

D. Lipatti
(1917-1950)

K. Engel
(1923)

S. François
(1924-1970)

M. Haas
(1895-1960)

M. Haas
(1909-1987)

Y. Loriod
(1924)

3.2.4 A tradição russa

"No reino de Yelizaveta Petrovna (1741-61), cantores e maestros italianos chegaram, entre eles Galuppi, o qual era reconhecido primordialmente como compositor de *opera buffa*. (...) O que era agora requisitado era a separação de novo entre a igreja e a ópera, e a restauração das formas musicais que se encontravam nas fontes mais antigas."²³ Referências como esta por parte de personalidades representativas da cultura russa do século XIX, são reveladoras sobre a tradição musical russa, mas pouco elucidativas relativamente a tradições de interpretação da música instrumental russa.

Também no capítulo anterior é extensivamente tratada a origem da tradição nacionalista musical russa, quer no âmbito da composição, quer no âmbito da interpretação. Menos antiga do que as tradições germânica e francesa afirma-se com muita relevância a partir da 2ª metade do século XIX, como se demonstrou. Não há obras teóricas acessíveis ao Ocidente de tratados teóricos ou sobre interpretação pianística, mantendo-se até hoje como expoente máximo e revelador da técnica e espírito da escola pianística russa, de autoria do grande pianista e pedagogo Heinrich Neuhaus (1884-1964), *The Art of Piano Playing*, publicada em 1967. O volume não oferece uma metodologia que possa ser fortemente associada com Neuhaus ou com uma visão "russa" do pianismo, pese embora os número de famosos pianistas que ele formou.

Inicia o volume com a explicação da importância da clareza da concepção musical como a chave da interpretação pianística. Exalta a percepção auditiva interior, o trabalho com a partitura longe do teclado e a reflexão sobre o conteúdo emocional da música, assim

como sobre o seu conteúdo intelectual. Pensa ser importante aprender a dirigir as obras que se pretende interpretar.

¹ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "(...) the primary determinant of human character and destiny, and the primary object of social and political allegiance, is the particular nation to which an individual belongs."

² Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "Just as there were nations before there was nationalism, music has always exhibited local or national traits (often more apparent to outsiders than to those exhibiting them). Nor is musical nationalism invariably a matter of exhibiting or valuing stylistic peculiarities. Nationality is a condition; nationalism is an attitude."

³ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Vol.6, Laaber, Laaber-Verlag, 1980, 1^a ed. (2^a ed., 1989), p. 33 "Der "französische Stil", den Lully begründet hatte, war im 17. und 18. Jahrhundert eine verfügbare Schreibweise, die sich jeder Komponist, unabhängig von ethnischen Rücksichten, zu eigen machen konnte, ohne daß, falls er Deutscher oder Italiener war, der Verdacht eines Mangels an "Authentizität" entstanden wäre. Man wählte zwischen der französischen und der italienischen "Manier", wie man zwischen dem bukolischen und dem elegischen Ton wählte: Von einer ethnischen Substanz, die von innen heraus ein Stück Musik mit Nationalcharakter durchdrang, war nirgends die Rede.(...) Anders im 19. Jahrhundert. als man anfing, das Nationale in der Musik, nicht als wählbare Schreibweise, sondern als Mitgift des "Volksgeistes" zu begreifen. Die "Volksgeist"- Hypothese, die von Herder stammt, traf mit einem politischen Nationalismus zusammen, der sich im Zeitalter der Revolutionen herausbildete, einem Nationalismus, dessen charakteristische Überzeugung es war, daß es die Nation sei - und

nicht die Konfession, die Klasse oder die Dynastie-, der der Bürger bei einem Konflikt der Pflichten die primäre Loyalität schulde. Das anthropologische und das politische Motiv vermischen sich mit der ästhetischen Originalitätsidee, die im Sturm und Drang des späten 18. Jahrhunderts eruptiv geworden war, zu einem Ideenkomplex, in dem die Begriffe Originalität, Nationalität und Authentizität ineinander übergingen. Schumann konnte sich, wie erwähnt, "originelle", "ursprüngliche" Musik nur als national eingewurzelte vorstellen (ohne das er Chauvinist gewesen wäre); ein Mangel an "origineller Nationalität" verurteilte einen Komponisten zum Eklektizismus."

⁴ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "The style of the Italians and French pleases the Germans very little" (...) and that of the Germans hardly pleases the Italians or French".

⁵ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "(...) a collective sentiment in tones not drawn from the oral tradition but destined to become a part of it, the *locus classicus* being "Va, pensiero", the chorus of slaves from Verdi's *Nabucco* (1842)."

⁶ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com>

⁷ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "Thus what began as a philosophy of diversity became, in the case of music, one of hegemony. The programme of German nationalism quickly metamorphosed, for music, into one of German universalism. In the history of no other modern art has nationalism been so pervasive-yet so covert - an issue."

⁸ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "Weber's opera gained its great national significance in part from the circumstances of its première: it was the inaugural musical offering at the newly rebuilt Nationaltheater in Berlin, the Prussian capital. That signals an important theme: the role of reception, alongside or even before the composer's intentions, as a determinant of nationalist significance. It was the nation, not the composer, who made *Der Freischütz* a national opera, and it was this prior acceptance by the nation that enabled the more aggressive nationalists of the next generation to load the opera with a freight of ideology never envisaged by the composer."

⁹ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com>

¹⁰ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "Brendel asserted that it was "common knowledge" that these two had taken "Beethoven as their point of departure and so are German as to their origins".

¹¹ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "The birthplace cannot be considered decisive in matters of the spirit. The two artists would never have become what they are today had they not from the first drawn nourishment from the German spirit and grown strong with it. Therefore, too, Germany must of necessity be the true homeland of their works."

¹² Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com>

¹³ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Vol.6, Laaber, Laaber-Verlag, 1980, 1^a ed. (2^a ed., 1989), p. 235 "Am 25. Februar 1871, wenige Tage vor dem Marsch der preußischen Armee durch die

Champs-Élysées, wurde in Paris von Camille Saint-Saëns und einigen Freunden die "Société Nationale de Musique" gegründet, deren Motto- "Ars gallica"- das kulturelle Selbstbewußtsein ausdrückte, das man der politisch-militärischen Kränkung entgensetzte.(...) Zu den Zielen der "Société Nationale" gehörte der Versuch, der Orchester- und Kammermusik, die in Paris im Schatten der Oper stand, im Bewußtsein des bürgerlichen Publikums, von dem die Musikkultur getragen wurde, den Platz einzuräumen, auf den sie wegen ihrer kompositionsgeschichtlichen Bedeutung Anspruch erheben durfte: einen Platz, den sie in Deutschland, im Unterschied zu Frankreich, längst innehatte(...)"

¹⁴ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "(...) to return what was the people's to the people by making the products of oral tradition available to the literate, thereby fostering the new all-encompassing sense of 'the people' as the imagined community of all Russians."

¹⁵ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "What is accepted as national is national, wherever its roots may be".

¹⁶ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com>

¹⁷ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "(...)'to beautiful treatment in the higher forms of art'."

¹⁸ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "Thus Strawinsky, with unmatched flair and accomplishment, is bringing about in music the same revolution that is taking place more humbly and tortuously in

literature: he has passed from the sung to the said, from invocation to statement, from poetry to reportage."

¹⁹ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "(...) the school of today is a direct outgrowth of the Slavonic and Scandinavian school, just as that school was preceded by the German and the German by the Italian." "(...) today I have made a discovery that will ensure the supremacy of German music for the next hundred years."

²⁰ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com>

²¹ Richard Taruskin, "Nationalism", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 22 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "What is needed is a style that combines the highest artistic skills, originality and quality with the maximum *Volkstümlichkeit*."

²² Malwine Brée, *The Groundwork of the Leschetizky Method*, (1^a ed. New York: G. Schirmer, Inc., 1913, tr. por Arthur Elson, *Die Grundlage der Methode Leschetizky...*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1902), New York, Dover Publications, 1997, 92 p.

²³ James Stuart Campbell, V. F. Odoyevsky and the Formation of Russian Musical Taste in the Nineteenth Century. Outstanding dissertations in music from British universities, New York & London, Garland Publishing, 1989, p.350 "In the reign of Yelizaveta Petrovna [1741-61], Italian singers and conductors came, among them Galuppi, who was then renowned primarily as a composer of opera buffa.(...) What was now required was for the church to be parted again from the opera house, and for the musical forms found in the oldest sources to be restored."

IV- PARÂMETROS DE DEFINIÇÃO DE ESCOLA PIANÍSTICA:

COMPONENTES EXPRESSIVOS DE INTERPRETAÇÃO

A arte da interpretação está directamente ligada à imperfeição da notação na partitura, e também à própria obra. Nesse sentido pode-se afirmar que o texto musical não explicita o que é essencial—é isto que o que um intérprete deve retirar da partitura e respectiva notação.

Os componentes expressivos de interpretação pretendem funcionar como critérios de análise dos diversos exemplos fonográficos de interpretações pianísticas dos muitos pianistas representantes das diversas escolas pianísticas. O apuramento das principais tendências representativas, sua comparação e consequente definição enquanto “escola pianística” será assim fundamentado por:

4.1.Repertório

"Ao revêr o programa do recital final, o júri salientou que o repertório era relativamente leve e requeria dois ou três quilos de música de Bach ou Beethoven.*

*100 gramas de Johann Sebastian Bach equivalem a 10 quilos de Johann Strauss."¹

O repertório é definido segundo a fundamental ideia da diferença, e segundo alguns autores é originariamente orientado segundo os factores de função, capacidade, mercado e manipulação. É certo que todos estes factores são importantes, mas este último da manipulação apela claramente para uma convenção socialmente e ideologicamente aceite e praticada, na formação de cânones de audição e performance de uma determinada comunidade, que muito



influenciaram a evolução da história do pianismo (como se tem provado em capítulos anteriores).

Na sentido do mercado, a composição e performance existem numa constante relação dialéctica com a resposta do auditor, e nesse sentido desde o século XII que os trovadores se organizavam em termos de obras preferenciais para um público específico da corte. Os compositores da Renascença de música litúrgica cingiam-se à liturgia clerical, assim como o músico de corte do séc. XVIII às ordens do rei ou duque que o sustentava, no séc. XIX as encomendas dos salões onde actuava, às vendas das partituras, à bilheteira das salas de concerto. Modernamente, muitas obras são interpretadas em função do interesse do público, mas também dos músicos disponíveis e suas características. Mas voltando ao conceito genérico de repertório, "é universal, marcando a consciência individual ou de uma comunidade; isto é, o sentido da totalidade (o conteúdo de um repertório) acarreta a consciência de que algo mais existe que não pertence a esse repertório."²

É fundamental a inventariação do repertório dos pianistas no activo, durante o final do séc. XIX e 1ª metade do séc. XX. Através dessa listagem, será possível detectar linhas de força, analogias, diferenças profundas, características, etc. A predilecção de um ou vários pianistas por determinado tipo de obras e compositores pode conduzir a pesquisa para a caracterização de uma "escola pianística", ou para um grupo de intérpretes, com traços comuns interpretativos e de opção de repertório, pois é com ele que se sentem mais identificados, do ponto de vista do seu objectivo artístico mais autêntico.

Saliente-se que nas listas de gravações realizadas previamente à organização do *corpus* desta investigação, se podem detectar desde logo predilecções dos pianistas por determinado repertório gravado, ou

ainda casos nos quais o repertório é muito variado, cobrindo desde o barroco até à produção musical da 1ª metade do século XX. É o caso da escola alemã, com pianistas como E. Sauer, C. Ansorge, E. D'Albert, F. Busoni, Vianna da Motta, L. Godowsky, A. Schnabel, W. Backhaus, E. Fischer, W. Giesecking, W. Kempff, C. Arrau, onde predomina o repertório gravado de J. S. Bach (Fischer, Giesecking, Kempff, Arrau), Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms em todos. Já na escola francesa, com Cortot, C. Haskil, R. Casadesus, V. Perlemuter, S. François, A. Ciccolini, Saint-Saëns, M. Long, e em função da disponibilidade de gravações (ponto que será abordado no capítulo seguinte), predominam as gravações de autores barrocos (C. Haskil), e passando por Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, dá uma grande importância ao repertório francês, com Ravel, Debussy, Satie (A. Cortot, R. Casadesus, V. Perlemuter, Ciccolini), mas também Albéniz, C. Franck (Cortot, Casadesus, Ciccolini).

A escola russa, com S. Rachmaninoff, J. Hofmann, A. Goldenweiser, H. Neuhaus, A. Rubinstein, V. Sofronitzky, V. Horowitz, S. Richter, E. Gilels, V. Margulis, têm predileção por um vasto repertório, desde Scarlatti (V. Horowitz, E. Gilels), passando por Bach (Rachmaninoff, Richter, Margulis), e continuando por todo o repertório com os clássicos (Mozart, Beethoven), muitos românticos (Schubert, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Schumann, Brahms), mas e sobretudo a preponderância e protagonismo do repertório russo, nomeadamente com obras dos compositores Tchaikowsky, A. Scriabin, S. Rachmaninoff, S. Prokofieff. Esta predileção de repertório é claramente exclusiva da escola russa. De referir ainda os casos "enciclopédicos" e excepcionais de S. Richter e V. Horowitz, que alargam os seus imensos repertórios a outros territórios como

Debussy, Schostakovitch, Albéniz. Há ainda o caso de A. Rubinstein, igualmente cultor de repertórios variados, devido provavelmente à sua genealogia pianística totalmente germânica. Manuel de Falla dedica-lhe a sua famosa "Fantasia Bética", e Albéniz é frequentemente interpretado em recitais de Arthur Rubinstein, fornecendo ricos testemunhos de gravações históricas.

4.2. Abordagem interpretativa/Rigor de Texto Direcção de estilo.

Questões directamente ligadas às opções de agógica e pontuação, emprego do *rallentando* e *accelerando*; estas duas últimas indicações fundamentam o *rubato* de forma subtil. O rigor de texto está igualmente ligado à tradição e opção interpretativa, dependendo da consulta mais ou menos exaustiva das diversas edições de uma obra musical, isto é, das fontes utilizadas, respectivas revisões, editores, etc. "A arte da interpretação assenta, de facto, na imperfeição da notação, assim como na composição ela própria. Uma composição musical nunca pode ter uma notação verdadeiramente precisa, sendo que a variedade das suas interpretações nunca pode ser esgotada. A falta de exaustividade, incerteza, abertura espiritual de uma peça musical é a condição prévia para a arte musical. Assim sendo, pode-se afirmar que ao texto musical falta o essencial - isto é, aquilo que um intérprete, como artista intuiu da notação."³

"O respeito absoluto do texto, a fidelidade às intenções do compositor, são conceitos relativamente recentes com os quais se deparam a consciência dos intérpretes musicais modernos. Entre eles chefes de orquestra prestigiados como Gustav Mahler, Arturo Toscanini, grandes pianistas como Ferruccio Busoni ou Arthur Schnabel, e outros ainda, colocaram-se como verdadeiros campeões desta

atitude nova, e as suas actividades têm sido das mais saltares neste domínio. Mas - e como já tínhamos constatado noutros lugares - o problema não é tão simples como parece e a vontade de "só tocar aquilo que está escrito" obriga-nos a sermos treinados longe das regras elementares da execução musical, para nos obrigar a penetrar nos domínios mais longínquos determinados pelo pensamento composicional em si."⁴

O estilo nesta arte performativa é entendido como "um método de interpretação através do qual são demonstradas as características de um certo período e/ou autor."⁵ Este mesmo autor, Jaksa Zlata, identifica o período barroco na interpretação com a qualidade motora, o período do classicismo com o equilíbrio, o romantismo com a liberdade e a fantasia, o impressionismo com a cor e a subtileza, e ainda o expressionismo com a perda da tonalidade e a mudança de valores estéticos antigos.

Assim, o estilo barroco identifica-se com uma fluidez musical e clareza de linhas da textura polifónica. As figuras rítmicas repetidas exigem especial clareza de execução, assim como um tempo relativamente regular, e mesmo nos andamentos rápidos, o tempo não deve ser exageradamente rápido. Por esta razão opta-se geralmente por um emprego cauteloso de pedal. O princípio da dinâmica em "terraços" (*terraced dynamics*)⁶ é muito aplicado, com diferenças de dinâmica e *nuances* reduzidas, pois o virtuosismo não era o principal objectivo nas obras barrocas: andamentos moderados, jogo polifónico expressivo e conseguido. Também na suite barroca se devem seguir *nuances* estilísticas, nomeadamente relativas a questões agógicas, como acentos agógicos em danças de ritmo ternário (Sarabande, Gigue, Minuett) ou outros.

O classicismo é o expoente da clareza através da simetria de estruturas e contrastes que conferem grande dramatismo ao discurso musical. "É a estrutura através da qual o efeito dramático é expresso, demonstrando em simultâneo elegância e expressão. A elegância está contida na pureza e simplicidade da melodia, na transparência da textura e simetria de motivos, onde por vezes a expressividade tem muitas vezes sido demonstrada por uma súbita mudança de atmosfera."⁷ O cerne da interpretação do estilo clássico está numa abordagem que respeite a clareza estrutural da composição: as irregularidades métricas abundam, indicando a importância expressiva das acentuações, sendo muito importante a linha dinâmica da harmonia, que facilita a óbvia compreensão das progressões. Também a variedade e a eloquência de discurso, sobretudo nas obras de W. A. Mozart, muito influenciadas pelo seu carácter vocal, são características de fundo do estilo interpretativo clássico.

Ao contrário da simetria do estilo clássico, o estilo romântico assenta numa linha melódica análoga a uma canção, em forma livre, por vezes com ornamentos e mudanças harmónicas. O acompanhamento e a linha do baixo devem seguir esta linha melódica, com a devida proporção sonora. O pedal é um forte aliado na obtenção deste objectivo. O já citado autor J. Zlatař considera a música de Scriabin, isto é, a sua linguagem musical como susceptível de ser integrada no estilo expressionista. "A perda de centros tonais, intervalos grandes, e a falta de características melódicas"⁸ acompanha grupos rítmicos e polirritmias inesperadas, com consequentes liberdades agógicas.

4.3. Dinâmica e Imagem sonora

Amplitude dinâmica (contraste dinâmico entre fff e ppp). As indicações e marcações dos compositores e editores: pppp, ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff, ffff... etc, variam segundo as épocas e os estilos, sendo ainda pertinente referir e analisar como se contrói uma frase ou sequência, ou mesmo um climax, dinâmicas e figuras rítmicas, dinâmicas das figuras métricas, dinâmica polifónica; diferenciação entre a melodia e o acompanhamento, linhas polifónicas executadas pela mesma mão linhas de acompanhamento colorido.

"Parece que a cor da sonoridade do piano não existe na realidade mas só na imaginação dos intérpretes e dos auditores. Para conceder cor a um som neutral do piano para o tornar mais claro ou escuro, agressivo ou suave, fazê-lo soar como uma trompa ou um violoncelo, uma discussão amarga ou como o canto harmonioso depende da imaginação do pianista, da capacidade de sugestão e recepção do público;(...)no fundo só a velocidade do martelo e a força com a qual bate na corda será influenciado."⁹ No mesmo sentido se pronuncia H. Neuhaus, afirmando que "A música vive na nossa interioridade, no nosso cérebro, na consciência, no sentimento, na fantasia, e a sua "morada" pode ser exactamente indicada: é o nosso ouvido; o piano existe no nosso exterior, faz parte do mundo objectivo e exterior, e existe para aprendermos a dominá-lo e a organizar o nosso mundo interior e a nossa vontade criadora."¹⁰ O mesmo Neuhaus alerta para a necessidade de cada criança que começa a aprender música ser desde logo motivada para, ao reproduzir uma melodia de uma canção popular, imediatamente se preocupar com o carácter desta. É necessário que "(...) esta interpretação primeira seja

expressiva, isto é, que o carácter da interpretação corresponda exactamente ao carácter do "conteúdo" da melodia em causa."¹¹

É de sublinhar que a possibilidade da variação da dinâmica, é um dos principais fundamentos da ascensão e afirmação do moderno instrumento piano, sobretudo ao longo do séc. XIX. O emprego do pedal, e seu aperfeiçoamento técnico contribuíram também largamente para este objectivo. Isto significa que as variações de dinâmica coexistem em função de factores ligados à estrutura do instrumento, mas também e agora a partir do séc. XX, quando esta questão se estabiliza, em função da "imagem sonora" ou *das künstlerische Bild* ou mesmo o *inner ear*, tão bem descrito por H. Neuhaus. Neste ponto intervêm regras de sequência melódica, movimento polifónico, e ainda elementos de estrutura métrica e rítmica. E neste âmbito, uma das principais inevitabilidades, é o facto de o pianista só poder influenciar a dinâmica através da sua capacidade de controlar e provocar os decrescendos. Afinal, quando se toca uma nota, a influência de variação dinâmica possível se ser exercida após a emissão do som é muito diminuta: o único efeito existente, é precisamente o seu desaparecimento gradual, e daí, o decrescendo (está provado que a intensidade sonora do som diminuiu em 50% imediatamente após ter sido tocado, dependendo também da tessitura - os graves diminuem mais lentamente, os agudos com maior rapidez).

Já foi afirmado anteriormente que esta característica quase limitativa do piano do prolongamento dos sons obriga os pianistas ao exercício constante e obsessivo da "audição interior" naturalmente prévia à execução - durante esta é obviamente demasiado tarde para a poder influenciar, pois como em todas as artes de performance à arte pianística subsiste muito controle e treino desde prococe idade e

longo da vida. Logo, a audição de cada som até ao fim é uma tarefa importante, que deve ser exaustivamente treinada, pois escutar notas longas em dinâmica piano, poderia ser comparado a ouvir um som longo executado por um instrumento de sopro, corda ou por um cantor. De forma sintética, ao piano é necessário procurar a sonoridade existente "entre as notas", e com essa sonoridade construir belos legatos, melodias, etc. É neste contexto que se pode citar cabalmente o aforismo de V. Margulis, segundo o qual "No piano, quase tudo deve ser executado *cantabile*, para compensar a natureza percutidora deste instrumento. Um pianista excelente pode cantar com o seu instrumento, como um cantor lírico de primeira categoria. Só necessita de maior força e iniciativa."¹² Ou ainda "Muitos compositores escreveram com frequência *legato*, quando na realidade queriam dizer *cantabile*. O *cantabile* é conseguido através da tensão entre dois pontos sonoros. Para tocar *cantabile*, duas notas *non-legato* podem estar unidas como dois eléctrodos pelos arcos de Volta. Neste caso, tem que existir uma tensão ainda maior. Sem uma grande força de vontade, nem mesmo um cantor consegue cantar legato."

A palavra dinâmica deriva da palavra grega *dinamis*, significando "força", e nesse sentido a famosa frase de Hans von Bülow "*Crescendo* significa *piano*, *decrescendo* significa *forte*." O doseamento da sonoridade e o controle sonoro dos pianistas deve ser conseguido em função das indicações da partitura, mas a tendência muito acentuada e descuidada de começar os *crescendi* demasiado cedo, e vice-versa, os *decrescendi* demasiado tarde, torna esta frase extremamente actual. O climax sonoro é atingido demasiado cedo, tendo como consequência a impossibilidade da existência e controle de matizes dinâmicos diferenciados a partir desse ponto.

4.4. Agógica

O vocábulo "agoge" era utilizado pelos gregos para classificar divisões da sua melopeia, e nesse sentido a agógica pode genericamente ser definida como "o capítulo da musicologia que trata da agoge, suas causas determinantes e efeitos."¹³ Entretanto o conceito foi aplicado ao âmbito da musicologia por H. Riemann, à volta de 1884 com o termo germânico de *Agogik*, como designação de tempo, compasso ou movimento musical, ou mesmo, da adequação do tempo rítmico ao tempo melódico. A agógica ou *Agogik* modifica ligeiramente o andamento, seja por aceleração, retardamento ou simples interrupção. F. Lopes-Graça refere mesmo "o significado mais restrito e preciso: precipitação, aceleração, *rubato*, com certo apoio na dinâmica, caracterizando a intensidade, aquela, a agógica, o movimento. Mais modernamente, o significado que Riemann deu a este vocábulo foi um pouco ampliado. Diz Blanche Selva, no cap. II do seu livro *La Sonate*: "O ritmo musical, que é a ordem e a proporção no tempo, tem por meio expressivo a agógica. A agógica modifica o ritmo quanto ao seu movimento: precipita-o e atrasa-o, interrompe-o mesmo. Por meio das modificações agógicas, o ritmo traduz as impressões relativas de *calma* e *agitação*. As diferenças agógicas são notadas pelo compositor, já por *distinção do valor das notas*, já por *indicações de movimento*."¹⁴

Importa definir a relação de coexistência entre o ritmo rigoroso e a agógica através dos seus principais elementos: suspensões, acentos agógicos, *rallentando* (*ritardando*, *sostenuto*, *allargando*, *calando*, *diminuendo*, *calmandosi*, *smorzando*, *morendo*, etc), acelerando e sobretudo *rubato*. Tanto a poliritmia (diferentes

ritmos nas duas mãos), como o uso dos silêncios serão também objecto de análise dos diversos exemplos interpretativos.

"A multifacetada vida de uma interpretação musical conseguida, e o seu singular entusiasmo, o seu *élan vital* depende da forma perceptível da real aplicação da evolução do tempo em interacção com a agógica e dinâmica. Por esta razão se misturam muitas vezes os conceitos de agógica e dinâmica, como dois aspectos de um só processo. A teoria é obrigada a separá-los, mas unicamente para reconhecer a unidade diferenciada de ambos."¹⁵

4.5. Andamento

A escolha do andamento correcto de uma obra determina de forma indelével a sua interpretação, definindo entre outros factores as dedilhações mais adequadas, o uso do pedal, o touché a empregar, a dinâmica, a forma de execução dos ornamentos, etc. A mesma escolha está igualmente ligada a questões de tradição performativa, que passam pelo andamento adequado e correcto de um minueto, em contraste com um scherzo, por exemplo. Nesse sentido, a indicação inicial do compositor de *Allegro* ou *Adagio* pode ser igualmente incluída no âmbito das convenções interpretativas, uma vez que se limita vagamente a referir um andamento rápido, por contraste com um andamento lento. Durante o século XIX o individualismo e a imaginação dita o aparecimento de muitas indicações de andamento e carácter, pois até aí, e desde a 2ª metade do século XVII, as indicações de andamento eram inexistentes, correspondendo o conhecimento da tradição interpretativa à escolha do andamento e estilo performativo adequados. As indicações musicais de ritmo ou afinação são naturalmente muito mais objectivas e susceptíveis de

definição, do que o versátil factor do andamento ou mesmo do fraseio. O emprego do metrónomo, apetrecho já com 2 séculos de existência, é considerado pouco eficiente por muitos músicos, pois incute uma dimensão indesejável de automatismo na interpretação musical. "(...) Na interpretação expressiva é muito difícil que não aconteçam oscilações constantes de tempo e/ou andamento.

A partir de 1800, as edições de partituras e os próprios compositores incluem indicações de andamentos. "Em 1826 Beethoven escreveu a Schott "Quase já não podemos ter mais *tempi ordinari*, pois agora devemos seguir a nossa livre inspiração.": a procura romântica da individualidade tinha tornado o andamento óbvio em algo desprezível. Em 1817, tinha escrito a Hofrat von Mosel anunciando que pretendia desfazer-se dos "4 tempos principais" (*allegro, andante, adagio e presto*) e passar a empregar o metrónomo para os andamentos, mas acrescentou: "As palavras que indicam o carácter de uma obra é outra coisa...esses termos referem-se de facto ao seu espírito, que é o que me interessa."¹⁶ Muitos outros compositores suscitaram aturados estudos sobre as indicações metronómicas das suas obras, como por exemplo, Schumann, Brahms, Berlioz, Wagner. A. Schönberg refere inclusivé que *Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich, sondern bloss als Andeutung zu nehmen* (As indicações metronómicas não são para serem tomadas à letra, mas somente para serem consideradas como indícios.)¹⁷

4.6. Fraseio e articulação

"Ter a capacidade de ligar ou relacionar duas notas, confere a alguém o direito de ser considerado "um pianista". Qualquer pessoa é capaz de carregar em duas teclas."¹⁸

"A frase é normalmente definida como uma unidade melódica e métrica básica, tendo como componentes unidades mais pequenas em motivos.(Por vezes o motivo é tão longo que poderia também ser considerado como frase)".¹⁹

A mais concisa definição de fraseio será a forma como se define cada frase e sua determinação e formulação da frase, forma e imaginação. A articulação também desempenha um papel importante na definição de cada frase. "Linhas de fraseio (ou em alemão *Bögen*) articulam não só a acentuação e a sintaxe, mas explicitam o carácter do discurso musical e suas personagens. Só através do conhecimento do carácter específico de uma obra é que estas linhas se tornam perceptíveis. Para decifrar o seu significado específico seria necessária uma análise das características da notação personalizada dos diferentes compositores."²⁰

Afirma J. Hoffman sobre a definição de fraseio, que "fraseio é uma divisão e subdivisão racional de frases musicais, e que serve para as tornar mais compreensíveis. Corresponde de perto à pontuação na literatura e sua expressão. Encontrar o início, o final, e o ponto culminante de cada frase."²¹ Pensa-se que a teoria do fraseio e articulação emerge por volta do século XVII, baseando-se na teoria métrica da poética. Mas Couperin, no seu prefácio das *Pièces de clavecin* (1722) introduz a noção de pontuação retórica, assim como em J. Mattheson em *Kern melodischer Wissenschaft* (Hamburgo,

1737), onde a noção de fraseio é expressamente referida. Outros autores contemporâneos e posteriores seguirão este caminho, demonstrando que a articulação está directamente ligada a meios de expressão e fraseio inovadores. J. Riepel (*De Rhythmopoeia*, 1752) considerava que cada frase é normalmente constituída por unidades de 4 compassos, ao que H. Schulz (*Theorie der schönen Künste*, 1772) acrescenta a necessidade da compreensão do discurso musical, em detrimento do número de compassos. J. Momigny (*Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve*, 1806) defende que a linha do fraseio se movimenta sempre do tempo fraco para o tempo forte, encontrando-se o início a linha do fraseio no meio da frase e não no seu início ou final.

W. A. Mozart interessava-se por indicações precisas de fraseio e articulação, mas é no século XIX que através da tradição oral do ensino do instrumento, os executantes são instruídos pelos seus mestres em matérias de estilo, gosto e práticas de interpretação. Estas orientações tinham pouco de rigoroso do ponto de vista teórico, não se distinguindo a notação de acentuações de outro tipo de indicações na partitura. No *Traité de l'expression musicale* (Paris, 1874), ou ainda no *L'anacrouse dans la musique moderne* (Paris, 1903) de M. Lussy, é expressa a tentativa de exprimir em sinais escritos, matérias do âmbito do bom gosto da interpretação, nomeadamente questões de fraseio e acentuação. Com já se disse, estas matérias eram abordadas e legitimadas pela tradição oral do ensino da música instrumental.

Os escritos e teorias de notação de H. Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*, Hamburg, 1884 e *System der musikalischen Rhythmik*, Leipzig, 1903), onde se afirma que grande parte dos fenómenos musicais começa no tempo fraco ou na parte fraca do tempo, já na senda de J. Momigny.

Esta regra aplica-se a grande parte da música Barroca e Clássica, e define que a delimitação da frase não começa nem acaba com as barras de compasso.

J. Macpherson (*Studies in Phrasing and Form*, London, 1911) e a declaração de princípios de H. Schenker em 1925 no seu *Weg mit dem Phrasierungsbogen*, inicia o chamado movimento *URTEXT* ("original", na língua alemã). Schenker declara-se contra as edições anotadas e revistas, com muitas indicações de fraseio e articulação, sendo inclusivé claro que no final do séc. XIX e início do séc. XX as edições anotadas interferem de forma definitiva nas composições de Mozart, por exemplo. Essas mesmas edições não deixam de constituir um legado importante como documento de primordial importância e fonte de informação sobre tradições interpretativas dessas época, praticamente ainda não documentáveis com gravações.

4.7. Acentuação

Do ponto de vista histórico é assinalável o que Giamolo Diruta afirma no seu tratado teórico *Il Transilvano*²², ao escrever os primeiros exercícios técnicos da história do teclado, distingue os "dedos bons" que tocam nas "notas boas" (o 2º e o 4º) e os "dedos maus", que tocam nas "notas más" (o 1º, o 3º e o 5º). Esta indicação está directamente ligada à execução no órgão, mas não deixa de indiciar propostas de diversificação de sonoridades. É com o pianoforte, um instrumento de percussão por excelência, que em face das necessidades de contrastes da estética do classicismo, transformando e ajudando "a eclipsar uma concepção do ritmo de tipo agógico e quantitativo em favor de de uma concepção de ritmo do tipo dinâmico, baseada na acentuação."²³

"Se um tema começar com uma anacrusa, devemos introduzi-lo em piano, e assim que o tempo forte aparece é necessário acentuá-lo, para que os ouvintes tenham a noção de onde se encontram."²⁴ afirma Hans von Bülow. Adolph Kullak teoriza igualmente sobre questões de acentuação no 14º capítulo da sua *Ästhetik des Klavierspiels* (1860), nomeadamente com acentuação métrica, acentos declamatórios, etc.

4.8. Pedal

O uso do pedal na interpretação pianística constitui um âmbito por si só muito abrangente, uma vez que a evolução histórica do instrumento ao longo de 150 anos determinou diferentes rumos e tendências interpretativas. Quando o primeiro *gravicembalo col piano* e *forte* foi construído por Bartolommeo Cristofori em 1709, a sonoridade do instrumento era muito semelhante ao clavicórdio e ao

cravo. Por volta de 1726 Cristofori tinha já desenvolvido e construído à volta de 20 destes instrumentos: são instalados martelos recentemente inventados e aperfeiçoados, as cordas tornaram-se mais longas e consistentes, tornando a sonoridade deste pianoforte cada vez mais poderosa. Ao longo do séc. XIX torna-se assim cada vez mais importante o uso dos três pedais modernos (pedal direito, pedal do meio e pedal esquerdo ou *Una Corda*) na interpretação das diversas obras dos compositores, também e sobretudo na ausência de indicações expressas dos próprios compositores anotadas na partitura.

4.9. Texturas

"A maioria dos pianistas está satisfeita com a sua musicalidade, mas não com a sua técnica."²⁵

Neste ponto é desde logo importante salientar a noção fundamental do jogo polifónico na interpretação pianística. "No seu sentido mais rigoroso, o significado de tocar polifonicamente, é articular cada uma das figuras rítmicas na sua própria vibração agógica.(...) cresce uma voz, diminui a outra, retrocedendo. Embora num papel secundário por um momento, segue precisamente por isso o seu próprio impulso, não perdendo a sua autonomia, e não desaparecendo."²⁶ Na sua biografia *Témoignage* (de S. Volkov) D. Schostakovich afirma que "sempre que tocares uma obra musical, segue cuidadosamente a polifonia. Enfatiza as linhas de cada voz. Procura vozes mais escondidas na obra. É muito interessante e pode conceder vivacidade ao teu trabalho. Quando conseguires encontrar uma linha interessante, mostra-a aos ouvintes pois vai revelar uma nova dimensão da obra."²⁷

¹ Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.58

² Ian D. Bent, Stephen Blum, "Repertory", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 26 Outubro 2004), <http://grovemusic.com> "Indeed, the concept of repertoriality is a universal, marking self-awareness at a personal or group level; that is, the sense of totality (the contents of a repertory) entails consciousness that something else exists that does not belong to the repertory."

³ Jaksa Zlatař, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, p.12 "The art of interpretation depends, in fact, on the imperfection of notation, as well as on the composition itself. A composition can never have true and precise notation and the variety of its interpretation can never be exhausted. The inexhaustibility, uncertainty, spiritual openness of a musical piece is a precondition of art. Therefore, it is right to state that the musical text lacks what is essential - and that is what an interpreter as an artist intuitively feels from the notation."

⁴ René Leibowitz, *Le compositeur et son double*, Paris, Tel Éditions Gallimard, 1971 (2^a ed. 1986), p. 74 "Le respect absolu du texte, la fidélité aux intentions du compositeur, ce sont là des concepts relativement récents dont s'est emparée la conscience des interprètes musicaux modernes. Parmi ceux-ci des chefs d'orchestre prestigieux tels que Gustav Mahler, Arturo Toscanini, les grands pianistes comme Ferruccio Busoni ou Arthur Schnabel, et d'autres encore, se sont posés en véritables champions de cette attitude nouvelle, et leurs activités ont été des plus salutaires en ce domaine. Mais - ainsi que nous l'avons déjà constaté ailleurs - le problème n'est pas aussi simple qu'il paraît et la volonté de "ne jouer que ce qui est écrit" nous entraîne loin des règles élémentaires de l'exécution musicale pour nous faire

pénétrer en des domaines plus lointains déterminés par la pensée compositionnelle en soi."

⁵ Jaksa Zlatař, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, p.126 "When talking about performing art, style is understood as a method of interpretation through which the characteristics of a certain period and author are shown."

⁶ Jaksa Zlatař, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, p.126

⁷ Jaksa Zlatař, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, p.128 "(...) it is the structure through which dramatic effect is expressed, showing both elegance and expression. The elegance is contained in the purity and simplicity of the melody, the transparency of the texture and the symmetry of motives, whereas expressiveness has very often been shown by a sudden change of mood."

⁸ Jaksa Zlatař, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, p.132 "(...) the loss of tonal centres, leaping intervals and the lack of melodic features."

⁹ Jaksa Zlatař, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, p.40 "It seems that the colour of piano tone does not exist in reality, but only in the performers and listener's imagination. To give colour to a neutral piano tone in order to make it sound brighter or darker, brisker or softer, to make it sound like horn or cello, a bitter argument or harmonious singing depends on the pianist's imagination and suggestive ability and receptiveness of the audience.(...) only the speed of the hammer and the force by which it strikes the string will be influenced."

¹⁰ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., (5^a ed. 1981), p.3 "Die Musik lebt in unserem *Innern*, in unserem Gehirn, in unserem Bewußtsein, im Gefühl, in der Phantasie, ihren "Wohnsitz" kann man genau bestimmen: es ist unser Gehör; das Instrument existiert außerhalb von uns, es ist ein Teil der objektiven äußeren Welt, den es kennenzulernen, zu beherrschen gilt, um ihn unserer inneren Welt, unserem schöpferischen Willen unterzuordnen."

¹¹ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., (5^a ed. 1981), p.3 "(...) ist es notwendig zu erreichen, daß dieser ursprüngliche "Vortrag" *ausdrucksvoll* ist, das heißt, daß der Charakter der Wiedergabe genau dem Charakter (dem "Inhalt") der betreffenden Melodie entspricht."

¹² Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.81

¹³ Tomás Borba, Fernando Lopes-Graça, *Dicionário de Música*, 1^a ed., s.l., Cosmos, 1954 (2^a ed., Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1999), p.40

¹⁴ Tomás Borba, Fernando Lopes-Graça, *Dicionário de Música*, 1^a ed., s.l., Cosmos, 1954 (2^a ed., Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1999), p.40

¹⁵ Jürgen Uhde e Renate Wieland, *Denken und Spielen- Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel, Bärenreiter, 1988 (3^aed. 1990), p.195 "Das vielfältige Leben in einer geglückten musikalischen Darstellung, ihr eigentümlich Mitreißendes, ihr élan vital, hängt daran, ob wirklich die Gestalten des zeitlichen Verlaufes agogisch und dynamisch hörbar werden. Dabei sind Agogik und Dynamik stets miteinander verkoppelt als zwei Aspekte eines einzigen

Vorganges. Theorie muß sie zunächst trennen, aber nur, um zuletzt die differenzierte Einheit beider zu erkennen."

¹⁶ David Fallows, "Tempo and expression marks", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 14 Agosto 2004), <http://grovemusic.com> "In 1826 Beethoven wrote to Schott: "We can hardly have any *tempi ordinari* any more, now that we must follow our free inspiration": the Romantic search for individuality had made the obvious tempo something to be despised. In 1817 he had written to Hofrat von Mosel saying that he wished to discard the "four principal tempos" (*allegro, andante, adagio* and *presto*) and to use a metronome for tempo, but added: "the words that indicate the character of a piece are another thing... these terms refer actually to its spirit, which is what I am interested in."

¹⁷ David Fallows, Tempo and expression marks, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acesso 14 Agosto 2004), <http://grovemusic.com>

¹⁸ Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.82

¹⁹ Jaksa Zlatař, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, p.87 "The phrase is usually defined as a basic melodic and metric unit, the smallest unit having sense, consisting of motives as component parts. (Sometimes the motive is so large that it could be taken as a phrase)."

²⁰ Jürgen Uhde e Renate Wieland, *Denken und Spielen- Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel, Bärenreiter, 1988 (3^aed. 1990), p.231 "Bögen artikulieren nicht nur Betonung und Syntax, sie deuten auch auf Charaktere. Lesbar werden sie zuletzt nur durch die Erkenntnis des besonderen musikalischen Charakters in einem Werk. Um die spezifische Bedeutung zu entschlüsseln, wäre eine Untersuchung über personale Eigenarten der notation bei verschiedenen Komponisten notwendig."

²¹ Josef Hofmann, *Piano Playing with Piano Questions Answered by Josef Hofmann*, Philadelphia: Theodore Presser Co., 1920, 1ª ed.(2ª ed. 1976), p.98 "Phrasing is a rational division and subdivision of musical sentences, and serves to make them intelligible. It corresponds closely with punctuation in literature and its recitation. Find out the start, the end, and the culminating point of your phrase."

²² Obra já citada no capítulo II.

²³ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística, Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p.24"(...) a eclipsar una concepción del ritmo de tipo agógico y cuantitativo en favor de una concepción rítmica de tipo dinámico basada en la acentuación."

²⁴ Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow- Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, p.24 "If a theme begins with an upbeat, one must start weakly, and as soon as the downbeat appears, accent it, so that the listener knows where he is."

²⁵ Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.31

²⁶ Jürgen Uhde e Renate Wieland, *Denken und Spielen- Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel, Bärenreiter, 1988 (3ªed. 1990), p.473 "Streng genommen aber bedeutet, polyphon zu spielen, jede Figur in ihrer eigenen dynamisch agogischen Schwingung zu artikulieren.(...) crescendiert die eine Stimme, so diminuiert die andere, tritt zurück. Sekundiert sie derart für einen Augenblick, so folgt sie dadurch gerade ihrem eigenen Impuls, verliert nicht ihre Selbstständigkeit, gibt sich nicht auf."

²⁷ Jaksza Zlatar, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, p.39 "Whenever playing a piece of

music, carefully follow the polyphony. Emphasise the voice lines. Search for hidden voices in the piece. It is very interesting and could bring life to your work. When finding an interesting line, suggest it to the listeners because it will bring to light a new dimension of the piece."

V- JUSTIFICAÇÃO DO CORPUS ANALÍTICO

5. 1. A evolução histórico-musical

A noção de escola pianística ou legado de continuidade interpretativa no seguimento da aprendizagem segundo mestres de incontestável autoridade e conhecimento das diretrizes de uma determinada escola, fundamentam a organização do corpus analítico deste estudo. Como se provou anteriormente, esta "consciência da tradição" na arte da *performance* só se impõe no final do séc. XIX, pois até aí as diferenças são mínimas ou inexistentes. Procedeu-se ainda à aferição da imposição de "clichés" nacionalistas, culturas dominantes, ideologias nacionalistas e suas fundamentações teóricas, estéticas e sócio-políticas.

Desde logo a noção de "nacionalismo" e respectiva complexa contextualização e análise se impunha, por razões relativas à história instrumental europeia em geral, a evolução do instrumento piano, a identificação histórica das classes dominantes com o piano, etc. Também são de salientar razões relativas à história do repertório do piano, nomeadamente no âmbito do repertório pianístico, e nesse sentido foi empreendida uma amostragem de 19 exemplos musicais, os quais abrangem o repertório fundamental das várias épocas estilísticas do repertório do instrumento. Assim, os diversos estilos composicionais, como o barroco, classicismo vienense, romantismo, e modernismo até à estética dodecafónica estão representados neste corpus analítico das citadas 19 obras do repertório musical pianístico.

5. 2. As formas do repertório

No seguimento dos objectivos enunciados no ponto anterior relativos a questões históricas, o critério utilizado para a organização da lista das 19 obras a analisar inclui a imprescindível variedade dos géneros do universo pianístico, como a Sonata (no caso da Sonata em Lá Maior, K 322 de Scarlatti, da Sonata em Mi b M de Haydn, da Sonata "Appassionata" de L. v. Beethoven, a "Sonata em si menor" de F. Liszt), Fantasia (Fantasia para piano em dó m KV 475 e da Fantasia op.17 de Schumann), Improvise (Improvise op.90 nº3 de Schubert), Prelúdio (Prelúdio e Fuga em Dó M-1º caderno-, de J. S. Bach, Prelúdio em sol m op.23 nº5 de S. Rachmaninov, Prelúdio "La Cathédrale engloutie" de Claude Debussy, Prelúdio, Coral e Fuga de C. Franck), Nocturno (F. Chopin, Nocturno em Fá# Maior op.15 nº2), Balada (F. Chopin, Balada em sol menor, op. 23 nº1), Variações (Variações sobre um tema de Paganini op.35, de J. Brahms), *Poème* (*Poème* em Fá# Maior, op. 32 nº1, de A. Scriabin). Assim, optou-se por incluir obras do barroco (Scarlatti, Bach), dos clássicos vienenses como W.A. Mozart, J. Haydn, L. v. Beethoven, e logo do romantismo pianístico, como Chopin (em 2 obras, Balada op.23 e Nocturno op.15), Liszt, Schumann, Brahms. Na pressecução do objectivo da maior abrangência possível do âmbito desta amostragem, também se acrescentaram obras com forma original e única, dentro do lugar de excepção e de referência do repertório pianístico que ocupam. É o caso dos "Quadros de uma exposição" de M. Moussorgsky, o "Gaspard de la nuit" de M. Ravel e "Visões Fugitivas" de S. Prokofiev.

Ainda uma menção a propósito da evidente preferência pelo repertório de piano solo. Considerei a hipótese de incluir obras para piano e orquestra no corpus analítico, tendo tomado a decisão de

circunscrever a minha análise somente ao intérprete, na sua irrepetível individualidade. A influência imensa e determinante de um determinado chefe de orquestra, e também do acompanhamento de esta ou aquela determinada orquestra, ditava caminhos que iriam entroncar em questões fora do âmbito do meu objecto de estudo.

5. 3. Os problemas técnicos pianísticos

Na escolha das obras citadas no ponto anterior, foram igualmente tidas em conta as várias questões técnicas do pianismo e o mais criteriosamente possível salvaguardadas. Assim, todas estas obras incluem passagens que põem em evidência questões pianísticas como: agilidade, notas repetidas, trilos, acordes, melodia acompanhada, notas dobradas, quartas e quintas, sextas, oitavas, escalas, escalas cromáticas, arpejos, arpejos de 7^{as}, flexibilidade do pulso, movimento e peso do braço, trémolos, glissandos, polifonia, linha do soprano em passagens com acorde sucessivos, dedilhações. Debrucei-me ainda sobre questões relativas ao ritmo, nomeadamente à acentuação, aos batimentos agógicos, ao significado da síncopa, da anacrusa, dos andamentos. A abordagem da dinâmica é realizada em muito pormenor, como se pode observar na aplicação do 1º quadro da grelha de avaliação proposta (ANEXO A). Também os elementos expressivos inegavelmente dependentes das opções técnicas de cada pianista e de cada "escola pianística" são analisados, como é o caso do *Legato*, *Nonlegato*, *Portamento*, *Staccato*. A aplicação do Pedal, o fraseio e a articulação, e posteriormente, a transmissão da forma são os restantes parâmetros incluídos na grelha aplicada ao corpus.

5.4. Disponibilidade

A disponibilidade das gravações analisadas no mercado discográfico actual, nomeadamente através da elaboração de listas actualizadas no universo do *Bielefelder Katalog 2002* e do *Gramophone Classical Good CD Guide 2002*, ditou ainda a escolha das gravações analisadas para a amostragem efectuada.

As gravações de mais difícil acesso são as gravações francesas, uma vez que a evolução das firmas como a *Pathé*, *Odeon* ou *Ducretet-Thompson* vão sendo absorvidas pelas firmas maiores e mais competitivas, como a *EMI* ou *Deutsche Grammophon*. Este fenómeno também está directamente ligado ao reduzido espaço e implantação de um mercado francês, demasiado pequeno para impôr regras ou hegemonias de mercado.

Ainda neste âmbito, foi constatado após análise dos mapas elaborados previamente das listas gravações dos pianistas que iniciaram a sua carreira até 1950, que era de difícil obtenção gravações de música para piano dodecafónica (por exemplo de A. Schönberg ou A. Berg) ou de data posterior a 1930. Os intérpretes analisados não efectuaram gravações deste repertório, ou no caso de terem sido realizadas, não se encontram disponíveis no mercado.

5.5. A escolha dos intérpretes

O grupo de pianistas para a elaboração da amostragem foi escolhido, segundo a época, durante a qual, cada um deles tinha começado a sua carreira pianística.

Após alguma reflexão, optei por não incluir como objecto de análise as gravações de Glenn Gould (1932-1982): este pianista não começa a sua carreira pianística antes dos anos 50, critério delimitador temporal deste estudo. Foi uma decisão difícil, atendendo ao peso e significado (até afectivo), que a discografia e as interpretações de Glenn Gould tinham para mim.

Os pianistas analisados com as datas de nascimento mais recentes são: Alicia de Larrocha (1923) e Vitaly Margulis (1926). Um factor importante a referir é a não inclusão de uma gravação de uma obra de escrita dodecafónica (por exemplo, *Variações op. 27* de A. Webern, ou ainda *Klavierstücke op. 23*, de A. Schönberg, obras do repertório pianístico, actualmente já consideradas "clássicas"). Não foi efectivamente possível incluir estas obras no corpus analítico, sendo sintomática e reveladora, em termos das preferências de repertório dos intérpretes analisados.

De referir, que foi precisamente Glenn Gould que deu 2 conferências em 1956, em Moscovo e na então Leninegrado (hoje, S. Petersburgo), dissertando sobre a escrita atonal e sobre os compositores Schönberg, Webern, Krenek, até então absolutamente desconhecidos pela escola russa de piano. A própria interpretação de obras de J. S. Bach estava reservada a ocasiões do âmbito litúrgico, sem implantação nos repertórios académicos e concertísticos russos.

5.6. A empatia estética

Como último ponto de referência, e após clarificar e cruzar os dados anteriores, decidi em última instância aplicar o critério da empatia estética. Identifico-me e tenho mais afinidades estéticas com alguns pianistas do que com outros, pelo que a decisão final também contemplou este motivo mais subjectivo.

Procurei ainda reunir um número de obras significativas no âmbito do repertório pianístico, mas que me reservavam referências estéticas importantes. Muitas delas pertencem ao meu repertório pianístico, pelo que tenho com elas uma longa relação epidérmica e de empatia estética. De todas, retenho vivências e emoções estéticas extraordinárias, em concertos ao vivo.

Assumo a inclusão de algum elemento subjectivo na escolha do corpus analítico, tendo tido como último e irrecusável critério das obras a analisar, simplesmente integrar a que mais me agradava.

Na escolha dos intérpretes, esta empatia também funcionou. Entre os 27 pianistas incluídos, estão todos aqueles da minha eleição estética. Não sinto que me tenha esquecido de algum, pelo menos em termos da disponibilidade de gravações no mercado discográfico, factor determinante para a organização deste corpus analítico. Penso estar inclusivé bem acompanhada, pois neste grupo dos 27 magníficos, se incluem mestres dos meus professores (Fischer, Cortot, Kempff, Arrau), um dos meus professores (Vitaly Margulis) e uma pianista com quem frequentei *masterclasses* (Alicia de Larrocha).

VI- TIPIFICAÇÃO DAS ESCOLAS PIANÍSTICAS NACIONAIS

Propomo-nos, de seguida, caracterizar cada uma das escolas. Aquilo que seguidamente apresentamos, corresponde ao resultado da aplicação da grelha de análise comparativa dos 19 exemplos musicais. Todos os pressupostos, explicação dos parâmetros e componentes expressivos de interpretação, justificação do corpus analítico, foram explicados e fundamentados nos capítulos anteriores.

6.1. ESCOLA ALEMÃ

Do ponto de vista histórico, podemos considerar 3 linhas centrais de orientação pedagógica pianística de linha germânica, ao longo do séc. XIX. No eixo Berlim-Viena-Leipzig, partindo da geração de L. v. Beethoven (1770-1827) e seu aluno dilecto C. Czerny (1791-1857):

1. Os discípulos de Th. Kullak (1818-1882), aluno de Czerny(1791-1857), com é o caso de Grünfeld (1852-1924), Moszkowski (1854-1925) e F. X. Scharwenka (1850-1924).
2. A incontornável figura de Hans von Bülow (1830-1894), discípulo de Friedrich Wieck (1785-1873), que estreia a Sonata em si menor de F. Liszt em 1857, em Berlim. O seu aluno dilecto, Heinrich Barth (1847-1922), dirige a Hochschule für Musik de Berlin até 1922, e forma grandes pianistas como W. Kempff (1895-1991), H. Neuhaus (1888-1964), Artur Schnabel (1887-1983). Frederick Lamond (1868-1948) e Vianna da Motta (1868-1948) também ainda tiveram ensinamentos de Bülow. Ainda na numerosa lista dos discípulos de F. Liszt (1811-

1886), de salientar ainda a acção de Conrad Ansoerge (1862-1930), B. Stavenhagen (1862-1914)-professor de J. Vianna da Motta (1868-1948)-, Carl Tausig (1841-1871), Eugen d'Albert (1864-1932) em Leipzig e Frankfurt, onde orienta Wilhelm Backhaus (1884-1969). Aluno de T. Leschetizky (1830-1915) em Viena, A. Schnabel(1882-1951) reúne ainda características muito próprias da pedagogia e da interpretação pianística, como por exemplo, "partindo de Beethoven e redescobrimdo por um lado Mozart e por outro Schubert, conseguia pela primeira vez uma visão completa e orgânica da civilização vienense no período clássico."¹ , tornando-se um especialista em Beethoven, baseando as sua interpretações não na tradição mas "através de uma minuciosa investigação historico-filológica"²

3. A eficaz escola de M. Krause (1853-1918), discípulo de Reinecke (1824-1910) com resultados avultados, nomeadamente com os importantes intérpretes C. Arrau (1903-1985) e E. Fischer (1886-1960).

6.1.1 REPERTÓRIO

A tradição do pianismo germânico tem predilecção pelas obras de Bach (Hans von Bülow, citado por Vianna da Motta, dizia sempre aos seus alunos: "Para a minha saúde musical, são muito mais importantes as fugas de Bach do que as rapsódias de Liszt."³) Beethoven, Mozart, Brahms ("Com excepção de Brahms, os alemães não têm compositores significativos"⁴ ou ainda "Não, não; Bach, Beethoven, Brahms: não quero saber dos outros."⁵, mais uma frase da autoria de Hans von Bülow, o qual também recomendava o estudo dos 4 *Scherzi* de Chopin mas não gostava das Baladas⁶); e por todo o romantismo, mas também se dedica já à interpretação de obras do

séc. XX, como é o caso de Eduard Erdmann (1896-1958), discípulo de Ansorge, que faz a sua estreia em Berlim em 1919, com os *Klavierstücke op.11* de A. Schönberg, a Sonata nº5 de A. Scriabin e a *Fantasia contrapuntística* de Busoni. Erdmann, Hindemith e Krenek eram compositores representativos da geração pós-guerra. Também Eduard Steuermann, discípulo de Busoni participa na estreia de *Pierrot Lunaire* de Schönberg, em 1912.

Relativamente ao repertório mais preferido pelos pianistas considerados inseridos na escola pianística alemã, é óbvia a preferência pelos compositores alemães e austríacos, isto é, J.S.Bach, comum a Schnabel, Fischer, Giesecking, Kempff, Arrau. As gravações de W. A. Mozart estão em força com W. Backhaus, e igualmente com Giesecking (que grava a integral das Sonatas para piano), Kempff e Arrau. Schnabel, Backhaus, E. Fischer, W. Kempff e Claudio Arrau gravam as 32 Sonatas para piano de Beethoven. Estes mesmos pianistas dedicam-se também a F. Schubert, gravando Sonatas e Impromptus, etc. Schumann, Liszt, Chopin, Mendelssohn são também muito presentes.

Pode-se constatar ainda a pouca predilecção destes pianistas pelo repertório barroco, nomeadamente de Scarlatti, com a grande excepção (já referida) de J.S. Bach. Os pianistas assinalados, Haskil, Horowitz e Michelangeli, não se enquadram à partida no perfil do pianista da escola germânica (mesmo Haskil, estará mais próxima do grupo das excepções). J. Haydn também não é significativo enquanto repertório preferencial, com excepção de C. Arrau, o qual grava o *Andante con variazioni* em fá menor. Com W. A. Mozart os pianistas germânicos estão no seu verdadeiro elemento, como é notório nas interpretações da Fantasia em dó m KV 475 de Backhaus, Giesecking, Arrau ou Haebler.

Beethoven é também central nestes pianistas, nomeadamente com diversas integrais das 32 Sonatas. Todos eles se pronunciam pela sua preponderância e papel incontornável.

Relativamente aos escritos teóricos de autores alemães sobre a técnica ao teclado ao longo do século XVIII, XIX e 1ª metade do século XX (são em grande número as *Klavierschule* de autores alemães), pensa-se que as indicações sobre repertório são escassas nos métodos pedagógicos mais importantes de C. P. E. Bach (1714-1788) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de 1753/62, D. G. Türk (1756-1813) *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel* de 1789 ou mesmo de Clementi (1752-1832) em *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte op.42* de 1803. Estes métodos referem-se de forma cuidadosa e extensa a questões técnicas de execução, ornamentação e improvisação, aspectos fundamentais da prática instrumental dos músicos do século XVIII e parte do século XIX. C. Czerny (1781-1857) na sua *Vollständige Pianoforteschule op.500* de 1839, no 3º volume (dedicado a questões de interpretação) inclui uma resenha histórica de estilos de execução, começando por Bach, passando pela escola vienense, e pela escola expressiva representada por Beethoven. Elogia a escola "moderna e brilhante" de Hummel, Friedrich Kalkbrenner e Ignaz Moscheles e reconhece a existência de uma nova escola representada pelas interpretações de Sigismond Thalberg, F. Chopin e F. Liszt.⁷ Mas é só com Adolph Kullak (1823-1862) em *Ästhetik des Klavierspiels*⁸, publicada em 1860, que pela primeira vez se empreende a tentativa de considerar o pianismo contemporâneo do século XIX, como resultado de uma evolução histórica. Deve portanto concluir-se que as considerações sobre variedade de repertório só se colocam durante a 2ª metade do século XIX. Não é irrelevante referir que a grande parte destes tratados

teóricos é de língua alemã, e/ou de autoria alemã/austriaca, pois os seus autores efectuavam toda a sua actividade musical no eixo Viena, Berlim-Leipzig. Excepções existem em Londres (Muzio Clementi -1752-1832, *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte op.42*, editado em 1803 ou Tobias Matthay (1858-1945), *The Act of Touch in all its Diversity*, publicado em 1903) ou Paris (F. Fétis -1784-1871- e I. Moscheles, *Méthodes des Méthodes*, Paris 1837).

6.1.2 ABORDAGEM INTERPRETATIVA/RIGOR DE TEXTO

"Cometem-se muitos pecados nesta sonata, pois é suficiente pedir-se a um pianista que escreva a partitura de memória do início da obra, para constatar quão poucos conhecem realmente bem a sonata."⁹ diz Edwin Fischer no seu livro sobre as 32 sonatas de Beethoven, e concretamente sobre a sonata op.57 "Appassionata", aqui analisada. Como foi referido no item anterior, vários grandes pianistas da escola alemã gravam integrais das sonatas de Beethoven. A sua predilecção pelo respeito incondicional e quase exagerado pelo texto do compositor é constantemente expressa em diversos exemplos assinalados nas gravações da sonata "Appassionata". Nas interpretações de Backhaus e Kempff a tentativa de respeito absoluto pela indicação frásica é clara(cf. p. 75, Análise comparativa de exemplos musicais); ou ainda, com A. Schnabel com o exemplo citado do emprego de pedal no 1º andamento entre os c.192 e 204, conforme indicado por Beethoven.

É também de assinalar a opção interpretativa de Fischer, Kempff e Backhaus de respeito inexorável das unidades rítmicas, não cedendo a impulsos agógicos ou a mudanças de andamento súbitas. Como

afirma Fischer "Como tu tocares as três primeiras colcheias, assim tens que continuar o resto da obra. A regra já foi estabelecida e os dados estão lançados."¹⁰ Também preconiza o respeito pelas *Urworten* de Goethe, defendendo que o 2º tema do 1º andamento é a metamorfose do 1º; logo, uma mudança de andamento implicaria uma novidade expressiva que não existe de facto. O mesmo sucede com C. Arrau, o qual procura o equilíbrio da regularidade e rigor de texto de Fischer.

Quanto a fundamentos teóricos desta tendência germânica, é interessante a teoria sobre a interpretação objectiva e subjectiva, que Adolph Kullak (1823-1862) fundamenta em *Ästhetik des Klavierspiels* (1860). Cita Hans von Bülow (1830-1894) como representante da abordagem objectiva de todo o repertório pianístico. Kullak põe em evidência as fragilidades de cada uma das abordagens: "Quanto ao Objectivismo, é lícito perguntar até que ponto é possível atingir um rigoroso conhecimento das intenções do compositor. As indicações exteriores na partitura não são suficientes. Só o que está escrito é que é para ser tomado em conta, pelo que essas indicações fundamentam totalmente o carácter da obra. Mas afinal quantas obras existem de interpretação inequívoca? Até as Sonatas de Beethoven, com a sua estrutura fechada e consistente concedem infinita liberdade à subjectividade do intérprete. Obras como a Fantasia Cromática e Fuga assentam em elementos de subjectividade.(...)O princípio da interpretação subjectiva também tem as suas limitações. Em primeiro lugar existem demasiadas obras com indicações bastante claras e as quais é imprescindível respeitar para podermos reconhecê-las; em segundo lugar, empreender modificações de algumas partes da obra musical, em função de emoções momentâneas só pode levar a uma perigosa modificação da noção de estilo interpretativo necessária e

coesa. Assim, ambas as direcções artísticas caminham com igualdade de direitos lado a lado."¹¹ É patente uma enorme preocupação com estas questões de rigor de texto, as quais são abordadas por muitos outros artistas e pedagogos posteriores a Kullak. De referir o importante e ainda hoje leitura obrigatória de cada estudante de piano nas *Hochschulen* alemãs, *Piano Technique* de Karl Leimer (1858-1944) e Walter Giesecking (1895-1956), publicado em 1930. Este método advoga e enfatiza a exigência da análise da partitura, quando o estudante a aborda pela primeira vez. Este estudo detalhado leva a uma imagética musical bastante clara, rápida memorização, e ainda total segurança. O estudo longe do teclado pode tornar-se quase tão eficaz como a prática ao teclado. Pode concluir-se que o conhecimento e o respeito profundo pela partitura é uma questão central na interpretação pianística da escola alemã, sobre o qual muito foi teorizado e que continua a ser uma das suas principais características definidoras. Carl Adolf Martienssen (1881-1955), discípulo de Klindworth em Berlim e de Reisenauers em Leipzig, torna-se um dos mais reconhecidos pedagogos do piano na Alemanha, pretendendo inclusivé lançar os fundamentos de uma escola pianística alemã a partir de Berlim, onde leccionou a partir de 1935 na *Berliner Musikhochschule*. Depois da guerra, viveu na ex-Alemanha Democrática, leccionando em Berlim Leste e Rostock. As suas principais obras de metodologia do ensino de piano são *Die individuelle Klavier-Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* (1930) e *Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts* (1937).

6.1.3 DINÂMICA

Na tradição germânica dos teóricos da interpretação ao teclado, nas suas mais antigas versões, e depois no piano moderno, afirma-se frequentemente a primazia da sonoridade em detrimento da virtuosidade. Começa logo com o incontornável Carl-Philipp Emanuel Bach (1714-1788) no seu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

O pianismo alemão tem como característica um cuidado controle das diferenças dinâmicas até ao ínfimo pormenor, seguindo sempre o incontornável e imprescindível rigor de texto. Uma vez seguindo a tradição do ensino de Liszt e Leschetizky (como foi demonstrado no capítulo III), a sonoridade apoiada no emprego do peso do braço, proporciona matizes dinâmicos poderosos e contrastantes. Tudo sempre dentro de uma sonoridade por vezes velada e contida, mas por vezes também consistente e eficaz, como convém ao espírito germânico.

Na análise da Fantasia para piano em dó m KV 475, W. Backhaus opta por uma diferenciação menos radical entre os matizes dinâmicos, seja nos sforzandi ou nos pianíssimos, os quais emprega sem hesitações e com frequência. C. Arrau apresenta uma interpretação com o carácter dramático e variado que a obra impõe, mas a linha das dinâmicas situa-se entre os outros exemplos, com algum equilíbrio e contenção. Existe aqui, desde logo, uma diferença interpretativa profunda relativamente à interpretação do pianista russo Sofronitzky, cultor de contrastes dinâmicos enormes. Esta diferença é igualmente clara na interpretação de W. Kempff, que demonstra muitas gradações sonoras e polifónicas, mas sempre com alguma contenção, sem grandes exageros. Como exemplo, escute-se

atentamente o 3º andamento desta sonata na versão do mesmo artista. A transmissão da forma sonata efectua-se com clareza, sem recursos a grandes assimetrias de tempo ou dinâmica. Pode-se ainda observar o mesmo processo nas interpretações dos pianistas alemães, Backhaus e Fischer. De referir a forma como este pianista interpreta o tema do 2º andamento, de forma muito suave e doce, sem os cantabiles bem intencionais de A. Schnabel. Este emprega contrastes dinâmicos mais súbitos e mais pronunciados do que Kempff e Backhaus (como exemplo, logo o início da sonata, 1º andamento).

Chegados a F. Schubert, as diferenças entre os pianistas Kempff, Fischer, Rubinstein em contraste com Sofronitzky são muito notórias. Linhas mais *cantabile* e impulsividade contrastante na dinâmica é uma realidade, por oposição aos pianistas alemães. Em F. Chopin, no Nocturno op.15 nº2, Sofronitzky continua a interpretar de forma calorosa e extrovertida, do ponto de vista da dinâmica. Paderewsky, Rubinstein, preferem uma versão mais lírica, contida e sóbria, nomeadamente Rubinstein. Podemos distinguir nestas interpretações 2 tendências genéricas de possível visão da obra: uma que "sussura" o carácter nostálgico da melodia, apoiado numa mão esquerda suave e doce, como que num dueto entre o cantor lírico e o acompanhamento; outra que explora um carácter mais sostenuto e dramático dos "sons entre os sons", com uma mão esquerda mais requisitada em termos de valor harmónico e cromático, baixos em forte, tensões enormes nos crescendos, predominância das diversas linhas polifónicas. Seguindo estas 2 categorias, pode-se dizer que Sofronitzky, Hofmann e Rachmaninoff seguem esta 2ª categoria, enquanto que Paderewsky, Rubinstein, Busoni, S. François se aproximam claramente da 1ª.

Na Fantasia op.17, a interpretação de Giesecking surpreende pela sua interpretação do início do 1º andamento, nomeadamente, em

fortíssimo, seguido de um súbito pianíssimo, no compasso 10. No 2º andamento, logo se destaca a interpretação de Arrau, por duas originalidades: a dinâmica do princípio é mesmo mf, e não f (Backhaus, Rubinstein), ou mais p (Kempff). É certo que a indicação de *Durchaus energisch* pode ser aproveitada para influenciar a atmosfera do andamento, mas ainda assim Schumann anotou mf, e Arrau (e também Richter) cumpre escrupulosamente essa indicação, sendo que o ff só aparece no c. 92, tendo sido criada até aí uma dinâmica muito vibrante, mas algo contida. O mesmo critério é usado para a segunda interessante constatação: o final da Fantasia é mesmo em piano, e não em pianíssimo.

Quanto às Variações op. 35 de J. Brahms, ao examinar as diversas interpretações, parece ser, por exemplo, a Variação XII (1º Caderno) objecto de interpretações variadas e imaginativas. Assim, veja-se o colorido do fraseio polifónico da gravação de Michelangeli, em contraste com o lirismo e quase introspecção da interpretação de C. Arrau.

Na versão de E. Petri, a linha soprano da Variação IV (2º Caderno) é *molto cantabile* (entre os c.5-8); o mesmo se passa na 2ª parte, dos c.9 ao 16. Também as linhas em valor rítmico de tercinas da Variação V são executadas com toda a clareza e transparência.

6.1.4 AGÓGICA

Daniel Gottlob Türk (1756-1813) na sua *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel*, publicada em 1789 sugere paragens e ênfase nos sons mais importantes, já como prenúncio da flexibilidade rítmica associada ao Romantismo (refere-se ao passado, dedicando uma vasta secção à ornamentação). Mas antes disso, já C. P. E. Bach no seu *Versuch* de 1753 se detém demoradamente sobre questões estéticas e de interpretação, também envolvendo preferências e conselho relativos ao uso da agógica. Define o tempo *rubato*, sugere soluções agógicas de equilíbrio entre a mão direita em *rubato* e a mão esquerda a acompanhar, seguindo a tempo rigorosamente, pois só muito raramente as notas em ambas as mãos são executadas simultaneamente. Também indica que *portato* é descrito como um *legato* no qual cada nota é ligeiramente acentuada; afirma a predominância do *non-legato*, sendo que as notas que não estão marcadas com *legato*, *tenuto* ou outras, são mantidas em metade do seu real valor rítmico, e ligeiramente acentuadas. Também refere que as dissonâncias devem ser tocadas mais forte do que as consonâncias, e as notas da melodia fora da tonalidade ligeiramente apoiadas. Todas estas indicações de ordem agógica tiveram sucessivos e fundamentais adeptos, entre eles L. v. Beethoven, que em 1801, obrigava o seu discípulo Czerny a empregar o *Versuch* de C. P. E. Bach nas suas aulas.

6.1.5 ANDAMENTO

O mesmo C. P. E. Bach defende a independência e flexibilidade da mão esquerda (mudar dedos em notas repetidas, estudar em andamento lento, rigor na dedilhação utilizada, estudar as obras desde início sem ornamentos). Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), segundo os seus escritos, *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Pianofortespiel* [...], Vienna 1828, obriga os alunos a fixar o olhar na partitura, não permitindo que toquem em andamento demasiado rápido. Parece ser latente na tradição interpretativa alemã a necessidade da aliança dos valores estéticos e musicais à técnica. Os pedagogos que Kullak apelida de Vienenses assim o fazem, como é o caso do já citado Hummel, ou ainda de Johann Baptist Cramer (1771-1858). Assim, os andamentos preferidos pelos seus intérpretes do início do século XX são geralmente equilibrados, em função das indicações do compositor e da tradição interpretativa dos grandes génios do século XIX, como é o caso de F. Liszt, F. Chopin, S. Thalberg, Tausig, etc.

6.1.6 FRASEIO E ARTICULAÇÃO

Segundo Hans von Bülow (1830-1894), fraseio e a articulação de cada obra só podia ser baseado numa compreensão genérica das estruturas da composição.¹² Assim, a dedilhação e os equilíbrios de dinâmica são meios fundamentais para a implementação destes objectivos.

6.1.7 ACENTUAÇÃO

" Se um tema começar com uma anacrusa, devemos introduzi-lo em piano, e assim que o tempo forte aparece é necessário acentuá-lo, para que os ouvintes tenham a noção de onde se encontram."¹³ afirma Hans von Bülow. Adolph Kullak teoriza igualmente sobre questões de acentuação no 14º capítulo da sua *Ästhetik des Klavierspiels* (1860), nomeadamente com acentuação métrica, acentos declamatórios, etc.

6.1.8 PEDAL

Na obra de J. Nepomuk Hummel (1778-1837), *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Pianofortespiel [...]*, Vienna 1828, explica-se a função do pedal surdina, o qual só deve ser aplicado em andamentos lentos. A este propósito saliente-se a influência de Hummel no jovem Chopin, a vários níveis interpretativos; W. A. Mozart, o professor de Hummel também apreciava e praticava a elegância, leveza e emocionalidade musical como primordiais características da interpretações e dos valores estéticos. Já Czerny(1791-1857), em 1838, na sua bastante desconhecida *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen op. 500*, no seu 3º volume se expressa no mesmo sentido "Devemos defender-nos de empregar este Pedal *Una Corda* quando se toca mais forte, uma vez que as cordas facilmente desafinam ou partem."¹⁴

"Em Bach, o pedal exerce a mesma função do Partido Social Democrático no *Reichstag*"¹⁵, afirma H. v. Bülow, pois pode salientar

sonoridades e efeitos musicais necessários e interessantes, sem preponderância ou exagero. De referir que este comentário data de 1884 (a 1887), pelo que é especialmente curioso.

6.1.9 TEXTURAS

"O ensino de Bülow representa, pelo menos em parte, a continuação de um aspecto do ensino de Liszt: a reflexão e a meditação, a técnica adaptada à expressão, a procura dos valores musicais perenes."¹⁶ afirma-nos Piero Rattalino. E nessa conformidade, "O intelecto deve regular a emoção. Existe uma diferença entre a compreensão emocional e o sonho emocional. Tome tempo nas pausas curtas." ¹⁷ diz Hans von Bülow, na sua aula sobre o Prelúdio e Fuga em dó menor (1º caderno). Também sobre a interpretação das fugas afirma, "Na fuga, devemos diferenciar entre o pathos e conversação: por isso, o final do tema do compasso 6 deve ser tocado *legato* e *decrescendo* para se ouvir melhor o tema na segunda voz. Os episódios (*divertimenti*) da fuga, imitando fragmentos temáticos, só devem ser considerados com o cimento que consolida as pedras basilares do tema da fuga; deve-se evitar especialmente o *pathos* nas sequências de episódios."¹⁸

6.1.10 CRUZAMENTOS: ESCOLA ALEMÃ MISTA

Exemplo de pianistas de escola alemã mista, parece ser o caso de Ferruccio Busoni(1886-1924). De ascendência germânica e com alguns estudos em Viena, este pianista italiano viveu e exerceu grande parte da sua actividade musical em Berlin, nomeadamente na Victoria-Luise Platz 11(onde ainda hoje se pode ver uma pequena placa designativa com o seu nome na parede exterior). Dirigiu os *Berliner Philharmonikern* na Beethovensaal entre 1902 e 1909. Foi inclusivé sepultado na sua cidade, no cemitério de Schöneberg, na *Stubenrauchstraße*, onde também descansa Marlene Dietrich.

Busoni é considerado por alguns "o primeiro dos grandes pianistas modernos." ¹⁹ e sendo comparado com a maior parte dos seus colegas, tomava acentuadamente poucas liberdades de fraseio, andamento, e/ou *rubato*, e as sua interpretações eram modelos de rigor de texto, contra as interpretações de "Lisztianers" e "Leschetizkianers".²⁰ Neste sentido parece alinhar com a direcção estilística alemã de H. von Bülow. Esta perspectiva é a mesma de um outro pianista, que podemos considerar híbrido: Josef Hofmann (1876-1957), discípulo de Anton Rubinstein(1829-1894). A. Rubinstein insistia na fidelidade textual, factor que surpreendeu Hofmann durante o seus anos de estudo, habituado aos concertos do próprio professor e às liberdades interpretativas agógicas, de fraseio e de dinâmica da tradição dos outros pianistas russos da 1ª metade do século XIX.

"A verdadeira interpretação de uma obra musical resulta da sua correcta compreensão, e isto, por sua vez, depende unicamente da escrupulosa e exacta leitura..."²¹ afirma. Enquanto o pianismo de Hofmann se inscreve numa mistura de "purismo classicista e de

elegância romântica"²² , remete-nos para uma possível mistura de escola interpretativa, neste caso entre a escola alemã e a escola russa. No caso de Busoni, a questão é menos qualificável ou indetificável, pois o que não parece mesmo nada germânico é a sua pedagogia (algumas das suas vertentes), da qual resultaram excelentes intérpretes (é o caso de Egon Petri-1881-1962, ou Eduard Steuermann). Busoni tem uma predilecção pela análise genérica de cada uma das interpretações dos discípulos e da visão de cada obra musical no seu todo, pouco ou nada se detendo em pormenores técnicos, como dedilhações, por exemplo. Não deixa de afirmar, no entanto que "Não, a técnica não é e nunca será o alfa e o omega da arte pianística, nem mesmo de qualquer outra arte. No entanto, como é natural, digo aos meus alunos: devem adquirir uma técnica, e de fundamentos sólidos."²³ Se se comparar, por exemplo a direcção pedagógica de H. von Bülow, ou mesmo a do discípulo de Bülow, Heinrich Barth(1847-1922), este sim, contemporâneo de Busoni, as descrições que se conhecem apontam para uma pedagogia adepta da integridade e purismo técnico e interpretativo; Busoni dá indicações mais humanas e psíquicas, talvez também em função do seu próprio percurso autodidacta.

Outro exemplo de cruzamento de influências e de difícil qualificação é o de Ignacy Jan Paderewsky(1860-1941). O mais famoso discípulo de T. Leschetizky (1830-1915) pode ser considerado um produto da escola vienense deste famoso mestre, não sendo no entanto muito clara a sua identificação com a escola alemã. É um facto que a época que analisamos, isto é, a 2^o metade do século XIX e primeira metade do século XX foi dominada pelos discípulos de F. Liszt e Th. Leschetizky. É impressionante a lista de pianistas que seguem as orientações destes 2 mestres, embora exista entre eles algum hiato

histórico, pois enquanto Liszt vem a falecer em 1886, Leschetizky ainda vive o início do século XX. Paderewsky é bastante conhecido pelo seu *rubato*, e como F. Chopin(1810-1849) considera-se detentor de algumas perspectivas muito nacionalistas sobre este assunto, e afirmando a certa altura "O valor das notas diminuído numa determinada parte da obra através de um *accelerando* não pode sempre ser recuperado noutra altura com um *ritardando*. O que está perdido, perdido está."²⁴ Paderewsky, como os seus colegas virtuosos do piano, especialistas no grande efeito, na grande linha e no *rubato* tinham com predileção de repertório as obras de compositores a partir de Beethoven. Bach era interpretado, geralmente em transcrições de Liszt, Tausig ou d'Albert. Raramente interpretavam Mozart ou Schubert.

O outro exemplo misto da escola alemã, situa-se no nome de Artur Rubinstein (1889-1982). Discípulo de Heinrich Barth, em Berlim, de ascendência eslava, rejeita a herança germânica, após a 2ª guerra mundial, por razões ideológicas. Não deixa, no entanto, de cingir as interpretações à orientação interpretativa muito germânica, como é o caso da Sonata "Appassionata" de L. v. Beethoven, onde segue geralmente a linha dos seus colegas alemães (por exemplo, usando no 1º andamento um só pedal entre os c.193 a 212). Será ainda importante referir que só Alicia de Larrocha, Artur Rubinstein e Claudio Arrau se dedicam ao repertório de compositores espanhóis (como fica demonstrado na análise da obra *Evocación*, de Albéniz).

É ainda importante referir que o final do século XIX coincide com o advento da técnica do "peso do braço", isto é, rejeitando-se as posições da mão imóvel e o treino dos dedos de forma meramente mecânica. Fundamentada por teóricos e pedagogos como Ludwig Deppe (1828-1890), que é o verdadeiro criador do conceito de técnica

do peso (descrições por Amy Fay em *Music-Study in Germany*). Deppe estava na frente do movimento do estudo do peso e do relaxamento, que imbuía as escolas pianísticas do final do século XIX. Tobias Matthay (1858-1945), *The Act of Touch in all its Diversity*, publicado em 1903, em Londres. Situa-se no ponto de equilíbrio entre a tradição e os "novos" conceitos de relaxamento, rotação e emprego do peso do braço.

Na última década do século XIX, esta nova tendência da pedagogia do piano emerge e acentua-se. Tornou-se óbvio que tratar da independência e força dos dedos não era suficiente. Os escritos teóricos de Breithaupt representam um resumo da utilização e emprego do peso do braço ao teclado (Rudolf Maria Breithaupt -1873-1945, *Die Natürliche Klaviertechnik*, publicada a 1ª parte em alemão em 1905, a 2ª parte em alemão, francês e inglês em 1907, a 3ª parte, 5 volumes de exercícios, em 1912). Liberdade de movimentos, relaxamento e peso são os fundamentos do seu método. Como bibliografia mais avançada e posterior, é importante ainda referir as pesquisas dos americanos Otto Rudolf Ortmann (1899-1979), *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*, publicado em 1925 e *The Physiological Mechanics of Piano Technique*, publicado em 1929. Ortmann afirma que a repetição é uma das partes necessárias do processo de aprendizagem, pois transfere os impulsos neurológicos de um movimento do centro cerebral para o centro dos reflexos da espinal medula. Em contextos musicais, a transferência do peso não é base efectiva da técnica do piano, resultados que contrariam as indicações de Deppe e alguma da pedagogia de Leschetizky, segundo descrições da época. Arnold Schultz (1936) com *The Riddle of the Pianist's Finger*, publicado em 1936, investiga na mesma direcção de Ortmann.

6.2. ESCOLA FRANCESA

Conhecem-se métodos sobre interpretação do cravo de teóricos franceses dos séculos XVI e XVII, que são também considerados de grande importância. É o caso de G. Diruta, *Il Transsilvano* (1597) ou de F. Couperin, *L'art de toucher le Clavecin* (1717). Para Adolph Kullak(1823-1862), a grande instrução francesa ao teclado é a de L. Adam(1758-1848), *Pianoforteschool* (antes de 1810) e de F. Kalkbrenner(1785-1849), *Méthode pour apprendre le pianoforte a l'aide du guide-mains*, Paris 1830 (cf. *Ästhetik des Klavierspiels*).

François Couperin (1668-1733), *L'Art de toucher le clavecin*, publicado em 1716, com recente edição inglesa em 1974. Contém sistema de dedilhação, execução de ornamentos e 8 prelúdios ilustrativos. Jean Philippe Rameau (1683-1764) escreve o *Méthode sur la mécanique des doigts sur le clavessin*, publicado em 1724 e o *Code de musique pratique*, publicado em 1760. Salienta a independência da acção dos dedos, levando os dedos o mais alto possível quando se inicia o estudo dos trilos.

Já Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) no seu *Méthode pour apprendre le pianoforte a l'aide du guide-mains*, Paris 1830, contém uma série de exercícios de 5 dedos, escalas, arpejos, notas dobradas e oitavas de pulso. Sugere ainda a primazia da sonoridade em detrimento do virtuosismo. Charles Hanon (1820-1900) sugeria que se executasse o seu livro de exercícios todos os dias, e prometia que os dedos começariam a funcionar com segurança e igualdade. Henri Herz (1803-1874) inventou o Dactylion. Louis Plaidy (1810-1874), Josef Pischna (1826-1896), Isidor Philipp (1863-1958), F. Fétis(1784-1871) e I. Moscheles, *Méthodes des Méthodes*, Paris 1837, numa colecção de estudos, para a qual Chopin contribuiu com 3 pequenos

estudos. A atitude principal baseia-se no facto de que os grandes princípios técnicos nascem no âmbito das obras primas e deveriam ser alterados e actualizados em função das necessidades musicais(cf. depoimento de Paul Loyonnet abaixo).

Apesar do impacto das novas ideias acerca de técnica no início do século XX, seria um erro acreditar que as tradições antigas foram totalmente abandonadas. A tradição do treino dos dedos era particularmente forte em França. Phillip, Cortot (Curso de interpretação), Long (*Le Piano*) escreveram métodos para piano ou exercícios para piano que são baseados no treino dos dedos para serem fortes, independentes e leves ("souples"). Certamente que o uso de unidades e mecanismos mais amplos é mencionado, mas a orientação básica destas obras é mais na direcção do emprego dos dedos unicamente.

6.2.1 REPERTÓRIO

Vianna da Motta refere que ao conhecer pessoalmente J. Joachim, amigo de Brahms e adversário de Wagner, toca para ele a Sonata de C. Franck, com a violinista francesa Jeanne Diot. Joachim não conhecia a obra e declarou que não lhe agradava.²⁵ Este parece ser um divertido e significativo episódio acerca do conhecimento e apreço do repertório francês (neste caso, belga) por parte da escola alemã.

Em face da análise das gravações das 19 obras, constata-se desde logo a menor disponibilidade de gravações de pianistas franceses que começaram a sua carreira pianística durante a 1ª metade do século XX, em detrimento de pianistas alemães e russos da mesma época. Assim, é importante referir que as editoras

discográficas de pequena dimensão como a Pathé, Odeon, Ducretet-Thompson vão sendo absorvidas e /ou compradas pelas grandes empresas discográficas, como a EMI ou Deutsche Grammophon. As gravações disponíveis são por isso escassas e por vezes não no repertório que seria mais indispensável e significativo para elaboração de triagens e tendências.

Se nos reportarmos ao contexto histórico, considera-se que Antoine-François Marmontel (1816-1898), aluno de Pierre Zimmermann (1785-1853), professor de d'Indy, Bizet, Debussy, Francis Planté, Charles-Valentin Alkan(1813-1888) e Louis Diémer(1843-1919) lança bases de interpretação de tendência de "style sévère". Marmontel foi ainda nomeado director do Conservatório de Paris, e editou *Le mécanisme du piano* e *L'école de mécanisme e d'accentuation* em 5 volumes.

Efectivamente, na França do Segundo Império (1852-70), em pleno processo de perda de influência na vida musical europeia, a preferência por um certo tipo de repertório, entre anos de 1870, ia nas mãos de Saint-Saëns(1835-1921), por exemplo, para obras de Hummel, Chopin, Mendelssohn, Beethoven e sobretudo para os compositores barrocos. Criou-se um estilo francês, reflectindo o estilo dos cravistas Couperin e Rameau, imbuído de clareza, elegância, rapidez, precisão. O *Guide-mains* de Kalkbrenner(cf. acima) era usado por Saint-Saëns, para aperfeiçoar o tão característico e único apetrecho técnico francês: o *jeu perlé*. Arpejos, notas repetidas, escalas (também em 3^{as}) eram treinadas até à perfeição com velocidade, clareza. Igualmente as oitavas são executadas com o pulso leve e com os dedos muito próximos das teclas, o que determina que a sua amplitude sonora não seja muito grande. Diémer(1843-1919) edita e dedilha 4 volumes de peças de cravistas franceses, interpreta

igualmente recitais em instrumentos recém-construídos e concebidos pelas marcas francesas de construtores de pianos Pleyel e Érard, e 5 anos depois é um dos fundadores da *Société des Instruments Anciens*. Também Saint-Saëns era conhecido pelas suas interpretações de música barroca e dos concertos de Mozart, chegando a interpretar 17 deles num ciclo em Paris. M. Long também se dedica intensamente ao repertório contemporâneo francês (Fauré, Debussy, Ravel) inclusive efectuando gravações, assim como às obras de Mendelssohn, Mozart, Hummel, e exemplificava o *jeu perlé* aos seus estudantes. Segundo Nicole Henriot, o *jeu perlé* nada mais é do que uma ideia ou uma miragem, mas não é propriamente uma técnica. "Em certas passagens de Mozart, e sobretudo de Saint-Saëns, é necessário tocar em andamento rápido, muito perto das teclas, parecendo a série de sons idênticos soar como pérolas iguais a cair em cima de uma corda do piano. Mas não consigo pensar numa obra inteira onde esta técnica seja necessária do início até ao fim, mesmo entre o repertório francês mais espectacular."²⁶

6.2.2 RIGOR DE TEXTO

Marguerite Long (1874-1966) era grande apologista do "unconditional respect for the text". Como afirma Daniel Wayenberg, a sua principal preocupação era a precisão do pianismo, o que inclui uma total devoção ao aperfeiçoamento técnico; no seu livro "Le Piano", tudo vem referido e fundamentado. O mesmo se pode observar noutros depoimentos, como por exemplo de E. Robert Schmitz do "amor francês pelo rigor difere do alemão, no sentido em que é menos massivamente concreto, e mais lógico, claro, e simples de entender. Posso mesmo afirmar, que estas são as qualidades que caracterizam a

"escola francesa" de piano, canto, composição, arte- de tudo aquilo que tem as suas raízes na mentalidade e coração franceses."²⁷

6.2.3 DINÂMICA

Referindo-se a Marguerite Long, o seu discípulo Gabriel Tacchino afirma o seguinte: "A técnica dela era o oposto da escola russa-pouco peso, pouco som. Mas dava-nos muitas indicações preciosas sobre as obras dos compositores franceses."²⁸ Se nos reportarmos ao já citado "style sévère", característica que pode ser seguida por diversos pianistas de tradição francesa, desde o professor de Alkan (1813-1888), Zimmermann (1785-1853), até ao próprio Saint-Saëns, a predilecção por um repertório mais "seco" está patente. Obras de Hummel, Weber, compositores barrocos, predominam nos programas de concertos e recitais destes pianistas. Nesse sentido, a predilecção e especialização neste este tipo indicia uma tendência a nível da dinâmica, das já citadas clareza e elegância, talvez em detrimento de exageros e excessos dinâmicos em ambas as direcções contrastantes da dinâmica, isto é, em direcção ao fortíssimo ou ao pianíssimo. A tradição da interpretação cravística também tem um papel predominante, uma vez que influencia as opções de dinâmica da interpretação dos compositores barrocos ao piano.

Foi observado por alguns autores, que o ensino de Liszt, Anton Rubinstein, ou mesmo Leschetizky teve muito pouca divulgação em França, sempre muito fechada em si própria, na tradição do Conservatório de Paris, e só por volta de 1920, com Cortot e outros, se começa a empregar e a considerar seriamente o emprego do peso do braço e da técnica do peso do braço no pianismo francês. Esta questão tem implicações definitivas a nível da dinâmica, uma vez que

o emprego da técnica do braço, advogado pelo ensino do piano de tradição germânica e russa (precisamente de Liszt, Anton Rubinstein e Leschetizky) tem consequências óbvias a nível da possibilidade de amplitude dinâmica dos pianistas, da possibilidade de controle de som no fortíssimo e da própria produção do fortíssimo. "Mesmo depois de 1900, os fabricantes de pianos franceses continuaram a produzir instrumentos de som fraco, para salões, que não reflectiam as mudanças no estilo de performance, composição e pedagogia que estavam a acontecer no resto de mundo."²⁹ No mesmo sentido, a dinâmica dos pianistas de tradição francesa deverá potenciar as características destes instrumentos, pelo menos até aos anos 30.

Na análise da Balada em sol menor, op. 23 nº1, Todos os pianistas analisados seguem à risca o carácter pesante do *Largo* inicial, embora uns de forma mais evocativa (Cortot, Rubinstein, Horowitz), outros de forma mais fluida (Perlemuter, S. François). S. Richter "lança" o pesante com dramatismo e com a contenção poderosa que lhe é característica.

La Cathédrale engloutie de C. Debussy apresenta algumas diferenças de interpretação, relativamente ao aspecto da dinâmica. A gravação de Cortot mantém-se, logo desde início, no *piano*, enquanto que Artur Rubinstein opta por uma sonoridade mais cheia e presente. Já no Prelúdio em sol menor op.23 nº5, Jeanne-Marie Darré distingue-se dos seus colegas russos, pela dinâmica que emprega no compasso 1, nomeadamente *piano*, em contraste com as interpretações de Richter, Horowitz e do próprio compositor, que começam todos em *forte*.

De referir ainda o exemplo de *Gaspard de la nuit* de M. Ravel, onde os pianistas franceses imperam, e Casadesus escolhe uma sonoridade mais *forte* no compasso 17-19 de *Le Gibet*, em contraste

com a atmosfera mais em *piano* de Giesecking. Perlemuter interpreta as 8as de *Scarbo* com uma sonoridade muito límpida, enquanto que Giesecking as interpreta em *ppp* e com uma sonoridade mais velada.

6.2.4 AGÓGICA

Citado de novo por Timbrell, o testemunho do barítono Pierre Bernac, afirma que a *mélodie française* deverá seguir uma combinação muito precisa entre o pianista e o cantor. O lirismo necessário à interpretação destas canções é contido, "pois se nenhum compositor francês exagera no sentimentalismo ou ênfase desmedido, também os intérpretes devem ter um sentido da moderação na expressão(...)"³⁰

6.2.5 ANDAMENTO

No mesmo sentido da agógica e da dinâmica, as escolhas francesas vão no sentido do equilíbrio e contenção, o que fundamenta alguma prudência relativamente à escolha dos andamentos. Sabemos no entanto do brilhantismo e virtuosismo do pianismo francês, optando com frequência por andamentos extremamente rápidos, nomeadamente no repertório germânico (Beethoven, Brahms), talvez como reacção à profundidade, atitude meditativa e peso existencial das interpretações mais assumidamente de cariz germânico e mais anti-francesas.

Na comparação dos exemplos musicais da *La Cathédrale Engloutie* de C. Debussy, Cortot muda o tempo entre os c. 7 a 12 para o dobro do andamento, como o próprio Debussy tocava (indicado em nota de rodapé³¹ na edição Henle, utilizada para audição). No compasso 14 retoma o andamento. Também Rubinstein toma a

mesma opção, embora de uma forma menos drástica ou radical. Neste sentido, é interessante conferir as durações das diversas interpretações e constatar que as versões de Cortot e Rubinstein são idênticas e mais curtas do que as dos outros pianistas analisados. Giesecking e Richter primam pela regularidade de andamentos e seguem criteriosamente as indicações do compositor expressas na partitura, as quais não revelam esta mudanças de andamentos. Cortot segue ainda a indicação de andamento *un peu moins lent* (c.47-71) e regressa no andamento de mínima=69, na coda entre os c.72 e 89.

6.2.6 FRASEIO E ARTICULAÇÃO

Ao longo das diversas pesquisas constata-se que a mais indiscutível característica desta "escola", em finais do século XIX, início do séc. XX, é a clareza. Diz E. Heidsieck (pág. 103) em Timbrell, Ch., *The French Pianism*, Portland/Oregon, Amadeus Press, 2ª edição, 1999 *The French have traditionally been concerned with clarity and Long certainly exemplified this in her playing and teaching. In some circles here in France it is still the prime concern. Recently a visiting Soviet pedagogue attended the piano classes of three teachers at the Conservatoire, and he told me later that the main admonition of each teacher was "more clarity, more clarity."* Mais afirma Magda Tagliaferro (idem) *Cortot didn't care for the technique of his teacher, Diémer. At that time, Diémer and the Marmontels had firmly established the notion of fast, super-articulated playing; light, transparent sounds produced with minimal wrist and arm motion. The fingers were high, but never really flet the bottom of the keybed! Marguerite Long inherited and passed that style: fast, digital playing that was semi-legato and without much pedal. The sound was thin and*

uninteresting. Cortot's conceptions involved much more arm, and also more legato - a really more harmonious approach in every way.

Constata-se uma inequívoca semelhança com a técnica alemã nesta tendência de Cortot em comparar o movimento da mão do pianista no teclado, ao arco do violino. Léfébure chama-lhe *kneading* (p. 104, Timbrell), o que pode equivaler ao *kneten* (amassar) alemão de Conrad Hansen ou Edwin Fischer. A isto não é alheia a formação germânica de Alfred Cortot, que dirigiu a 1ª audição de *Götterdämmerung* em Paris em 1902 (p. 99, Timbrell) e mantinha contactos estreitos com o pianista Édouard Riser, discípulo de Stavenhagen, Klindworth e d'Albert, alunos de Liszt. Procurava evitar movimentos crispados e duros, por vezes característicos dos pianistas franceses dessa época, influenciado, e com afirma Martha Morhange-Motchane (p. 104, Timbrell) pelas ideias de Leschetizky.

Um insistente ideia acerca do pianismo francês é o chamado *jeu perlé*. Afirma Nicole Henriot-Schweizer (p. 94, Timbrell), que este é apenas uma miragem, não uma técnica. *Madame Long's playing exemplifie the jeu perlé, and she passed it on to her students - though perhaps not consciously. The jeu perlé, however, is really just a mirage, not a technique. Yes, in certain passages in Mozart, and above all in Saint-Saëns, one must play fast-fingered work very close to the keys, so that a series of equally sounded notes reminds us of uniformy shaped pearls on a string. But I can't think of an entire piece that requires this technique from beginning to the end, even among the French showpieces.* Ou ainda, sublinhando a consciência da tradição, *I don't believe in the old French school. I use more weight. Why soukd weight be restricted, not involving the wrist, arm or soulder?;* Gabriel Tachino refer a propósito de Marguerite Long (p. 97 Timbrell) *Her technique was the opposite of the Russian school - not much weight,*

not much sound. But she gave very penetrating advice about playing French composers.

Em termos de "escola francesa", se nos detivermos na primeira metade do século XX, podem-se citar como principais pedagogos franceses, a lista elaborada por (p. 78, Timbrell).

6.2.7 ACENTUAÇÃO

Marguerite Long recomendava aos seus discípulos o trabalho em figuras rítmicas com ponto, ou em grupos pequenos de unidades rítmicas de 2 ou 3 notas. Poder-se-á dizer que este tipo de exercício tem bastante implantação na escola francesa, proporcionando bastantes resultados a nível de clareza rítmica e maior segurança e destreza no teclado. A predilecção pela estética e sonoridade da música para cravo, deveria de ter igualmente influência nas interpretações a nível de acentuação rítmica e agógica, por parte dos pianistas desta escola.

6.2.8 PEDAL

"Pedal subtil: é o cerne do pianismo francês." ³² afirma Yvonne Léfébure. Cortot dava muitos conselhos de emprego do pedal esquerdo (surdina), não só nas suas aulas, mas também e sobretudo nas suas edições (Timbrell, p. 105). Como afirma Eric Heidsieck, de entre os discípulos de Cortot, o mais importante para este pianista era o "colorido do som"; sendo que, o emprego da surdina é uma das melhores maneiras de conseguir este objectivo, até mesmo em passagens em fortíssimo. Perlemutter chega a concluir que o piano moderno tem uma sonoridade demasiado agreste, mas excessivamente tímida, com o uso da surdina. *So, Cortot would often*

prefer the sound that one got by playing strongly with the soft pedal, if he wanted a sonorous soft sound. It's a sophisticated concept that is not well understood in some quartets even today. (Timbrell, p. 105)

Também acrescenta que Cortot lutava contra o brilhantismo seco de dedos que se ouvia naqueles tempo; assim, à parte das suas ideias sobre pulso e braço, ele modificava a sonoridade empregando muito meio-pedal e pedal intermitente.

Martha Morhange-Motchane conta que Cortot a teria aconselhado aplicar a surdina com frequência na Barcarolle de Chopin, para conseguir a *vibrant, expressive sound that wasn't thin*. (Timbrell, p. 106). Luke conta que Cortot o obrigava constantemente a usar um quarto de pedal, meio pedal e pedal intermitente. Também numa obra que se iniciasse com uma anacrusa, ele punha sempre o pedal em baixo, antes de começar a tocar. Dá como exemplo, o início do Concerto em fa menor de Chopin, onde punha o pedal direito antes da entrada do piano, para que os harmónicos da orquestra e as cordas do piano já vibrassem antecipadamente.

A partir de Debussy, o emprego do pedal passou a ser completamente diferente. Y. Lefébure salienta que só o colorido do som confere personalidade à interpretação; pelo que o *touché* e o pedal são da maior importância. *The pedal is the third hand*, repete Lefébure ao seus discípulos; para controlar um pedal intermitente, é preferível manter o joelho encostado à parte de baixo do teclado, para que o pé toque no pedal, mas não no chão. É um facto que a partir de Debussy, o emprego do pedal passou a ser completamente diferente. E embora subsista a ideia, de que o emprego subtil e esmerado do pedal está no cerne do pianismo francês, nem sempre foi assim.

E. Heidsieck reforça esta última ideia, pois quando se pensa em Pianismo Francês nos lembramos de Walter Gieseking. Ora Gieseking

era alemão, educado na Alemanha. Parece então concluir-se que o trabalho de dedos muito límpido e correcto, sempre foi a principal característica da Escola Francesa. Logo, o emprego do pedal era muito sumário e parco.

6.2.9 TEXTURAS

Timbrell considera os pianistas A. Cortot (1877-1962) e Marguerite Long (1874-1966) como os mais influentes pianistas em França entre 1910 e 1950.³³ M. Long cumpria os ideias de clareza, graciosidade e elegância moderada nas suas interpretações, aliada à perfeição e capacidade digitais. M. Ravel que trabalhava com ela frequentemente disse-lhe que ela era a única que podia tocar o *Prélude do Tombeau de Couperin* em andamento o mais depressa possível "porque consigo, temos a certeza de que vamos ouvir todas as notas."³⁴ A. Cortot dominava um repertório imenso desde Purcell até Strawinsky, mantendo sempre uma particular cumplicidade com as obras musicais para piano de Chopin e Schumann.

6.2.10 CRUZAMENTOS: ESCOLA FRANCESA MISTA

É fascinante a análise da personalidade de A. Cortot (1877-1962), nas suas diversas vertentes, como pianista, pedagogo, chefe de orquestra. De facto, Cortot pode ser também considerado com um produto de escola francesa híbrida. A sua formação efectua-se de forma indelével na tradição germânica, dirigindo em Bayreuth como assistente de Felix Mottl e Hans Richter e proporcionando à sociedade parisiense a estréia de *Götterdämmerung* em 1902, assim como uma apresentação de *Tristan und Isolde* sob a sua direcção. A sua amizade e as aulas com Edouard Risler(1873-1929)-que tinha estudado com os discípulos F. Liszt, Stavenhagen, Klindworth e d'Albert- são fundamentais para a sua perspectiva alargada do pianismo francês. A sua abordagem pedagógica é por isso diferente dos seus contemporâneos, pois insiste no emprego do peso do braço e da acção do ombro, uma abordagem das teclas com a polpa do dedo e com os dedos esticados, além de um declamar das melodias com uma atmosfera mais íntima, através de um emprego muito variado e imaginativo de ambos os pedais. O efeito pretendido tem algumas analogias com o pianismo germânico (e também com o russo), na procura de uma policromia sonora, através de um voluntário sublinhado da polifonia.

Outro exemplo de mistura de escola pianística é Lazare-Lévy (1882-1964), também professor de Clara Haskil. À semelhança de Cortot, estava um pouco adiantado no seu tempo em França, pois emprega mais o peso do braço e das costas para conseguir mais força e maior amplitude dinâmica. Ao contrário do seu professor Diémer, não fundamentava a sua pedagogia na técnica digital análoga aos instrumentos de tecla barrocos. France Clidat (1932) afirma acerca do

seu professor " A sua pedagogia situava-se entre as escolas romântica e moderna. Em alguns aspectos é semelhante a Heinrich Neuhaus (...). Para Lazare-Lévy técnica significa o meio, e não a finalidade. Estudávamos música através do piano, não somente a música para piano. As considerações musicais de ataque, legato, fraseio, etc, apareciam em primeiro lugar. Depois ele encontrava os meios para atingirmos esses objectivos. Ele applicava a técnica do braço, mas tinha dedos muito sólidos. Não era a *petite technique* de Madame Long. Ele tinha uma sonoridade grandiosa e realmente expressiva e colorida."³⁵ Afirma ainda outra sua discípula Lélia Gousseau que "(...)ele não gostava de dedos curvados, tendo uma opinião semelhante a Cortot. Certamente que não se pode tocar uma linda e longa frase ao piano, se o estilo é o mesmo de uma dactilógrafa."³⁶

A técnica da pressão na tecla revela-se mais eficaz para a obtenção de uma sonoridade menos agressiva; através da distribuição do peso do braço, o legato é mais real e conseguido.

Continuando nos casos híbridos, e no caso citado por Ch. Timbrell de Paul Loyonnet(1889-1988), a influência da pedagogia de Leschetizky faz-se sentir através do professor de Loyonnet: M. Sieveking. O método de Sieveking deriva de Leschetizky, sendo que os dedos se tornam pilares do peso do braço. Como afirma Breithaupt (cf.acima), o braço deve estar relaxado para servir uma mão forte e activa. Mas ao contrário de Breithaupt, este método afirma a forte articulação dos dedos, revelando influências directas de Isidor Phillip (1863-1958) - entre 1897 e 1955 Phillip edita 26 métodos, exercícios e estudos da sua autoria e/ou revisões, como *Exercices quotidiens tirés des oeuvres de Chopin, avec préface de G. Mathias, 1897; Complete School of Technique, 1908; École des Arpèges, 1923; Une demi-heure de préparation technique, 1925, etc, etc.*

Leschetizky também não apreciava *pianissimi* pouco consistentes, pois para ele as linhas polifónicas tinham que "cantar", e de ter uma sonoridade redonda. Nesse sentido, Loyonnet afirma que a música russa e a música alemã necessitam de interpretações com mais massa sonora, estando os compositores já vocacionados para esse tipo de escrita e sendo os intérpretes já orientados nessa direcção e gosto musical. "Os russos e os alemães sempre empregaram mais [peso], e a razão é porque a música deles assim o exige. É um facto que os compositores determinam a educação dos intérpretes. Para os franceses, pode existir grandeza sem peso e paixão sem violência. A atmosfera onírica de Fauré raramente é apreciada fora de França, e mesmo aí não é pensada para comover multidões, como pode acontecer com Tchaikowsky.(...) Penso que entre os russos, Prokofieff nas suas *Visions Fugitives* não se distancia nada da estética francesa."³⁷

6.3. ESCOLA RUSSA

Como afirma Rattalino, "Alexandr Dübück provem daquela prodigiosa torrente de pianistas aos quais, para resumir, mas algo impropriamente, é costume apelidar de escola russa."³⁸ O mesmo autor constata que alguns dos maiores pianistas do séc. XIX eram russos, o que não impede que embora tivessem feito os seus primeiros passos na aprendizagem do instrumento na Rússia, os completassem no estrangeiro. O mais famoso e incontornável foi John Field, (1782-1837) discípulo de Clementi e professor de Alexandr Dübück; ensinou em S. Petersburgo e em Moscovo, entre 1802 e 1832, onde veio a falecer. Mas também outros estrangeiros como Haberbier, Henselt, Dreyschock, Theodor Stein, Door, Pischna, Klindworth, Brassin, Leschetizki, Wieniawski, Cesi, Neupert, até Busoni, por 1890 ensinaram na Rússia ao longo do século XIX. Para o final do século, por razões históricas, o fluxo de professores estrangeiros diminuiu significativamente, sendo manifesta uma ostensiva oposição dos estrangeiros nos círculos musicais.

O mesmo Alexandr Dübück teve como discípulos Balakirev, Zverev e Villoing, futuro professor dos irmãos Anton e Nicolai Rubinstein. Zverev acompanharia como futuro professor no curso geral do Conservatório de Moscovo grandes talentos como Siloti, Rachmaninoff, Scriabin e Igumnov.

A fundação do Conservatório de S. Petersburgo aconteceu em 1862 por Anton Rubinstein(1829-1894), seu primeiro director até 1867 (retoma a direcção em 1877), e a do Conservatório de Moscovo em 1866, pelo irmão Nicolai Rubinstein(1835-1881), igualmente dirigido por ele até à sua morte. Este facto não é certamente insignificante para a consolidação de uma tradição interpretativa à

qual se apelida no século XX, de escola pianística russa. A propagação deste legado é enormemente incrementada pelos citados irmãos Rubinstein, abrindo e expandindo a vida musical russa do século XIX ao ocidente. Conhecem bem a tradição pianística germânica, onde também são formados em Berlim, com Adolph Kullak (no caso de Nicolai) e com Siegfried Dehn, e ainda com Alexander Villoing, também em Moscovo (no caso de Anton). Na suas funções transversais de compositores, intérpretes, pedagogos e organizadores/gestores (actividades muito comuns aos pianistas do século XIX) contribuem de forma inequívoca para a profissionalização do ensino e da interpretação musical na Rússia. São seus discípulos principais J. Hofmann (1876-1957), Alexander Siloti(1863-1945), Emil von Sauer, Sergej Tanejews. Nicolai interpretava ao piano de forma muito fogosa e temperamental, mas sempre com alguma elegância, atributo muito incutido pelo seu professor berlinense, Kullak. Anton Rubinstein é considerado por Rattalino como "il riformatore"³⁹ da história do pianismo, enquanto que F. Liszt ocupa a posição de "il fondatore". Consegue impor um estilo próprio na sua pedagogia, implementado o estilo interpretativo, e segundo as palavras de Busoni "das tintas fortes (predilectas do público), da paixão que irrompe, da interpretação impulsiva e fogosa, pelas quais se sacrifica frequentemente a exactidão técnica."⁴⁰ Esta intenção interpretativa será determinante para importantes pedagogos russos do século XX, como Goldenweiser, Igumnov, Feinberg, Neuhaus, todos discípulos de Anton Rubinstein. De referir ainda que Josef Hoffmann e Joseph Lhevinne (também brilhantes alunos de Anton Rubinstein) seguiram para os E.U.A., onde leccionaram no *Curtis Institute of Philadelphia* e na *Juilliard School of New York*, respectivamente. Ainda Alberto Jonás produzirá um método em 7 volumes, *Master School of Modern Piano*

Playing & Virtuosity (New York 1922-28), obra que pretende sistematizar a didática e a tradição pedagógica pianística russa. Th. Leschetizky sucede ainda a Rubinstein por alguns anos no Conservatório de S. Petersburgo (antes de regressar definitivamente a Viena), pelo que as influências da tradição interpretativa russa internacionalizam-se e expandem-se.

Como afirma Vitaly Margulis(1926) ⁴¹, na Rússia todos os grandes intérpretes também eram pedagogos, citando como exemplos Neuhaus, Oistrach, Gilels, Rostropovitch. Eram assim capazes não só de explicar mas também de tocar todo o repertório. E esta linhagem advém já do ensino de Lechetitzky que ensinou em Moscovo, e inculcando a sua própria tradição pianística vienense de Czerny e de Beethoven. Heinrich Neuhaus (1888-1964) é o mais reconhecido pedagogo russo do século XX, nomeadamente através da sua obra essencial *Die Kunst des Klavierspiels*, e dos seus discípulos incontornáveis como Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Radu Lupu, Igor Shukow. Neuhaus estudou entre 1909 e 1911 com Heinrich Barth na *Hochschule für Musik* em Berlim e depois como Leopold Godowsky, em Viena, em 1914. A partir de 1922 ensinou durante 42 anos no Conservatório de Moscovo, ao lado de Samuel Feinberg e Grigorij Ginzburg, exercendo uma acção fundamental e incontornável na divulgação dos fundamentos do pianismo moderno.

Conclui-se que a origem da escola pianística russa é a mesma da alemã, mais concretamente, e como é corrente afirmar-se em alemão no espaço de língua alemã, o qual inclui obviamente a Áustria (*Deutschsprachigenraum*). Em função de factores históricos incontornáveis, que levaram a Rússia e posteriormente a União Soviética a um conseqüente isolamento do resto da Europa, a actividade pedagógica de Heinrich Neuhaus criou alicerces de uma

escola pianística. Os seus melhores alunos transformam-se nos maiores e mais inspirados virtuosos de que há memória na 1ª metade do século XX. Através do seu também muito importante legado na obra *Die Kunst des Klavierspiels* é notório o distanciamento da herança germânica (não existe nenhuma referência do nome do professor berlinense de Neuhaus, Heinrich Barth (1847-1922), salientando antes o seu apreço pelo "meu incomparável professor"⁴², L. Godowsky (1870-1938). De Godowsky afirma mesmo "Eu repito: durante a aula de piano, Godowsky não era um professor de piano, mas acima de tudo um professor de música, isto é, aquilo em que cada verdadeiro artista, músico, pianista, irremediavelmente se transforma, ao exercer a função de pedagogo."⁴³

6.3.1 REPERTÓRIO

Os pianistas russos dedicam-se a uma enorme variedade de repertório. São porventura mais ecléticos do que os pianistas das escolas alemã e francesa. Ao consultar a obra fundamental de Heinrich Neuhaus (1888-1964), *Die Kunst des Klavierspiels*⁴⁴ constata-se nas suas indicações biográficas que a lista de repertório de piano que dominava é vastíssima, desde Bach até Ravel, passando por Szymanowski, incluindo todos os compositores russos do final do século XIX e início do século XX como (Prokofiew, Schostakowitsch, Mjaskowski, Rachmaninoff, Tchaikowsky). De assinalar a ausência de compositores barrocos, como Scarlatti, ou ainda do francês Fauré.

Segundo o depoimento de Josef Lhévinne (1874-1944), "Se pensarmos nos séculos passados, a Rússia é uma das mais antigas nações, mas muito jovem no que à arte erudita diz respeito. (...)A influência de composições de Rubinstein e Glinka não podem ser

propriamente consideradas como russas, uma vez que estavam saturadas com modelos europeus, análogos a Gluck, Mendelssohn, Liszt e Meyerbeer."⁴⁵ Godowsky considerava que " Toda a literatura do piano eram os melhores exercícios técnicos para o trabalho emocional do aluno"⁴⁶ No que é secundado pelo seu discípulo Neuhaus, o qual afirma "Para se conseguir uma técnica que possibilite tocar toda a literatura do piano(...)"⁴⁷, afirmação que aponta para uma óbvia característica dos pianistas de escola russa: o repertório preferido é todo o repertório do instrumento piano, desde Bach até aos mais modernos.

Há ainda o comentário irónico de Margulis sobre esta matéria, dizendo que "A alma que se dissolve num mar de almas não carrega toda a informação da vida - apenas a última memória passageira antes da morte. Aprendam novos repertórios!"⁴⁸

A análise da grelha dos 19 exemplos de interpretação revela uma predilecção pelos pianistas russos do repertório genérico, desde Scarlatti, J. S. Bach. Mozart, L. v. Beethoven, passando por Moussorgsky (gravação só disponível com os russos Horowitz e Richter), Debussy (com Richter), Scriabin, Prokofiev. Neste universo, só o *Gaspard de la nuit* de M. Ravel e as *Variações op. 35* de J. Brahms é que não incluem pianistas russos. Uma reserva especial para o caso de Artur Rubinstein, pianista de formação germânica, de origem eslava, que grava Albéniz e César Franck, repertório mais específico da escola francesa. Embora o nome de Rubinstein seja normalmente conotado com a escola russa (também devido a questões ideológicas, após a derrota do nazismo na Alemanha dos anos 40), penso que as suas tendências de repertório estão de acordo com a formação germânica que recebeu, e com a sua longevidade e multifacetada carreira.

6.3.2 ABORDAGEM INTERPRETATIVA/RIGOR DE TEXTO

"Os pianistas russos ganharam fama pelo seu alcance técnico, pois eles dedicam estudo adequado a esta matéria. Tudo é feito da forma mais sólida e substancial possível. Eles não constroem em cima de areia, mas em cima de rochedos. Por exemplo, nos exames do conservatório o aluno é examinado em primeiro lugar em questões técnicas. Se falhar, já não se lhe pede para tocar as suas obras de repertório. Falta de eficácia no desempenho técnico é considerado como falta de preparação e estudo, equivalente à falta de capacidade de recitar frases simples correctamente, no caso de um actor. É dado, de início especial ênfase ao lado mecânico da técnica, os exercícios, escalas e arpejos.(...) Claro que deve existir mais material técnico a juntar às escalas, ma a principal técnica no seu sentido mais lato está contida nas escalas e nos arpejos. O estudo das escalas e dos arpejos não tem que ser mecânico ou pouco interessante. Isto depende da atitude do aluno, em função da orientação do professor. De facto, o professor é altamente responsável se o aluno achar o estudo das escalas e arpejos aborrecido ou cansativo. Isto acontece pois o aluno não reflectiu o suficiente acerca da forma de tocar as mesmas escalas, no que diz respeito a *nuances*, igualdade, articulação, ritmo, etc, etc."⁴⁹

Neuhaus afirma a primazia da imagem sonora: "Eu defendo a seguinte dialéctica: Tese-Música; Antítese- Instrumento; Síntese- Interpretação. A música existe na nossa emoção, no nosso cérebro, na nossa consciência, no sentimento, na fantasia(...)O trabalho com a imagem sonora deve começar imediatamente com os primeiros passos ao piano, e com a aprendizagem da leitura da partitura. Com isto

quero dizer: quando uma criança pretende reproduzir uma melodia simples, é necessário conseguir que esta primeira "interpretação" seja expressiva, isto é, que o carácter da execução corresponda ao carácter (ao "Conteúdo") da respectiva melodia; (...)"⁵⁰ Estas prioridades são longamente e em pormenor explicadas ao longo da citada obra de Neuhaus, mas parece ser claro que a primeira abordagem do texto/partitura está intimamente ligada à formação prévia da "imagem sonora", no *Vohersehen*,⁵¹ ou previsão da sonoridade, fraseio, dinâmica, articulação, etc. O maior interesse centra-se no carácter da música, na sua imagem sonora, segundo Neuhaus, em função do total domínio técnico do pianismo, e só em função deste. O que se pretende, e como o mestre Godowsky já defendia, é "(...)o aperfeiçoamento das falhas musicais da execução, atingindo uma lógica máxima, uma audição perfeita, clareza e plasticidade tendo por base um observação precisa da partitura e a sua expressa clarificação."⁵² Para a escola alemã (e de novo, segundo Margulis), toda a informação interpretativa está contida na partitura/texto, de uma forma que considera algo "pedante". Assim, a expressão de Margulis segundo a qual " A partitura musical não é uma múmia. A essência da partitura consiste no texto criado pelo compositor no seu tempo e o executante, que pertence ao seu próprio tempo. O segundo componente mudará sempre, e com ele, a essência da partitura musical." tem na escola russa, plena propriedade.

6.3.3 DINÂMICA E IMAGEM SONORA

"5. Tantas vezes é necessário repetir a velha sabedoria, segundo a qual, onde está escrito crescendo, se deve tocar piano, e onde está escrito diminuendo, se deve tocar forte."⁵³ Pode-se afirmar que esta máxima não é exclusiva da escola russa, pois Vianna da Motta ensina-a aos seus alunos (como a Sequeira Costa) e ouviu o mesmo do seu mestre Hans von Bülow. Neuhaus insiste na sua predileção pela sonoridade cultivada " Só se pode trabalhar de facto na sonoridade e no som, se se trabalhar a obra musical em todos os seus elementos, e este trabalho não se pode separar do trabalho da técnica em geral."⁵⁴ Na mesma linha se pronuncia um menos conhecido pedagogo e pianista russo, Natan Perelman (1906-1993) - também citado por Neuhaus em *Die Kunst des Klavierspiels*, p. 136 - ⁵⁵, professor no Conservatório de S. Petersburg, uma vez que "Os melhores resultados são conseguidos quando se pede algo de impossível ao aluno: Vibrato! Pizzicato! Tutti! Trompa! Timbales! Canta! Quarteto! Clarinete!...até o aluno começar a ter alucinações de sonoridade colorida."⁵⁶

"A nota errada tocada é um erro accidental, mas a coloração errada é uma intenção consciente", ou ainda "A maioria dos pianistas está satisfeita com a sua musicalidade mas não com a sua técnica." são aforismos de Margulis muito ilustrativos da valorização da escola russa da sonoridade individualizada e cuidada, sendo o ouvido a grande ferramenta do avanço técnico.

No quadro referente à obra de J. S. Bach, no ponto 1-DINÂMICA, é observado, que a opção de Margulis é muito assertiva, relativamente a fazer jus à textura contínua da obra, sem grandes oscilações dinâmicas. Richter dá uma grande ênfase à estrutura da obra, sendo

os grandes pontos de chegada sempre muito assinalados e de uma enorme clareza polifónica. Na Fantasia para piano em dó m KV 475 de Mozart, é observado que Sofronitzky opta por maiores contrastes dinâmicos, do que os seus colegas da escola alemã, Giesecking e Arrau. Quanto a Beethoven, relativamente a este ponto, os 4 pianistas analisados, Sofronitzky segue a mesma direcção de emprego de grandes contrastes já referidos na obra de Mozart. Horowitz, Gilels e Richter diferenciam-se em alguns pontos, mas sem grandes assimetrias. Continuamos com Sofronitzky, em F. Schubert, numa interpretação muito mais impulsiva do que Kempff ou Rubinstein. Aposta também nos grandes contrastes.

Na Sonata em si menor de F. Liszt, decorre uma inevitável constatação, do ponto de vista das escolas nacionais, quanto às opções interpretativas analisadas: a linha russa, com Horowitz e Rubinstein, numa direcção mais livre e imaginativa, quanto ao texto do compositor (no caso de Horowitz, com a liberdade de texto levada a grandes extremos, intervindo o intérprete directamente e sem pruridos no texto do compositor-exemplo: as 8^{as} descendentes "inventadas" por Horowitz no *Andante Sostenuto*-c. 373); a linha germânica, com Arrau e Richter, numa direcção mais contida e muito rigorosa quanto à leitura do texto musical. Gilels situa-se numa versão mista.

Quanto às interpretações de Scriabin e Rachmaninov, os pianistas russos analisados não demonstram grandes assimetrias dinâmicas, para além do que é sempre diverso, segundo cada individualidade interpretativa. Scriabin dá especial relevo aos baixos, Horowitz faz *ppp*, onde Sofronitzky prefere fazer *mezzo forte* (c. 9-11). O próprio compositor/pianista Scriabin valoriza muito as linhas polifónicas e os contrastes dinâmicos, dando grande ênfase à mão esquerda. Parece que só Horowitz vai mais nessa direcção, pois

Sofronitzky e Margulis apostam no acompanhamento mais suave e etéreo e menos explorado a nível polifónico.

Por último, uma nota para o esquema de evolução dinâmica das *Visions Fugitives* op.22 de S. Prokofiev, no qual fica expresso, por exemplo que na peça VII, Gilels prefere destacar o baixo em fortíssimo, em alguma contraste com Rubinstein, o qual, no fortíssimo, não destaca o especialmente o baixo.

6.3.4 AGÓGICA

H. Neuhaus debruça-se em grande pormenor sobre a questão já muito citada por Hans von Bülow "No início era o ritmo". Esta frase é inclusivé a epígrafe do capítulo II de *Die Kunst des Klavierspiels, Einiges über den Rhythmus*. É interessante constatar a intenção diferente de Margulis, o qual defende em forma aforística o primado da polifonia e da formação prévia da imagem sonora em "O milagre do som não ocorre no momento em que o pianista aflora o teclado. Transpira na vibração nebulosa que se segue, como a cauda radiosa e fascinante de um cometa.

Aqui reside a alma do som."⁵⁷

Neuhaus concorda com a impossibilidade da total concordância do ritmo e da métrica, pois isso levaria ao absurdo: "(...)uma pulsação absolutamente métrica só um morto pode ter."⁵⁸ Esclarece assim a presença inevitável da agógica na interpretação pianística, dando exemplos práticos preciosos como é o caso de "As mudanças de tempo estão subordinadas a determinadas regras, as quais são do conhecimento dos bons maestros, mas frequentemente pouco dos alunos. Por exemplo, todas as mudanças graduais de tempo (*ritardando, accelerando*) devem ser feitas normalmente (há poucas

excepções) não logo no início de uma frase ou compasso, mas somente um pouco mais tarde, na parte fraca do compasso. A não observância desta regra transforma um *ritardando* em *meno mosso* e um *accelerando* em *più mosso*, isto é, o gradual (*poco a poco*) transforma-se em repente (*subito*)."⁵⁹

6.3.5 ANDAMENTO

"Existem maestros e pianistas para quem é difícil encontrar o andamento de base correcto de um obra musical, logo de início. A incerteza ou imprecisão do andamento escolhido desde início impregna muitas vezes toda a interpretação da obra, por vezes o andamento equilibra-se, mas a integridade da interpretação pode estar desde já perdida. (...) Antes de começar a execução deve-se imaginar e comparar o andamento original com uma outra parte da obra. É especialmente importante (e eu aconselho isto muitas vezes aos meus alunos), no início de algum *Adagio* ou *Largo* - por alguma razão encontram-se aqui frequentemente mais erros e imprecisões - cantar interiormente o início da obra no andamento que nos parece mas adequado e correcto, para se sentirem seguros ritmicamente antes de começar a execução. O grau de casualidade e de falta de rigor na determinação do andamento correcto torna-se acentuadamente menor."⁶⁰ diz-nos Neuhaus. No que é veementemente secundado por V. Margulis, "Se um professor reivindica conhecer o andamento exacto da *Allemande*, então pode-se ter a certeza de que ele ou ela também estará enganado acerca do andamento da *Courante*."⁶¹ ou ainda em "Analisem a indicação metronómica impressa na partitura. Pelo menos uma vez na vida, o compositor pretendeu exactamente esse andamento." ou "As indicações metronómicas impressas de cada

obra estão invariavelmente erradas, porque não existe andamento absolutamente correcto. Só a relação entre as partes da música é absoluta."⁶²

6.3.6 FRASEIO E ARTICULAÇÃO

"Se conseguiste encontrar o fraseado apropriado e correcto, começa a procurar a dedilhação natural, só para este fraseado. Pode muito bem acontecer, que esta dedilhação não seja aplicável a nenhum outro fraseado. Se pretendes frasear as obras de Bach correctamente, não te esqueças do desenvolvimento histórico das dedilhações. A correcta dedilhação ajustava-se perfeitamente a um fraseado natural."⁶³ diz-nos Margulis. Neuhaus afirma a propósito do Método de Chopin (amplamente citado e admirado por Neuhaus - ao todo o nome de Chopin é citado 85 vezes em *Die Kunst des Klavierspiels* - ⁶⁴, sobretudo na ideia chopiniana de que utilizamos sons para fazer música, assim como utilizamos palavras para construir a nossa língua) de começar o ensino do piano com a fórmula simples das 5 notas na

mão direita mi, fá_♯, sol_♯, lá_♯, si_♯, lá_♯, sol_♯, fá_♯, mi, o seguinte:"Chopin

não deixava tocar estas 5 notas em legato (esta posição podia causar algum tipo de tensão num principiante), mas antes como portamento muito leve distribuido pela mão, de forma a que cada um dos músculos estivesse distendido e relaxado."⁶⁵ Não será demais pôr em evidência a ênfase dada pela escola russa ao pianismo polifónico levado às últimas consequências. Disto é exemplo os exercícios preparatórios da autoria do próprio Neuhaus, onde a uma terceira correspondem 2 notas com diferentes dinâmicas (ou a um acorde

perfeito correspondem 3 notas com diferentes valores rítmicos e diferentes dinâmicas)⁶⁶. O primeiro aforismo de Margulis do capítulo "Polifonia" pronuncia-se criativamente

"139. "E Deus fez o firmamento, e separou as águas que estavam debaixo do firmamento das águas que estavam acima do firmamento. E assim foi....." (Genesis 1,7)

POLIFONIA"⁶⁷

6.3.7 ACENTUAÇÃO

"Muitas, muitas vezes é necessário lembrar o aluno que as notas longas (semibreves, mínimas, as quais se prolongam ao longo de vários compassos) geralmente têm de ser tocadas mais forte e com mais força do que as notas de acompanhamento de duração rítmica mais curta (colcheia, semicolcheia, fusa, etc.) - mais uma vez devido à essencial limitação mecânica do piano: a diminuição abrupta de intensidade de um som, logo após ter sido executado."⁶⁸ afirma Neuhaus, seguindo-se a demonstração de extraordinários exercícios da autoria de Godowsky, de forma a tornar mais ágeis e mais capazes de matizes polifônicos os 1^{os} e os 5^{os} dedos, em passagens de 3^{as} e 8^{as}.⁶⁹ De salientar a insistência e cuidado do autor no aperfeiçoar do resultado musical e sempre em função desse resultado musical. E Margulis não lhe fica atrás com o conselho de "Não grites como se tivesses sido mordido por uma cobra quando vês o sinal de sf. Um beijo terno também pode ser sf."

6.3.8 PEDAL

A exemplo de teóricos alemães (por exemplo como Hummel ou Kullak), Neuhaus dedica uma parte do capítulo IV da *Kunst des Klavier zu spielen* ao pedal. Começa por afirmar a dificuldade da abordagem deste tema, sem a necessária e óbvia demonstração ao vivo. Cita a frase de A. Rubinstein segundo a qual " A alma do piano de cauda é o pedal "70 , mas diz que a principal função do pedal é a de libertar a sonoridade do piano de alguma secura e de falta de prolongação dos sons. Por isso aconselha em melodias em andamento lento o emprego do pedal em cada uma das notas da melodia, para lhes conceder mais plasticidade e maior sonoridade. Bach não é excepção: deve-se empregar pedal nas sua obras, mas sempre de forma muito poupada e cuidadosa. Insiste na ligação da necessidade da imagem sonora ao emprego do pedal; essencial é a sua descrição do emprego do pedal por S. Richter do compasso 55 do 1º andamento da Sonata fá menor, *Appassionata*, e do 1º compasso da Sonata em ré menor, op.31 nº 2. Também refere o pedal esquerdo, a surdina, dizendo que só se deve aplicar surdina quando for necessária a mudança de atmosfera, e não a cada piano e pianíssimo.

Ainda acerca de Bach, refere Margulis que " A música de Bach é maravilhosa, pois cada uma das vozes desta música é independente e simultaneamente relacionada através de uma estrutura polifónica transparente, análoga ao esquisso de um arquitecto de uma catedral gótica. O pedal direito pode apoiar a sonoridade com uma nota peculiar de beleza, mas então as vozes "submergem" numa papa de sons. Quando ouço música de Bach executada com muito pedal, sinto-me como um operário que é obrigado a construir a catedral de Rouen a partir de uma pintura de Claude Monet."

6.3.9 TEXTURAS

A polifonia é a base de toda a interpretação musical e até da educação musical. Muito importante para esta escola é a capacidade de ouvir e reconhecer uma estrutura polifónica.

"Enquanto que os músicos alemães centram o seu interesse da interpretação musical no lado da arquitectura da música, sendo que as suas estruturas genéricas apontam para uma componente estática no âmago da execução (pensemos por exemplo nos desenhos "arquitectónicos" de Busoni para elucidação da arquitectura das obras), os pianistas da tradição russa interessam-se mais pelo carácter processual da música, ou pela sucessão dos acontecimentos internos." afirma Linde Großmann.⁷¹ Mais nos diz Margulis "Cada indivíduo tem a sua própria voz. Cada pianista deveria possuir a sua própria tonalidade de som. De outra forma, como é possível distingui-lo da massa gigante dos pianistas, que igualmente não encontraram o seu som personalizado?"

Consultando a história do Conservatório Rimksy-Korsakov de S. Petersburg, o mais antigo da Rússia (como se disse, fundado em 1862), assinala-se a relação "genética" entre as duas escolas russas, a de piano e a de composição. Compositores proeminentes desenvolveram os seus próprios estilos de interpretação pianística, os quais envolveram a escola de composição em piano. Foi grande o impacto no estilo russo de interpretação de Sergey Prokofiev, Dmitry Shostakovich, os quais tinham sido estudantes em piano e composição.

Outra importante influência na história do pianismo russo foi o já citado Theodor Leschetizky (1830-1915), que nasceu na Austria

polaca, estudou também com Czerny em Viena. Viveu 16 anos em S. Petersburgo (1862) e depois outros 40 em Viena, a partir de 1878. Contam-se entre os seus discípulos Mark Hambourg, Artur Schnabel, Ignace Paderewsky, Ignaz Freidman, Fanny Bloomfield-Zeisler, etc. Nunca escreveu nada sobre a sua própria pedagogia, sendo o seu legado pedagógico totalmente confinado à tradição oral. Conhecem-se depoimentos de alguns destes discípulos, nomeadamente de Mark Hambourg, Ignace Paderewsky, Fanny Bloomfield-Zeisler.⁷² Existe ainda um método da autoria de Malwine Bree, publicado em 1902, no qual se incluem diversos exercícios, com notas repetidas ou seguradas, dedilhações de escalas (também escalas em 3^{as}), mas que pouco acrescenta sobre produção do som, ataques ou imagens sonoras, preponderância do controle sonoro a partir do ouvido. Estas características, embora não possam ser qualificadas de típicas do ensino da escola soviética (vocábulo que Neuhaus emprega algumas vezes como denominadoras de uma direcção estilística e académica credíveis -cf. *Die Kunst des Klavierspiels* p.77/78), e ressaltando ainda que a estadia de Leschetizky em S. Petersburg termina em 1878, apontam para uma forte influência da pedagogia deste mestre no desenvolvimento futuro da escola russa na 1^a metade do Séc. XX.

6.4. OUTROS

Este grupo heterogéneo de intérpretes que começou a sua carreira de solista durante a 1ª parte do século XX, está organizado em função do critério: são diferentes no seu percurso de aprendizagem e de interpretação, não sendo possível integrá-los nas 3 grandes escolas de interpretação pianística. Assim, a análise de gravações de 19 obras do grande repertório do piano conta com os nomes de Arturo Benedetti Michelangeli(1920-1995)-Scarlatti, Chopin, Brahms, Debussy-, e de Alicia de Larrocha(1923)-Albéniz-.

6.4.1 REPERTÓRIO

Pouca timidez na interpretação dos barrocos, ao contrário dos intérpretes germânicos, os quais cingem as suas preferências neste período a J. S. Bach. Dispomos de gravações de Scarlatti, Chopin, Brahms, Debussy, Albéniz.

É interessante referir a citação do nome de Arturo Benedetti Michelangeli por H. Neuhaus, precisamente no âmbito da questão da possibilidade dos pianistas dominarem uma imensidade de repertório. "Provaram-no Liszt, Rubinstein, quase na mesma acepção, Josef Hofmann e alguns outros; actualmente provam-no Richter, Gilels, Sofronitzkij e talvez um série de pianistas estrangeiros que eu infelizmente só conheço de gravações. Um dos primeiros lugares é ocupado, parece-me por Benedetti Michelangeli, e não só no que ao repertório diz respeito."⁷³ Michelangeli (1920-1995) nasceu em Itália e completou a sua formação pianística em Itália, com Giovanni Anfossi, no Conservatório de Milão. Seguiu-se uma carreira fulgurante, com a

atribuição do 1º Prémio do Concurso Internacional de Piano de Genève, em 1939. Através do exemplo de Michelangeli, e ainda de Martha Argerich, ou mesmo de Aldo Ciccolini, é possível traçar o rasto de uma escola pianística italiana, em função das posições de alguns autores, como é o caso de Piero Rattalino.⁷⁴ É um facto que S. Thalberg (1812-1871), discípulo de Hummel se instala em Nápoles em 1866, formando alunos como Alfonso Rendano e Beniamino Cesi. Cesi acaba por ser convidado por A. Rubinstein para leccionar no Conservatório de S. Petersburgo, regressando em 1891 a Nápoles. Autor de um *Método*, foi professor de Martucci, o qual teve como discípulos Anfossi e Mugellini, os professores de Michelangeli e Agosti, respectivamente. De Cesi descende ainda o lendário Scaramuzza, que forma Martha Argerich e Bruno Leonardo Gelber. De referir ainda o tratado teórico mais antigo da apelidada "escola italiana" por Rattalino, publicado em 1811, de autoria de Francesco Pollini (1763-1846).

"Não existe uma escola de piano espanhola" afirma H. Schonberg.⁷⁵, uma vez que os mais importantes pianistas espanhóis antes da 2ª guerra mundial estudaram em Paris. Alicia de Larrocha (1923) foi uma criança prodígio, nascida em Barcelona, onde estuda com Frank Marshall. Tem também, ainda muito nova, estreitos contactos com o compositor E. Granados, tornando-se talvez por isso na maior especialista viva em interpretação de música espanhola.

6.4.2 ABORDAGEM INTERPRETATIVA/ RIGOR DE TEXTO

Só podemos constatar o rigor das leituras e interpretações pianísticas dos nomes citados. Quer no caso de Michelangeli e Larrocha, os seus percursos pianísticos são da maior qualidade e individualidade.

É previsível que Michelangeli tenha tido acesso aos escritos teóricos de Cesi, o professor de Anfossi, *Metodo per lo studio del pianoforte* - 1895-96. Só temos acesso a um excerto do mesmo.⁷⁶

6.4.3 DINÂMICA E IMAGEM SONORA

Quanto a questões de dinâmica, e uma vez que nos referimos neste ponto a personalidades, muito se poderia dissertar sobre esta temática, com ilustrações de audição das interpretações destes 2 geniais intérpretes. Comparando ambas as tendências, o pianismo de Michelangeli parece revelar uma amplitude dinâmica mais poderosa e afirmativa do que Larrocha, sendo no entanto perfeitamente equivalentes em termos de riqueza e variedade tímbrica. O controle dinâmico de ambos é soberbo e sempre surpreendente, quer se trate de Brahms ou Granados.

Como exemplo, podemos referir as gravações das Variações sobre um tema de Paganini op. 35, de J. Brahms, onde o pianista Claudio Arrau aposta com frequência em andamentos mais lentos, e lindíssimas atmosferas, muitas vezes mais introvertidas e líricas, mas não dando tréguas a nível pianístico e com toda a perícia virtuosística que esta obra exige. Michelangeli tem uma atitude interpretativa menos contida, exercendo a sua criatividade com *rubato* muito pronunciado(cf., por exemplo, Variação IV-2º Caderno), fazendo uso

muito mais generoso do que Arrau do emprego do pedal direito. Já para não falar da acima citada versão da Variação XII (1º Caderno), na qual Michelangeli prova tudo o que é capaz a nível polifónico, controle de sonoridade, criatividade, recriando a obra, tornando-a realmente única e diferente para os ouvintes.

6.4.4 AGÓGICA

As mesmas questões são pertinentes relativamente à agógica - não comparamos aqui tendências de várias gerações de pianistas, mas duas personalidades artísticas que se afirmam indelevelmente. A agógica está de novo presente, quer seja em Debussy, Chopin ou Scarlatti, quer seja em Albéniz. A agógica inerente à música de dança dos compositores espanhóis, em Albéniz e Granados é sempre uma constante e completamente dominada com uma maestria incomparável e talvez mesmo insuperável por Larrocha, que estudou ainda com o próprio compositor e segue, pela sua nacionalidade, na perfeição, os impulsos da adequação do tempo melódico ao tempo rítmico da música de inspiração folclorística espanhola.

Michelangeli segue a mesma clareza de linhas agógicas noutras estéticas e compositores.

6.4.5 ANDAMENTO

Relativamente aos andamentos, talvez exista alguma tendência algo mais francesa pela parte de Larrocha, no sentido da escolha de andamentos mais lentos. Michelangeli oscila nas suas interpretações, entre a escolha de andamentos mais expressivamente rápidos e outros surpreendentemente lentos.

6.4.6 FRASEIO E ARTICULAÇÃO

As influências teóricas relativas a esta matéria que pudessem ser aplicadas a Michelangeli ou Larrocha, remontam talvez aos longínquos Thalberg (*Über die Kunst des Gesanges auf dem Pianoforte* op.70 - 1850-) ou Cesi (*Metodo per lo studio del pianoforte* - 1895-96), no caso de Michelangeli.

Mais complicado assemelha-se o caso de Larrocha, embora a influência da escola francesa seja bastante óbvia, a nível do *touché*, fraseio, etc.

6.4.7 ACENTUAÇÃO

Nunca é demais salientar o ritmo e a acentuação primorosa de Alicia de Larrocha, nas suas interpretações de música espanhola para piano. Muitas destas obras compreendem um ritmo de dança, o qual é extraordinariamente seguido e interpretado, a exemplo dos vários *Ländler* de Schubert por intérpretes alemães ou de Valsas de Chopin, por intérpretes franceses ou polacos.

6.4.8 PEDAL

Na limpidez das interpretações de Michelangeli, o pedal é totalmente dominado e conduzido. Não se conhecem influências teóricas relativas a esta matéria, as quais pudessem ser aplicadas a este pianista.

Quanto a Larrocha, parece que as seus influências ibéricas lhe concederam bastante parcimónia no emprego do pedal. Se assistirmos ao vivo às suas execuções destas obras, verificamos que o uso do pedal é mesmo "cirúrgico", de forma a valorizar a teia polifónica e as atmosferas folcloristas.

6.4.9 TEXTURAS

O pianismo de Michelangeli é estonteante de perfeição e fantasia. É de citar o exemplo das Variações Paganini de J. Brahms, como o ex-libris do virtuosismo e da interpretação personalizada. Por vezes, é um pouco contido no repertório romântico, mas muito inventivo e surpreendente em Debussy (por ex. Prelúdios) e Ravel (*Gaspard de la nuit*).

A. de Larrocha afirma-se com toda a sua *souplesse* totalmente adequada às subtilezas da música espanhola (Falla, Granados, Mompou). A textura é menos virtuosística e avassaladora do que a de Michelangeli.

¹ Piero Rattalino, *Storia del Pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milán, Il Saggiatore, 1982 (tr. espanhol *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1997), p. 269 "Schnabel, partiendo de Beethoven y redescubriendo por una parte a Mozart y por otra parte a Schubert, trazaba por primera vez una visión completa y orgánica de la civilización vienesa en el período clásico."

² Piero Rattalino, *Storia del Pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milán, Il Saggiatore, 1982 (tr. espanhol *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1997), p. 268 "como el intérprete que analizaba el signo no en sí y no atravérs del acervo de la tradición sino a través de una minuciosa investigación historicofilológica."

³ João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, Lisboa, Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, 1958 (2ª ed. 1987), pref. António Sérgio, p. 338

⁴ Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow-Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, "Except for Brahms, the Germans have no significant composers." p.117

⁵ Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow-Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, p.118 "Nay, nay; Bach, Beethoven, Brahms: I don't care a straw for the others."

⁶ Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow-Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, p.116

⁷ Cf. USZLER, M. / GORDON S./ MACH E., *The Well-tempered Keyboard Teacher*, Schirmer Books, New York, 1991, p. 282

⁸ texto em alemão www.koelinklavier.de/quellen/tuerk/titel.html

⁹ Edwin Fischer, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten: Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber*, Wiesbaden, Im Insel Verlag, 1956, 7^a ed. 1966, p. 95 "An dieser Sonate wird viel gesündigt, und es genügt, einen Klavierspieler zu bitten den Anfang aus dem Gedächtnis aufzuschreiben, um zu sehen, wie wenige das Werk genau kennen."

¹⁰ Edwin Fischer, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten: Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber*, Wiesbaden, Im Insel Verlag, 1956, 7^a ed. 1966, p.96 "Wie Du die drei ersten Achtel spielst, so muß du im Tempo weiterspielen. Das Gesetz ist schon gegeben, und die Würfel sind gefallen".

¹¹ www.koelinklavier.de/quellen/kullak/titel.html Adolph Kullak (1823-1862) em *Ästhetik des Klavierspiels*, 1860, capítulo 2, p. 7 "Was den Objektivismus betrifft, so fragt es sich zunächst, wie weit eine genaue Kenntniss der Intention des Komponisten möglich ist. Aeußere Vortragsbezeichnungen genügen nicht. Es kann also nur der Totalcharakter des darzustellenden Werkes maßgebend sein. Aber wie viel Werke giebt es denn, deren Auffassung ganz unzweideutig ist? Selbst Beethoven'sche Sonaten, deren in sich geschlossener Organismus noch am ersten eine feste Tonsprache repräsentirt, lassen der Subjektivität des Spielers unendliche Freiheit. Werke, wie die chromatische Phantasie, sind vollends auf subjektive Elemente angewiesen. Das subjektive Vortragsprinzip hat ebenso seine Grenzen. (...) Denn erstens giebt es zu viel Werke von so klar gezeichnetem Stimmungsleben, daß eine künstlerische Wiedergabe sich auf das klar zutage liegende beschränken muß; zweitens kann der Zusammenhang eine an sich mehrdeutige Partie recht gut in ein solches Licht stellen,

daß eine Wiedergabe nach augenblicklicher Laune nur die Einheit des Styls gefährden würde. - Beide Kunstrichtungen gehen als gleichberechtigt nebeneinander her."

¹² Wolfgang Rathert/Dietmar Schenk (eds.), *Pianisten in Berlin-Klavierspiel und Ausbildung seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin, HdK-Anrchiv, 3^o vol., Hochschule der Künste Berlin, 1999, ensaios de Linde Großmann e Heidrun Rodewald, p.16

¹³ Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow-Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, p.24 "If a theme begins with an upbeat, one must start weakly, and as soon as the downbeat appears, accent it, so that the listener knows where he is."

¹⁴ www.koelnklavier.de/quellen/tuerk/titel.html CARL CZERNY (1791-1857), *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen op. 500* p. 47 "Man hüthe such beim Gebrauch dieses Pedals stark zu spielen, weil die einzelne Seite leicht verstimmt oder gar abgeschlagen werden könnte."

¹⁵ Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow-Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, p.23 "In Bach, the pedal plays the same role that the Social Democratic Party plays in the *Reichstag*."

¹⁶ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2^a ed.), p.80 "L'insegnamento di Bülow rappresenta, almeno in parte, la prosecuzione di un aspetto dell' insegnamento di Liszt: la riflessione e la meditazione, la tecnica adeguata all'espressione, la ricerca di valori musicali perenni."

¹⁷ Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow- Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, p.9 "Intellect must regulate emotion. There is a difference between emotional understanding and emotional daydreaming. Take time for short breaths."

¹⁸ Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow- Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, p.18 "In the fugue, we must always differentiate between *pathos* and conversation: therefore, the end of the theme in bar 6 is to be played *legato* and *decrescendo* in order to make way for the theme in the second voice. The episodes (*divertimenti*) of the fugue, fashioned from thematic fragments, should only be considered as cement between the foundation stones of the fugue theme; you must specially avoid pathos in the sequences in the episodes."

¹⁹ H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963, p.377 "Busoni was the first of the great modern pianists."

²⁰ H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963, p.377

²¹ H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963, p.378 "The true interpretation of a piece of music results from a correct understanding of it, and this, in turn, depends solely upon scrupulously exact reading..."

²² H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963, p.379 "(...)classic purity and romantic elegance."

²³ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2^a ed. 2001), p. 263 "No, la tecnica non è e non sarà mai l'alfa e l'omega dell'arte pianistica, e nemmeno

di qualunque altra. Tuttavia, com'è naturale, ai miei scolari prèdico: fatevi una tecnica, e di fundamenta solide."

²⁴ H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963, p.292 "(...)The value of notes diminished in one period through an acellerando cannot always be returned in another by a ritardando. What is lost is lost."

²⁵ João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, Lisboa, Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, 1958 (2ª ed. 1987), pref. António Sérgio, p. 199

²⁶ Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2ª ed.(1ª ed. 1992), p. 94 "The jeu perlé, however, is just a mirage, not a technique. Yes, in certain in Mozart, and above all in Saint-Saëns, one must play fast-fingered work very close to the keys, so that a series of equally sounded notes reminds us of uniformly shaped pearls on a string. But I can't think of an entire piece that requires this technique from beginning to end, even among the French showpieces."

²⁷ Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2ª ed.(1ª ed. 1992), p.253"(...)the French love for exactness differs from the German, in that it is less massively concrete, and more logical, clearer, and easier to understand.I may say, further, that these are the qualities which distinguish the "French School" of piano playing, of singing, of composition, of art - of anything at all that has its roots in a French mind and heart."

²⁸ idem, p.97 "Her technique was the opposite of the Russian school- not much weight, not much sound. But she gave some very penetrating advice about playing French composers."

²⁹ Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2ª ed.(1ª ed. 1992), p.254 "Even after 1900 French piano makers continued to produce weak-toned, salon-style instruments that failed to reflect the changes in performance style, composition, and teaching that were taking place in the rest of the world."

³⁰ Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2ª ed.(1ª ed. 1992), p.252"(...)as the French composer never gives way to sentimentality or emphasis and abominates overstatement, so in the same way his interpreters must have a sense of moderation of expression(...)"

³¹ "Debussy spielte Takt 7-12 und 22-83 im doppelten Tempo (mínima=semínima)", Debussy tocava os compassos 7-12 e 22-83 ao dobro do andamento (mínima=semínima).

³² Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2ª ed.(1ª ed. 1992), p.139 "Subtle pedaling: at the heart of french pianism"

³³ Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2ª ed.(1ª ed. 1992), p.63

³⁴ Marguerite Long, *Le Piano*, Ed. Salabert, Paris, 1956, p.2

³⁵ Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2ª ed.(1ª ed. 1992), p.115 "I would say that his teaching was somewhere between the romantic and modern schools. In some respects I think it was similar to Heinrich Neuhaus's, from what I have read. For Lazare-Lévy, technique was the means, not the end. One studied music through the piano, not just the piano. The musical considerations of touch, legato, phrasing, and so on, came first. Then he found the means to achieve them. He had arm technique, but with solid fingers. It was not the *petite technique* of

Madame Long. He had a grand sound, and really expressive color in his playing."

³⁶ Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2^a ed.(1^a ed. 1992), p.115 "The fact that he didn't like the fingers to be curved made his approach similar to Cortot's. Certainly you can't play a beautiful, long phrase if your style is like a typist's."

³⁷ Charles Timbrell, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1999, 2^a ed.(1^a ed. 1992), p.191 "But the Russians and Germans have always used more[weight], and the reason is that their music demands it. It is a fact that composers engender the education of interpreters. For the French, there can be grandeur without heaviness and passion without violence. The dreamlike aura of Fauré is rarely appreciated in full outside France, and even there it is not meant to act directly on a crowd, like Tchaikowsky can."

³⁸ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2^a ed. 2001), p.20 "Da uno di questi, Alexander Dübück, proviene quel prodigioso torrente di pianisti che per brevità, ma un po' impropriamente, si usa chiamare scuola russa."

³⁹ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2^a ed. 2001), p.23

⁴⁰ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2^a ed. 2001), p.22 "(...)-stile"dalle tinte forti (predilette dal pubblico), dalla passione irrompente, dall'interpretazione piena di slancio e di fuoco alla quale sacrifica spesso l'esattezza tecnica", diceva il giovane Busoni(...)"

⁴¹ Vitaly Margulis, *25 Jahre Russische Schule-Meisterkurs für Pianisten*, Freiburg im Breisgau, 2001

⁴² Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.5 "L. Godowsky, mein unvergleichlicher Lehrer(...)"

⁴³ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.6 "Ich wiederhole: während des Unterrichts war Godowsky nicht ein Lehrer des Klavierspiels, sondern vor allem ein Musiklehrer, das heißt dasselbe, was jeder wirkliche Künstler, Musiker, Pianist unvermeidlich ist, sobald er Pädagoge wird."

⁴⁴ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981

⁴⁵ James Francis Cooke,, (ed.), *Great Pianists on Piano Playing/ Study Talks with Foremost Virtuosos- A series of personal educational conferences with renowned masters of the keyboard, presenting the most modern ideas upon the subjects of technic, interpretation, style and expression.* , 1ª ed. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1917 (2ª ed., *Great Pianists on Piano Playing-Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performer*, New York, Dover Publications, Inc., 1999, 448 p., p.171 "Reaching back into the centuries, Russia is one of the most ancient nations, but considered from the art standpoint it is one of the newest." p. 179 "(...) the influence of the compositions of Rubinstein and Glinka can hardly be regarded as Russians since they were so saturated with European models that they might be ranked with Gluck, Mendelssohn, Liszt and Meyerbeer far better than with their fellowcountrymen who have expressed the idiom of Russia with greater veracity."

⁴⁶ James Francis Cooke, (ed.), *Great Pianists on Piano Playing/ Study Talks with Foremost Virtuosos- A series of personal educational conferences with renowned masters of the keyboard, presenting the most modern ideas upon the subjects of technic, interpretation, style*

and expression. , 1^a ed. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1917 (2^a ed., *Great Pianists on Piano Playing-Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performer*, New York, Dover Publications, Inc., 1999, 448 p., p.135 "There can never be any exercises in the emotional side of the student's work other than the entire literature of the instrument."

⁴⁷ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5^a edição 1981, p.71 "1. Um eine Technik zu erreichen, die es ermöglicht, die gesamte Klavierliteratur spielen zu können(...)"

⁴⁸ Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.33

⁴⁹ James Francis Cooke, (ed.), *Great Pianists on Piano Playing/ Study Talks with Foremost Virtuosos- A series of personal educational conferences with renowned masters of the keyboard, presenting the most modern ideas upon the subjects of technic, interpretation, style and expression.* , 1^a ed. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1917 (2^a ed., *Great Pianists on Piano Playing-Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performer*, New York, Dover Publications, Inc., 1999, 448 p., p.176 "The Russian pianists have earned fame for their technical grasp because they give adequate study to the matter. Everything is done in the most solid, substantial manner possible. For instance, in the conservatory examinations the student is examined first upon technic. If he fails to pass the technical examination he is not even asked to perform his pieces. Lack of proficiency in technic is taken as an indication of a lack of the right preparation and study, just as the lack of the ability to speak simple phrases correctly would be taken as a lack of preparation in the case of the actor. Particular attention is given to the mechanical side of

technic, the exercises, scales and arpeggios.(...)" p.177 "Of course, there must be other technical material in addition to scales, but the highest technic, broadly speaking, maybe traced back to scales and arpeggios. The practice of scales and arpeggios need never be mechanical or uninteresting. This depends upon the attitude of mind in which the teacher places the pupil. In fact, the teacher is largely responsible if the pupil finds scale practice dry or tiresome. It is because the pupil has not given enough to think about in scale playing, not enough to look out for in nuance, evenness, touch, rhythm, etc, etc."

⁵⁰ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.3 "Ich bestehe auf folgender dialektischer Triade: These - Musik, Antithese - Instrument, Synthese - Vortrag. Die Musik lebt in unserem *Innern*, in unserem Gehirn, in unserem Bewußtsein, im Gefühl, in der Phantasie(...) Die Arbeit am künstlerischen Bild muß gleichzeitig mit dem Anfangsunterricht des Klavierspiels und mit dem Erlernen der Noten beginnen. Ich will damit sagen: wenn ein Kind irgendeine ganz einfache Melodie wiedergeben kann, ist es notwendig zu erreichen, daß dieser ursprüngliche "Vortrag" *ausdrucksvoll* ist, das heißt, daß der Charakter der Wiedergabe genau dem Charakter (dem "Inhalt") der betreffenden Melodie entspricht;"

⁵¹ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p. 92 "(...)*vorhersehen* können(...)"

⁵² Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.5 "(...)auf die Verbesserung *musikalischer* Mängel des Vortrags, auf das Erreichen einer maximalen Logik, auf Genauigkeit des Gehörs, Klarheit und Plastik auf Grund

einer ganz präzisen Befolgung des Notentextes und seiner ausführlichen Deutung."

⁵³ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.60 "5. Sehr oft muß die alte Weisheit wiederholt werden, daß man dort, wo in den Noten crescendo geschrieben steht, piano und dort, wo diminuendo steht, forte spielen muß."

⁵⁴ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.58 "Man kann nur wirklich am Klang arbeiten, indem man am Werk, an der Musik und ihren Elementen arbeitet, und diese Arbeit ist ihrerseits nicht zu trennen von der Arbeit an der Technik im allgemeinen."

⁵⁵ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.136 "Hier eine kurze Übersicht der Namen von Konzert-Pianisten: Sofronitzkij, Oborin, Ginsburg, Feinberg, Gilels, Sak, Flier, Serebrjakow, Brjuschkow, Pereljman, Nilsen, Golubowskaja, Rasumowskaja, Gutman, Marantz u.a."

⁵⁶ Boris Berman, *Notes from the pianist's bench*, Yale, Yale university, 2000, p.28 "The best results are reached when one demands an impossible thing of the student: vibrato! pizzicato! tutti! French horn! drum! sing! quartet! clarinet!...until the student starts getting hallucinations of sound color."

⁵⁷ Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.63

⁵⁸ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.21 "Die Gleichheit von Rhythmus und Metrum ad absurdum geführt: einen absolut metrischen Puls könnte nur ein Toter haben."

⁵⁹ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.28 "Die Veränderungen des Tempos sind bestimmten Gesetzmäßigkeiten unterworfen, die guten Dirigenten durchaus bekannt, den Schülern aber oft nicht bewußt sind. So dürfen zum Beispiel alle allmählichen Veränderungen des Tempos (ritardando, accelerando) in der Regel (Ausnahmen davon sind selten) nicht gleich am Anfang einer Phrase oder eines Taktes, sondern erst ein wenig später und besser auf dem schwachen Teil des Taktes beginnen. Die Nichtbeachtung dieser Regel verwandelt ein ritardando in ein meno mosso und ein accelerando in ein più mosso, die Allmählichkeit (poco a poco) verwandelt sich in Plötzlichkeit (subito)."

⁶⁰ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.32 "Es gibt Dirigenten und Pianisten, denen es schwer fällt, ganz am Anfang das richtige Grundtempo eines Werkes zu bestimmen. Die Unbestimmtheit oder Fehlerhaftigkeit des zu Beginn gewählten Tempos prägt manchmal das ganze Werk, manchmal gleicht sich das Tempo auch aus, es findet seine richtige Bahn, doch die Integrität der Interpretation ist dann bereits verloren. (...) Vor Beginn der Interpretation sollte man in Gedanken das ursprüngliche Tempo mit irgendeiner Stelle in der weiteren Entwicklung des Werkes vergleichen. Besonders wichtig ist es (und ich rate es den Schülern oft), vor Beginn irgendeines breiten Adagio oder Largo - irgendwie begegnet man dabei besonders häufig Fehlern und Verrechnungen - in Gedanken den Anfang in dem Tempo durchzusingen, das man als das geeignetste und richtigste erachtet, um sich schon vor Beginn der Ausführung im erforderlichen rhythmischen Bereich zu fühlen. Der Grad der Zufälligkeit und des Annähernden in der Bestimmung des Anfangstempos wird auf diese Art bedeutend eingeengt."

⁶¹ Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.55

⁶² Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.103

⁶³ Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.74

⁶⁴ Stefan Kutrzeba, www.geocities.com/oppinet/indexj.html
<http://members.surfen.fi/kutrzeba/kursy.html>

⁶⁵ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.73 "Chopin ließ diese fünf Noten nacheinander *nicht* als legato spielen (das könnte bei einem unerfahrenen Anfänger eine gewisse Spannung und Verklemmung hervorrufen), sondern als leichtes *portamento* unter Beteiligung der Hand, so, daß in jedem Gelenk die volle Geschmeidigkeit und Freiheit zu fühlen ist."

⁶⁶ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p. 59

⁶⁷ Vitaly Margulis, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço, p.73

⁶⁸ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p. 65 "Sehr, sehr oft muß man die Schüler daran erinnern, daß lange Noten (ganze, halbe Noten, die sich über mehrere Takte hinziehen) in der Regel stärker angeschlagen werden müssen als die sie begleitenden Noten von kürzerer Dauer (Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel usw.) - wiederum wegen des wesentlichsten "Mangels" des Klaviers: des Leiserwerdens eines Tons(...)"

⁶⁹ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p. 65/69

⁷⁰ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.125 "Die Seele des Flügels ist das Pedal"

⁷¹ Wolfgang Rathert e Dietmar Schenk, (eds.), *Pianisten in Berlin-Klavierspiel und Ausbildung seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin, Hdk-Archiv, 3º vol., Hochschule der Künste Berlin, 1999, ensaios de Linde Großmann e Heidrun Rodewald, p.20 "Während bei deutschen Musikern oft mehr die architektonische Seite der Musik, ihre großräumige Strukturierung und damit eine eher statische Komponente im Mittelpunkt der Interpretationsabsichten stand (man denke hier z. B. auch an Busonis "architektonische" Zeichnungen zur Verdeutlichung der Dramaturgie von Stücken), interessierten sich Pianisten der russischen Traditionslinie in der regel mehr für den Prozeßcharakter der Musik, die Abfolge ihrer inneren Ereignisse."

⁷² James Francis Cooke, (ed.), *Great Pianists on Piano Playing/ Study Talks with Foremost Virtuosos- A series of personal educational conferences with renowned masters of the keyboard, presenting the most modern ideas upon the subjects of technic, interpretation, style and expression.* , 1ª ed. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1917 (2ª ed., *Great Pianists on Piano Playing-Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performer*, New York, Dover Publications, Inc., 1999, 448 p.

⁷³ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., 5ª edição 1981, p.184 "Das bewiesen Liszt, Rubinstein, in fast demselben Ausmaß auch Josef Hofmann und einige andere; gegenwärtig beweisen es Richter, Gilels, Sofronitzkij und wahrscheinlich eine Reihe ausländischer Pianisten, die ich leider nur von Platte kenne. Einen der ersten Plätze nimmt, wie mir scheint,

Benedetti Michelangeli ein, und das nicht nur in bezug auf das Repertoire."

⁷⁴ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2^a ed.)

⁷⁵ H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963, p. 456 "There is no Spanish school as such."

⁷⁶ Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2^a ed.), p.225/226

VII- CONCLUSÃO

A simples constatação da parca literatura disponível sobre a interpretação do piano, despoletou a intenção de pôr em prática este projecto. Não me refiro, obviamente, aos inúmeros e minuciosos tratados de fundamentação teórica sobre a técnica do instrumento, mas tão somente à análise e descrição do acto da *performance* ou execução, em si: quem toca, como toca, com que sonoridade, qual a intenção artística implícita, porquê desta forma e não de outra, o que subsiste da tradição interpretativa após a filtragem da personalidade artística.

No início do séc. XXI, somos confrontados como intérpretes e como público, com a diversidade de interpretações multifacetadas de geniais intérpretes de várias nacionalidades e gerações, tendo alguns deles atravessado todo o século XX, deixando-nos legados sumptuosos de subtileza e criatividade artística em perenes obras, de tanto ou mais perenes compositores... Com o aperfeiçoamento contínuo das técnicas de produção e recuperação de material fonográfico, é possível ter acesso a exemplos de interpretações de pianistas ainda nascidos no séc. XIX. A procura de respostas a tudo isto, constituiu o desafio e o trabalho de investigação que aqui apresentei.

Segundo a minha proposta inicial, considero o conceito de *escola pianística* um conceito útil para analisar o universo da interpretação pianística. Fica demonstrado que é possível traçar grandes categorias que parecem partilhar de certos pressupostos comuns, nomeadamente o estético, o técnico, o histórico e o repertório. Para fundamentar estas grandes categorias foram referidas e analisadas as fontes primárias,

através dos textos pedagógicos dos diversos autores, subjacentes a cada uma das escolas.

De facto, existem grandes grupos. São constituídos de forma genérica, contendo um grupo muito grande de personalidades artísticas muito diversas. Por outro lado, na prática, as categorias não se confundem com as nacionalidades. Quando se assiste a um recital de piano é a personalidade artística individual que sobressai e não uma determinada escola interpretativa. Acresce ainda a circunstância da realidade da carreira individual de cada artista internacional, com frequente contacto com diversificadas influências culturais.

Esta circulação internacional de artistas de personalidades interpretativas contrastantes, sempre presente, também durante a 1ª metade do século XX, levou-nos a outra constatação importante, relativamente à categorização e agrupamentos genéricos que referi. Os casos tornam-se, por vezes, híbridos, pois a circulação, determinada por vários factores, já referidos, assim o determina. Aqui se inserem as minhas conclusões relativamente aos cruzamentos (em "Escola alemã mista", "Escola francesa mista", ou ainda "Outras Escolas", no Capítulo VI). Assim, as afinidades e as influências estéticas pertencem por vezes a diferentes escolas, gerando transversalidades inesperadas e únicas, perturbadoras das estatísticas.

A título de exemplo podemos citar os pianistas da escola russa, nos seus mais carismáticos representantes, por exemplo, sob o ponto de vista do repertório. Enquanto todos se dedicam ao repertório clássico, romântico e a obras de compositores russos, ocorre-nos de imediato o nome de Sviatoslav Richter, como pianista de gosto universal e eclético, que toca todo o repertório, incluindo muitas obras contemporâneas.



Outra importante conclusão deste trabalho, é que o repertório barroco e clássico se revela, geralmente, mais definidor da direcção interpretativa de cada pianista. No universo da análise comparativa da amostragem efectuada, é o caso das gravações das obras de D. Scarlatti, J. S. Bach, W. A. Mozart, L. v. Beethoven e F. Schubert.

No caso da obra analisada de Scarlatti, é Horowitz que opta por um andamento mais lento, imprimindo uma leitura mais personalizada da obra, e menos ortodoxa e consensual em termos estilísticos. Michelangeli prefere seguir uma via mais na convenção interpretativa do estilo barroco, com um andamento mais rápido, menos ousadas agógicas e menos pedal. Também o fraseio é mais simples e muito na senda do cravo, com carácter de dança. C. Haskil situa-se numa solução de compromisso, pois e embora o andamento seja relativamente rápido, os apoios agógicos, o pedal e o fraseio mais livre conferem à interpretação mais elementos de criatividade e imaginação.

Quanto ao Prelúdio e Fuga em Dó Maior J. S. Bach, Livro I, o primeiro objectivo para S. Richter (e também de V. Margulis) é a interpretação no sentido da transmissão da forma. Dá grande ênfase à estrutura, atingindo os pontos harmónicos culminantes com *allargandos* ou inflexões agógicas significativas. Fischer, da escola alemã, toma opções diversas, com mais inflexão da melodia e menos da estrutura e da forma. Daí decorre a sua preferência por um andamento mais rápido, pois um andamento mais lento confere mais clareza às linhas polifónicas e à estrutura. No mesmo sentido, a Fuga é interpretada com um andamento mais lento por Richter (carácter mais vocal) e por Fischer com um andamento mais rápido (carácter mais instrumental, cravístico).

Richter proporciona ainda a oportunidade ao auditor de seguir o discurso polifónico da Fuga, sem imprimir especial preponderância às entradas do tema (e elas são muitas). Consegue assim delinear o diálogo entre as vozes de forma orgânica e atraente. Pode assim ser salientada a tendência interpretativa "organística" em Richter, "pianística" em Fischer e ainda a "voz do clavicórdio", em Margulis.

Aqui estão expressas algumas diferenças entre a escola russa e a escola alemã, quanto à predilecção pela estrutura e pelo investimento no discurso polifónico. Na Fantasia em dó menor KV 475, outras características são postas em evidência, como o emprego do pedal por Sofronitzky, em contraste com a opção de Giesecking, adepto de contenção no emprego do pedal direito. Aplica, por contraste, muitas vezes a surdina.

Mas é na interpretação da Sonata "Appassionata" de L. v. Beethoven, que as diferenças entre cada escola se revelam com maior clareza. O número de 13 gravações disponíveis e sua respectiva análise, contribuiu para a versatilidade nas escolhas e consequentes conclusões, uma vez que nenhum destes importantes pianistas deixou de interpretar Beethoven. A escola russa aposta, mais uma vez, na afirmação da estrutura da obra, em andamentos mais lentos, potenciando uma maior clareza polifónica. Tudo isto nos é demonstrado pelas interpretações de Richter, Gilels, Feinberg e Sofronitzky, na amostra efectuada. Assim, a estrutura da obra torna-se muito evidente, ao longo da execução, sobrepondo-se à melodia. Muitos são exemplos assinalados, como por exemplo, o caso do tema do 2º andamento, onde a linha polifónica é muito perceptível.

Deve portanto concluir-se, que a transmissão da forma sonata aqui se efectua incluindo e recorrendo sem hesitações a alterações de andamento. Refira-se que os pianistas da escola russa preferem

frequentemente defender o carácter imaginativo e improvisatório das suas interpretações, mesmo no estilo clássico.

A opção é quase radicalmente oposta quando ouvimos E. Fischer, W. Kempff, ou mesmo W. Backhaus. Fischer segue inexoravelmente o mesmo andamento ao longo do 1º andamento da "Appassionata", e respeita as unidades rítmicas criteriosamente. E até fundamenta esta sua convicção, pois como ele próprio afirma nos seus escritos sobre Beethoven, "Como tu tocares as três primeiras colcheias, assim tens que continuar o resto da obra. A regra já foi estabelecida e os dados estão lançados." No caso do 1º tema da "Appassionata" é tanto ou mais definitivo e radical o pedido de absoluto rigor rítmico, uma vez que estas três colcheias que E. Fischer evoca, são efectivamente expressas numa semínima+ligadura de aumentação a uma semicolcheia+semicolcheia, definindo o compasso de pulsação e batimento ternários, 12/8. A predilecção de E. Fischer pelo rigor rítmico e aversão a mudança de andamentos, como já se disse anteriormente, é reiterada nos seus escritos sobre Beethoven, pois "este atraso no andamento do 2º tema [do 1º andamento], que só é uma metamorfose do 1º tema, não me parece correcto: pelo contrário, é aqui o lugar das *Urworten* de Goethe, das leis que devemos respeitar e seguir, de forma equilibrada."

Já a interpretação de Kempff demonstra muitas gradações sonoras e polifónicas, mas sempre com alguma contenção, sem grandes exageros. Como exemplo, escute-se atentamente o 3º andamento desta sonata na versão do mesmo artista. A transmissão da forma sonata efectua-se com clareza, sem recursos a grandes assimetrias de tempo ou dinâmica.

Ainda na tradição alemã, não deixa de ser assinalável a transmissão da forma nesta interpretação de C. Arrau. É um facto que

o 2º tema do 1º andamento começa de forma lenta e *dolce*, o mesmo acontecendo, na reexposição, onde o 2º tema é ainda exposto em andamento mais lento. Parece que Arrau procura o equilíbrio entre a regularidade e respeito pela partitura de E. Fischer, e a liberdade agógica de Gilels, Richter ou Backhaus.

Sintetizando, "Enquanto que os músicos alemães centram o seu interesse da interpretação musical no lado da arquitectura da música, sendo que as suas estruturas genéricas apontam para uma componente estática no âmago da execução (pensemos por exemplo nos desenhos "arquitectónicos" de Busoni para elucidação da arquitectura das obras), os pianistas da tradição russa interessam-se mais pelo carácter processual da música, ou pela sucessão dos acontecimentos internos." afirma Linde Großmann.

A escola francesa não se distancia muito de algumas perspectivas da escola alemã, pois Marguerite Long (1874-1966), que era grande apologista do "unconditional respect for the text", tinha como principal preocupação, a precisão do pianismo, o que inclui uma total devoção ao aperfeiçoamento técnico. O *jeu perlé*, a predilecção pelo pedal "subtil", com afirma Yvonne Léfébure, a preferência por um repertório mais leve e "seco", são outras características reconhecíveis, como pertencentes à escola pianística francesa.

Boris Berman, um pianista da geração mais jovem, pronuncia-se no seu recente livro *Notes from the pianist's bench* sobre questões de abordagem técnica de *touché* em função de tendências nacionais interpretativas, nomeadamente "Estes dois tipos de produção do som, o "para dentro" e o "para fora" quase nunca aparecem na sua forma mais pura; pelo contrário, existem inúmeras combinações dos dois. As diversas escolas nacionais mostraram preferência por uma ou outra: pianistas da escola russa preferem o tipo "para dentro", enquanto que

os pianistas de descendência da escola francesa ou alemã parecem ter preferido o tipo de produção sonora "para fora" (utilizo aqui o modo passado, uma vez que a actual simbiose das tradições pianísticas não permite que nenhuma das escolas nacionais permaneça impermeável a outras influências.)"

Noutro grupo, "OUTRAS ESCOLAS", insere-se Arturo Benedetti Michelangeli, que tendo tido um percurso de formação musical centralizado na Itália, e até pela escolha diversificada do seu repertório, se torna pouco definível do ponto de vista da tradição interpretativa, a qual é inevitável constatar, lhe era relativamente indiferente (nomeadamente nas súbitas mudanças de andamento e de tempo, difíceis de justificar fora do contexto, mas também nas *nuances* de uma ínfima subtilidade). Alicia de Larrocha está também incluída neste grupo, muito pelo seu percurso e sonoridades diferentes, mas sobretudo pelas suas predileções de repertório, de autores espanhóis.

Cheguei assim à principal conclusão deste trabalho. As escolas pianísticas existem, mas as personalidades artísticas sobrepõem-se. É possível fundamentar a existência de escolas nacionais pianísticas com base em tendências nacionalistas de tradição interpretativa de fundo, agrupando pianistas no final do século XIX, início do século XX. O importante é, de facto, o adequado exercício analítico por mim realizado, ao longo desta tese. Sempre dentro de uma certa e determinada tradição interpretativa, as escolas pianísticas só nos interessam como conceito operativo ou instrumento analítico, pois não é possível aplicar esta categoria genérica a cada um dos génios pianísticos. As escolas constituem pontos de referências, categorias genéricas que não têm existência real na caracterização de cada artista.

E como afirmava este grande génio do piano, Arturo Benedetti Michelangeli, "Ser um pianista e um músico, não é uma profissão. É uma filosofia, uma concepção de vida, que não se pode basear nas boas intenções, nem no talento natural. Antes de tudo, é necessário ter um espírito de sacrifício inimaginável."¹ Os grandes pianistas de quem falei e cujos registos audio aqui analisei enquadram-se certamente nesta abordagem da arte da interpretação.

É ao evocar esta determinação, na procura da individualidade e da englobância da interpretação pianística, que se pode citar o célebre poema do heterónimo pessoano, Ricardo Reis:

Para ser grande, sê inteiro:nada

Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és

No mínimo que fazes,

Assim em cada lago a lua toda

Brilha, porque alta vive. ²

¹ www.arturobenedettimichelangeli.net

"Essere un pianista e un musicista, non è una professione. È una filosofia, una concezione di vita che non può basarsi ne sulle buone intenzioni, ne sul talento naturale. Bisogna avere prima di tutto uno spirito di sacrificio inimmaginabile."

² Ricardo Reis, *Odes*, Edição Ática, Lisboa, 1981, p. 148

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA:

BACH, Carl Phillip Emanuel, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1949

BACH, Carl Phillip Emanuel, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Facsimile edition of 1975 and 1762 editions. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1957.

BANOWETZ, Joseph. "Schumann's Pedaling" In *Robert Schumann: An Introduction to the Composer and His Music*. An edition of Schumann's *Album for the Young and Scenes from Childhood*, edited and with a preface by Joseph Banowetz. Park Ridge: General Words and Music Co., 1975. P. 19.

BANOWETZ, Joseph, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Bloomington: Indiana University Press, 1985

BERMAN, Boris, *Notes from the pianist's bench*, Yale, Yale university, 2000, p.28

BRÉE, Malwine. *The Groundwork of the Leschetizky Method*, (1^a ed. New York: G. Schirmer, Inc., 1913, tr. por Arthur Elson, *Die Grundlage der Methode Leschetizky...*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1902), New York, Dover Publications, 1997, 92 p.

BRENDEL, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. Princeton: Princeton University Press, 1976

BRENDEL, Alfred, *Musik beim Wort genommen*, Piper & Co. Verlag, München/Zürich, 1992

BUSONI, Ferruccio, ed. *The Well Tempered Clavichord* [sic] by J. S. Bach. New York: G. Schirmer, 1894. First Appendix to Volume 1: "On the Transcription of Bach's Organ Works for the Pianoforte"

CAMPBELL, James Stuart, V. F. *Odoyevsky and the Formation of Russian Musical Taste in the Nineteenth Century. Outstanding dissertations in music from British universities*, New York & London, Garland Publishing, 1989

CASELLA, Alfredo, *El Piano*, 1ª ed., Milano, G. Ricordi & Co., Milano, 1936 (11ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1993), 246 p.

CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística, Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid, Alianza editorial, 2001, 758 p.

CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation*, Paris, Legouix Librairie Musicale, 1934 (Tr. esp. de Carman, Roberto J., *Curso de Interpretación*, Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C., 1998, 198 p.

COUPERIN, François, *The Art of Playing the Harpsichord*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1933

COOKE, James Francis, (ed.), *Great Pianists on Piano Playing/ Study Talks with Foremost Virtuosos- A series of personal educational conferences with renowned masters of the keyboard, presenting the*

most modern ideas upon the subjects of technic, interpretation, style and expression. , 1ª ed. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1917 (2ª ed., *Great Pianists on Piano Playing-Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performer*, New York, Dover Publications, Inc., 1999, 448 p.)

CZERNY, Carl, *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*, edited and with commentary by Paul Badura Skoda. Vienna: Universal Edition, 1970.

CZERNY, Carl, *Von dem Vortrage(1839). Dritter Teil aus: Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op.500*, Edição Fac-similada [2ª edição, Viena, ca. 1846], editado e prefaciado por Ulrich Mahlert, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1991

CZERNY, Carl, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op.200*, Edição Fac-similada [edição original, Viena, 1829], editado e prefaciado por Ulrich Mahlert, Wiesbaden, Leipzig, Paris, Breitkopf & Härtel, 1993

DAHLHAUS, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Vol.6, Laaber, Laaber-Verlag, 1980, 1ª ed. (2ª ed., 1989)

DANUSER, Hermann, *Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, editado por Carl Dahlhaus, 11º vol., Laaber, 1992

DICHLER, Josef, *Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel*, Wien: L. Doblinger, 1948

DRIJARD, André, *Alemanha-Panorama histórico e cultural*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1972, 1ª ed. (2ª ed., 1983, tr. António Pescada), 328 p.

DUSMENIL, Maurice. *How to Play and Teach Debussy*. New York: Schroeder and Günther, inc., 1932

ECO, Umberto, *Como Si Fa Una Tesi Di Laurea*, Milão, Casa Editrice Valentino Bompiani & C., 1977 (tr. port. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, *Como se faz uma tese em ciências sociais e humanas*, 8ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001), 238 p.

FISCHER, Edwin, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten: Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber*, Wiesbaden, Im Insel Verlag, 1956, 7ª ed. 1966

FREITAS BRANCO, João, *Viana da Mota*, Lisboa, Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, 1958 (2ª ed. 1987), pref. António Sérgio, 382 p.

GÁT, József, *The Techniques of Piano Playing*, London, Collet's, 1974

GILLESPIE, John, *Five Centuries of Keyboard Music*, New York, Dover Publications, 1972, 379 p.

GIDE, André, *Notes sur Chopin*, André Gide et l'Arche, 1949 (trad. alemã, *Aufzeichnungen über Chopin*, Suhrkamp Verlag, Baden-Baden, 1987, p.17)

GRAZIOSI, Giorgio. *L'interpretazione musicale*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1967.

GRADEWITZ, Peter, *Kleine Kulturgeschichte der Klaviermusik*, List Verlag, München, 1973

GRUNDMANN, Herbert e MIES, Paul, *Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen*, 2ª ed. aumentada, Bonn, 1970

HENRIQUE, Luís L., *Instrumentos musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988, 1ªed.(4ª ed. 2004), 481 p.

HINRICHSEN, Hans-Joachim, *Musikalische Interpretation Hans von Bülow. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 46º vol., Stuttgart, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1999

HIPKINS, Edith J. *How Chopin Played*. London: J. M. Dent and Sons, 1937.

HOFMANN, Josef, *Piano Playing with Piano Questions Answered by Josef Hofmann*, Philadelphia: Theodore Presser Co., 1920, 1ª ed.(2ª ed. 1976)

JORGENSEN, Harald/ LEHMANN, Andreas C., *Does practice make perfect?*, The Norwegian State Academy of Music and the authors, NMHs skriftserie, Oslo, 1997

INGARDEN, Roman, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, London. The Macmillian Press, 1986

KAISER, Joachim, *Große Pianisten in unserer Zeit*, Serie Musik, Piper München/Schott Mainz, 1989

KAISER, Joachim, *Beethovens zweiunddreißig Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, 661 pág.

KAISER, Joachim, *Kaisers Klassik*, München, Goldmann Verlag, 2001 2ª ed., 1995, 1ª ed.

KELLER, Hermann, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach*, Werk und Wiederabe, 1965

KELLER, Hermann, *Die Klavierwerke Bachs, Ein Beitrag zu ihrer Geschichte Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig, Verlag C. F. Peters, 1950

KULLAK, Adolph, *Die Aesthetik des Klavierspiels*, Leipzig, 10ªed., Leipzig, 1910

LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double*, Paris, Tel Éditions Gallimard, 1971 (2ª ed. 1986), 550 p.

LEIMER, Karl/GIESEKING, Walter, *Modernes Klavierspiel*, Schott, Mainz, 1931, 1ªed., revista 1959 (28ª ed. 1998)

LHEVINNE, Josef, *Basic Principles in Pianoforte Playing*. 1924. Reprint, New York: Dover Publications, Inc., 1973

Musical Interpretation, Its Laws and Principles and Their Application in Teaching and Performing. London: Joseph Williams, Ltd., 1913. PP-89, 125-47

LONG, Marguerite, *Le Piano*, Ed. Salabert, Paris, 1956

LOESCH, Heinz von/MAHLERT, Ulrich/RUMMENHÖLLER, Peter, *Musikalische Virtuosität*, Mainz, Schott, 2004

LOESSER, Arthur, *Men, Woman and Pianos- A Social History*, New York, Dover Publications, Inc., 1990, 672 p.

MATTHAY, Tobias, *Musical Interpretation, its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*, London: Joseph Williams, 1913.

MACH, Elyse, *Great Pianists Speak for Themselves*, (1^a ed. New York: Dodd, Mead and Co., 1980-1988), New York, Dover Publications, 1991, 258 p.

MARGULIS, Vitaly, *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2001, tr. Sofia Lourenço

MARGULIS, Vitaly, *25 Jahre Russische Schule-Meisterkurs für Pianisten*, Freiburg im Breisgau, 2001

MONSAINGEON, Bruno, *Sviatoslav Richter Notebooks and Conversations*, Trad. Stewart Spencer, Princeton University Press/Princeton and Oxford, 1998, 3^a ed. inglesa 2002

NEUHAUS, Heinrich, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln, Edition Gerig, 1967, 202 pág., (5ª ed. 1981)

OTT, Bertrand, *Lisztian Keyboard Energy/Liszt et la Pedagogie du Piano. An Essay on the Pianism of Franz Liszt*, Lampeter, Dyfed, Wales, 1992

PÂRIS, Alain, *Dictionnaire des Interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1982 (2ªed. revista em 1985)

PERELMAN, Natan. *On the Piano Lesson*. Leningrad, 1974.

PFEIFFER'S, Theodor, *Studien bei Hans von Bülow, Nachtrag von José Vianna da Motta, 1894/1896*, (trad. inglesa por Richard Louis Zimdars, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow- Two Participants' Accounts*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1993, 180 p.

PRENTNER, Marie. *The Modern Pianist, Being My Experiences in the Technic and Execution of Pianoforte Playing, According to the Principles of Prof. Theo. Leschetizky*, trad. M. de Kendler and A. Maddock. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1903. p. 74-78.

RATHERT, Wolfgang e SCHENK, Dietmar, (eds.), *Pianisten in Berlin-Klavierspiel und Ausbildung seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin, Hdk-Anrchiv, 3º vol., Hochschule der Künste Berlin, 1999, ensaios de Linde Großmann e Heidrun Rodewald, 112 p.

RATZ, Erwin, *Einführung in die musikalische Formenlehre Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S.Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien, UNIVERSAL EDITION, 1968 (3ª edição, 1973), p. 259

RATTALINO, Piero, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A., 1992 (2ª ed. 2001)

RATTALINO, Piero, *Storia del Pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milán, Il Saggiatore, 1982 (tr. espanhol *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1997), 302 p.

ROSEN, Charles, *Der klassischer Stil*, DTV Bärenreiter, 1983

ROSEN, Charles, *The Romantic generation*, s.l, President and Fellows of Harvard College, 1995 (tr. francês por Georges Bloch, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporaines*, s.l., Gallimard, 2002)

ROSEN, Charles, *Sonata Forms*, New York, W.W. Norton & Company, 1988

SCHENK, Dietmar, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869-1932/33*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004

SCHNABEL, Artur, ed. *Ludwig van Beethoven 32 Sonatas for the Pianoforte*, 2 vols. New York: Simon and Schuster, Inc., 1935.

SCHOENBERG, Arnold, *Elementi di composizione musicale*, Milano: Editione Suvini Zerboni, 1967

SCHONBERG, H. C., *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963

SCHWEIZER, Albert, *J.S. Bach- Il musicista poeta*, Milano: Editione Suvini Zerboni, 1967

TIMBRELL, Charles, *French Pianism: a Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1992, (2^a ed.1999)

UHDE, Jürgen e WIELAND, Renate, *Denken und Spielen- Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel, Bärenreiter, 1988 (3^aed. 1990), 503 p.

UHDE, Jürgen e WIELAND, Renate, *Forschendes Üben. Wege instrumentalen Lernens. Über den Interpreten und den Körper als Instrument der Musik*, Kassel, Bärenreiter, 2002

USZLER, M. / GORDON S./ MACH E., *The Well-tempered Keyboard Teacher*, Schirmer Books, New York, 1991

WOLFF, Konrad, *Schnabel's Interpretation of Piano Music*, 2^a ed. (nova ed. de The Teaching of Arthur Schnabel, New York, Faber & Faber,

Ltd., 1972), New York: W. W. Norton & Company, 1979, prefácio de Alfred Brendel, 187 p.

WOLLF, Konrad. *Masters of the Keyboard*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

ZLATAR, Jaksá, *An Introduction to Piano Interpretation*, Zagreb, Music Academy, 1997, tr. Vlasta Kaloper, 171 p.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ADORNO, Theodor, *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1976

ANDERSON, Emily, ed. and trans. *The Letters of Mozart and His Family*, 2d ed. Prepared by A. Hyatt King and Monica Carolan, 2 **VOIS**. New York: St. Martin's Press, 1966. P-329.

ANSERMET, Ernest/ J.-Claude Piguet, *Gespräche über Musik*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1973

BORBA, Tomás, LOPES-GRAÇA, Fernando, *Dicionário de Música*, 1ª ed., s.l., Cosmos, 1954 (2ª ed., Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1999) 754 p.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, TEL Gallimard, 1987

DTV-Atlas zur Musik, Band 1/2, Kassel, Bärenreiter Verlag, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, 14ª ed. (1ª ed. 1977)

Grove's Dictionary of Music and Musicians, edited by Eric Blom, St. Martin's Press, Inc., New York, 1980

HARDING, Rosamond E. M. *The Piano-Forte, Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*, 2d ed. 1933. Reprint, Surrey: Gresham Press, 1978.

Oxford Companion to Music, 7TH edition, London: Oxford University Press, 1974

MERSMANN, Hans, *Einführung in die Musik*. Berlin, 1928.

OEHLMANN, Werner, BILLING, Klaus, KAEMPFER, Walther, *Reclams Klavierführer I Von Franz Schubert bis zur Gegenwart*, 1^a ed., Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1967(7^a edição 1994), 813 p.

OEHLMANN, Werner, BILLING, Klaus, KAEMPFER, Walther, *Reclams Klavierführer II Von Franz Schubert bis zur Gegenwart*, 1^a ed., Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1967(7^a edição 1994), 1064 p.

SARAIVA, A. J./LOPES Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Limitada, Porto, 1978

ANÁLISE COMPARATIVA DE EXEMPLOS MUSICAIS
FICHAS DE AUDIÇÃO

1. D. SCARLATTI (1685-1757), Sonata K 322 em Lá M

A.

D. SCARLATTI (1685-1757), Sonata K 322 (numeração Ralph Kirkpatrick) **em Lá M**

Ano composição: s/d

Publicação: 555 sonatas para cravo, *Essercizi per gravicembalo*, única obra a ser publicada ainda em vida do compositor, por D. João V. A primeira publicação integral data do início do século XX.

Edição utilizada para audição: SCARLATTI, D., 200 SONATE per clavicembalo (pianoforte) URTEXT, Vol. III, Budapest, EDITIO MUSICA BUDAPEST, 1978

Importância: praticamente desconhecidas, antes de serem publicadas, um século depois de terem sido escritas, em cópias manuscritas, conservadas e consultadas somente por músicos, utilizadas com intuítos pedagógicos, na transmissão oral de ensinamentos do mestre para o discípulo.

Linguagem própria, de uma grande originalidade, forma de grande simplicidade, onde se misturam certas influências italianas e espanholas. Durante grande parte do século XVIII a forma sonata ainda não existia como forma claramente definida; esta obra de Domenico Scarlatti testemunha já a evolução da sonata barroca para tecla, a partir da sua forma bipartida simples (como é o caso desta K.322, em Lá M) em direcção a formas mais elaboradas, que mais tarde iriam entroncar na sonata clássica. Encontramo-nos assim perante uma estrutura tripartida que parece antecipar a forma-sonata clássica.

Características:

PARTE A		
<i>Lá M</i> (c.1- 22)	<i>mi m</i> (c.22- 36)	<i>Mi M</i> (c. 36- 44)

a) Forma AABB. Espírito de dança; binário 2/2. Cumpre o percurso de forma binária: B funciona sempre como consequência de A (dominante resolve na tónica).

Ideia de tutti e solista (ripieno), como dualidade, resposta no sentido do eco. Clara Haskil insere a sua interpretação dentro do estilo barroco, pois cumpre este objectivo.

b) Temas, motivos, modulações principais:

1) 1ª frase até à tónica.

2) Conclusão no tempo fraco (2º andamento), melodicamente; faz com que a ligação com a frase seguinte exista, o que é típico do estilo barroco. Assim, o início da frase seguinte está lançada pela anterior, com o consequente valor expressivo. Membro de frase em 3 compassos, com 6 compassos, expositivos.

3) Elemento motivico que aparece pela 1ª vez, que dá origem ao elemento de B (melodia que aparece como appoggiatura - finais de frase sempre a resolverem nos tempos fracos).

Dominante menor (mi m), 2as inversões implicam mais expressividade (acorde de 7ª). Processo de aceleração até chegar ao mi m, sendo que o motivo está a ser contraído, em stretto.

4) Motivo rítmico que se transforma em melódico, que enfatiza o carácter de dança da obra pela sua regularidade rítmica.

5) O motivo cai agora sobre a própria nota, explorando o motivo ao contrário, ou repetindo, conforme vai aparecer em B.

6) Mi menor, confirmação do mi m. Mudança de registo de 8ª, processo muito típico do Barroco. Meio-tom melodicamente

ascendente. Transforma-se em Mi M, pois estamos a chegar ao fim de A, no tom da dominante.

PARTE B		
Mi M (c.45-61)	lá m (c. 66-74)	Lá M (c. 74- 82)

- 1) O motivo de A é mais entrecortado, embora a frase não seja mais curta. O motivo rítmico termina com mais uma nota, diferente da parte A.
- 2) Enfatiza o homónimo menor da tónica, lám; na 1ª parte enfatizava o homónimo menor da tónica.V-I m-
- 3) A estrutura é muito mais sequencial, em progressões harmónicas, sem cadências.
- 4) O final estabelece-se com a criação de tensão, seguindo o final da parte A, repetindo 2 vezes, sempre aos pares.

1- Andamento

A indicação de Allegro é mais moderado do que a moderna interpretação aplicaria como norma. Esse carácter mais moderado está intimamente ligado às estreitas influências da música de dança, características da suite instrumental barroca, como a siciliana, a tarantela, a giga. Assim o carácter da obra determina o andamento a adoptar na sua interpretação.

2- Indicações de dinâmica.

São praticamente inexistentes. No período barroco, os recursos tímbricos e de dinâmica do piano moderno são preciosos na expressividade da cantilena, e diferentes nuances dinâmicas. No cravo, procurava-se ultrapassar esses limites através de recursos de intensificação agógica; ou ainda, utilizando as propriedades técnicas deste instrumento, o qual permitia a alternância da dinâmica forte ou

piano, através dos diversos registos (dinâmica em "terraços"), sugerindo também a alternância/diálogo das secções da música instrumental, entre *solo* e *tutti*.

3- Ligaduras, indicações de staccato.

Nesta Sonata em Lá M o editor (e, segundo as fontes disponíveis, seguindo o normal procedimento do compositor) não indica ligaduras de expressão e/ou staccato; por vezes dava indicações de articulação, o que não é o caso desta sonata.

4- Legato, non legato, staccato.

O emprego do non-legato é muito frequente, pois é a articulação ao piano que mais se aproxima do efeito sonoro do cravo, instrumento ao qual se destinavam estas obras no séc. XVII e XVIII.

5- Ornamentos

Os editores modernos das obras de D. Scarlatti não indicam normalmente um sistema muito organizado a seguir na forma de execução dos ornamentos. Aliás, o mesmo se pode afirmar de compositores contemporâneos deste autor, como é o caso do Padre Antonio Soler (1729-1783), Baldassare Galuppi (1706-1785), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ou ainda Georg P. Telemann (1681-1767). A execução dos ornamentos estava eminentemente ligada a uma prática de música ao vivo, deixando-se ao intérprete dar largas à sua imaginação e tradição musical. Assim, nesta sonata aparecem as *appoggiaturas* logo nos 3º e 5º compassos, assim como os *Praler*, na designação portuguesa de mordentes, no 8º compasso.

B.

D. SCARLATTI, Sonata em Lá maior, K 322

1. Clara Haskil (1895-1960), piano, Westminster THE LEGACY, Deutsche Gramophone, 471 214-2, 2001

ANO GRAVAÇÃO: Winterthur 10/1950

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 2'53"

2. Vladimir Horowitz (1904-1989), piano, Horowitz Collection, BMG Classics, 09026 60986 2, 1993

ANO GRAVAÇÃO: 1928-59

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 1'53"

3. Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995), piano, Westminster THE LEGACY, Deutsche Gramophone GmbH, 471 214-2, 2001

ANO GRAVAÇÃO: Winterthur 10/1950 ao vivo

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 2'05"

1- DINÂMICA

Quando se procede à comparação destas 3 gravações, no âmbito da dinâmica, parece que as opções dos 3 intérpretes são algo diversas. Como seria de esperar no estilo barroco, a interpretação não se rege pelas indicações da partitura, pois elas são muito escassas ou inexistentes. Então, veja-se como os caminhos de opções de dinâmica são diferentes:

Esquema da evolução dinâmica

Símbolos da gradação sonora do volume musical:
pppp, ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff, ffff < (crescendo) >
(diminuendo)

	PARTE A			PARTE B		
	Lá M (c.1-22)	mi m (c.22-36)	Mi M (c. 36-44)	Mi M (c.45-61)	lá m (c. 66-74)	Lá M (c. 74-82)
<i>C. Haskil</i>	p \angle	p subito	mf > p	p	pp	< f >
<i>A. B. Michelangeli</i>	mp > <	p subito	> p	mp	p	molto < f
<i>V. Horowitz</i>	p	ppp	p > pp	mf	p subito<	p > ppp

Comparando as interpretações destes 3 pianistas, desde logo se conclui que V. Horowitz é aquele que mais se preocupa em manter a dinâmica sem efeitos demasiado contrastantes, seguindo assim o estilo barroco, na concepção e características do instrumento, para o qual estas obras foram inicialmente concebidas e interpretadas. Confere, por exemplo um especial valor expressivo à 3ª menor descendente, no c. 66, assinalado com um p subito, dando assim ênfase ao carácter modal implícito.

A modulação para mi menor (c. 22) parece ser incontornável na conotação de uma atmosfera mais íntima e lírica para os 3 intérpretes, pois todos reduzem a intensidade do som, com p subito e ppp, respectivamente. De resto, Horowitz, mais uma vez, assinala a sua diferença, começando a parte B, em mf, bem *pesante*, e terminando em ppp, *allargando*. De assinalar que na gravação que é aqui analisada, este pianista interpreta *attacca* a Sonata K. 46, seguindo

eventualmente a praxis interpretativa da época, 1ª metade do séc. XVIII, segundo a qual estas obras eram executadas aos pares.

Igualmente importante é o efeito de "eco", característico do estilo barroco, de alternância formal entre o tutti e o solo. Este efeito é perceptível na versão de C. Haskil nos finais das partes A (c. 36 a 43) e B (c. 74 a 82). Horowitz é no entanto o mais consequente no emprego deste efeito, confirmando-se no quadro de cima, o diminuendo de p para pp (c. 36 a 43) e o mesmo diminuição de intensidade em "terraços", nos compassos 74 a 82, bem ao gosto do estilo barroco, na senda da sonoridade do clavicórdio.

2- AGÓGICA

Entende-se o termo "agógica" (do grego *agogos*, que significa direcção, liderança), como a adequação do tempo melódico ao tempo rítmico. Desde logo, é importante salientar que estas variações do tempo, como alterações da objectiva duração de cada nota ou grupo de notas, a agógica, está intimamente ligada à criatividade e liberdade de expressão de cada intérprete. Assim, e de acordo com o quadro seguinte, as variações agógicas da interpretação destes pianistas da Sonata de Scarlatti em questão, são:

Esquema da evolução agógica

Principais elementos agógicos utilizados: pausa (suspensão), acento agógico (tenuto, acento -), rallentando, acelerando, rubato

	PARTE A			PARTE B		
	<i>Lá M</i> (c.1-22)	<i>mi m</i> (c.22-36)	<i>Mi M</i> (c.36-44)	<i>Mi M</i> (c.45-61)	<i>lá m</i> (c.66-74)	<i>Lá M</i> (c.74-82)
<i>C. Haskil</i>	acceler. (c.17-21)	acceler. (c.34)	poco rall. (c.43)	acento/tenuto (c. 47)		
<i>A. B. Michelangeli</i>	tenuto (c.1)		rall.(c.43)	rall. (c.60)	poco rall. (c.72/73)	molto rall.
<i>V. Horowitz</i>	tenuto baixos	suspensão (c.26/c.34); acento agógico no dó	poco rall (c.43)		poco rall. (c.72/73)	molto rall.

De referir que a pianista Clara Haskil parece ser a intérprete que mais recorre a pequenos acentos agógicos, sobretudo nas síncopas dos compassos 26/ 27 (dó), e ainda dos compassos 34 /35. Toda a sua execução se baseia em vários pequenos acelerandos e rallentandos, também no elemento motivico, que logo no 4º compasso resolve continuamente na parte fraca do compasso (2º tempo). O mesmo se passa nos compassos 6, 8, 10, 12, etc. O acelerando dos c. 17 a 21 insere-se no stretto que se desenrola até à dominante de mi menor (c. 22). Já no c. 34, o acelerando resulta de um efeito agógico resultante do exegero do valor rítmico da síncopa (dó), já anteriormente referida, criando um espécie de suspensão no tempo forte do compasso 35, uma vez que esta síncopa vem prolongada do compasso anterior, e

acelerando ligeiramente o movimento melódico descendente do resto do compasso.

Arturo Benedetti Michelangeli impõe desde logo uma grande ênfase nas 3 primeiras notas em tenuto, mas de resto o movimento agógico é bastante regular, sem grandes oscilações, mais depurado e simples do que os outros 2 intérpretes. Alguma coincidência no efeito dos c. 72/73, entre Michelangeli e Horowitz. Este último exagera ainda mais o efeito da suspensão na parte menor de A, com acentos agógicos ainda mais evidentes e expressivos do que na versão de Haskil.

Deve nesta altura dizer-se que não parece muito evidente o emprego do rubato, por parte destes intérpretes, na obra em questão. Pode existir em unidades pequenas, que foram já analisadas no que diz respeito ao emprego do *accelerando* e do *rallentando*.

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>Clara Haskil</i>	2'53 (repetição)	$\text{♩} = 116$
<i>Arturo Benedetti Michelangeli</i>	2'05	$\text{♩} = 132$
<i>V. Horowitz</i>	1'53	$\text{♩} = 92$

Sendo o andamento de grande importância na interpretação musical, também a pulsação muito contribui para a lógica e coerência interna da conjugação dos componentes expressivos da interpretação. Assim, neste caso com o compasso *alla breve* (2/2), a pulsação mais ampla pode permitir maior liberdade agógica da parte do intérprete. A unidade de pulsação é claramente a 2, segundo a unidade métrica mínima.

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

A estrutura do fraseio desta obra baseia-se na unidade de 3 compassos+3 compassos. No final dos 6 compassos, todos os 3 intérpretes fazem uma pequena pausa, a qual está inclusivé indicada metricamente. Também é audível a sub-seccção dos 3 primeiros compassos, especialmente nas interpretações de C. Haskil e Horowitz, talvez porque ambos escolhem andamentos mais lentos, dando mais oportunidade de incluir mais recorte nos pequenos motivos.

Assim Haskil opta, como é seu habito, por um fraseio em legato muito pronunciado e de grande cumplicidade interpretativa entre as duas linhas melódicas da mão esquerda e mão direita, começando cada frase de frequentemente na parte fraca do compasso: o mesmo se passa nos finais de frase, que invariavelmente terminam no 2º tempo (parte fraca do compasso), resolvendo o motivo rítmico 2 colcheias/semínima, com um ligeiro apoio na primeira colcheia e final de frase na semínima (ex. início do c. 4 ou final do c. 6). Igualmente interessante é a linha da mão esquerda, que termina as frases cada vez que se avizinha um intervalo ascendente (8ª no c.14, etc) ou descendente (c. 4); como já se disse, o valor expressivo deste fraseio da mão esquerda é tanto ou mais eficaz, seguindo a prática do início da frase no meio do compasso, lançando já a próxima frase na parte fraca do compasso (diversos exemplos: c.4-c.6, c.10-c.12, c.12-14, etc, etc).

Horowitz opta por andamento ainda mais lento, e o motivo rítmico 2 colcheias/semínima é sempre enfatizado, com um acento agógico na primeira nota deste motivo. O mesmo sucede com as

linhas melódicas da mão esquerda, também usualmente impelidas por um acento agógico pronunciado (ex. c. 23 e 24). De referir a coincidência de fraseio entre Horowitz e Michelangeli nos já assinalados compassos 72 e 73 (ver Quadro Agógica), em que o mesmo motivo rítmico e melódico é objecto de 3 pequenas linhas de fraseio, na resolução harmónica V→I.

A versão de Michelangeli denota uma depuração voluntária no fraseio, sobretudo na linha melódica da mão esquerda. Todo o baixo se sucede como em baixo contínuo barroco, praticamente se acentos agógicos ou linhas pronunciadas. O estilo é assumidamente cravístico, com uma óbvia tentativa de parca comparação com os recursos do piano com os de instrumento de tecla do séc. XVIII.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Tratando-se de música barroca, não é demais sublinhar que não existem ligaduras de expressão na partitura, o que significa que todo esse resultado está à mercê da imaginação e gosto do intérprete. Pode afirmar-se que as interpretações de Haskil e Horowitz impoem mais uma leitura personalizada do fraseio desta textura: as *caesuras* são muito mais evidentes entre cada pequena frase (já analisadas acima). Michelangeli cinge-se ao carácter de dança, que neste caso, tratando-se de um compasso binário em Allegro, teria reminiscências com a dança Bourrée, da suite instrumental barroca.

c) Articulação.

A articulação, ou a "dicção" musical, como diria Zlatař, desta sonata está para Haskil como para Horowitz: em legato, com alguns efeitos de non-legato. Conforme já assinalado, Haskil investe no legato, com fraseio conseqüente em ambas as linhas melódicas que

compoem a textura da obra. O mesmo se passa com Horowitz, tirando algumas subtis excepções. Michelangeli interpreta a obra praticamente só em non-legato (sobretudo a mão esquerda, por vezes em portato), ainda que consiga gerir alguns recortes agógicos, como se demonstrou antes, relativamente aos compassos 72 e 73.

5- ACENTUAÇÃO

É de essencial importância referir que no estilo barroco não são muito evidentes grandes contrastes de acentuação, devido às questões organológicas que estas obras para instrumentos de tecla suscitam. A expressividade era sobretudo conseguida através de meios de emprego da agógica ou simplesmente através da variedade do emprego dos registos ao dispôr no cravo e/ou clavicórdio. Daí decorre a não ocorrência de *sf* (*sforzandi*), em todas as suas diversas paletas possíveis, simplesmente porque o instrumento não o permitia, nem o estilo de escrita e prática musical da época o permitia.

Já se citaram os acentos agógicos que Horowitz e Haskil utilizam com frequência: no elemento motivico 2 colcheias+semínimas, sempre com alguma ênfase na primeira nota. Michelangeli limita-se a empregar esse acento agógico com clareza nos compassos 72 e 73, na melodia. Os intervalos ascendentes da melodia são sobretudo nas gravações de Haskil e Horowitz sempre objecto de acentos melódicos (c.9, 26,34,64, 72), o mesmo se poderá dizer de todas as gravações relativamente ao acento rítmico na 3º nota (mi, c.2), pois trata-se de uma nota mais longa (3 tempos), com inerente importância expressiva e melódica. É ainda o caso das notas sincopadas e prolongadas que aparecem nos compassos 26 e 34, que podem acumular ambas as intenções de acento melódico (pela sua vital importância expressiva) e de acento rítmico (pela sua duração rímica e importância métrica), prolongando o

tempo fraco para o tempo forte, somente através do eco que o martelo do instrumento produz na corda do piano. Este efeito é dos que mais tensão e expressividade provoca nesta curta obra, ocorrendo na tonalidade menor (mi m), antes do regresso à dominante, característico da forma binária simples, do estilo barroco.

6- PEDAL

Michelangeli não emprega pedal, a não ser nas cadências finais da parte A e B, com incidência no final da obra. O mesmo não acontece com Haskil e Horowitz, os quais empregam sem hesitação o pedal. O uso é muito subtil e controlado, sem misturas de harmonias diversas; Haskil persiste no emprego do pedal, conduzindo dessa forma o baixo. Horowitz recorre também ao efeito "eco", podendo concluir-se que a surdina também é empregue por vezes.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Como se afirmou anteriormente e comparando as interpretações destes 3 pianistas, V. Horowitz é aquele que mais se preocupa em manter a dinâmica sem efeitos demasiado contrastantes. O estilo barroco, na concepção e características do instrumento, para o qual estas obras foram inicialmente concebidas e interpretadas é o seu objectivo mais legível. O efeito "eco", como virtual imitação da alternância formal e dinâmica entre o tutti e o solo dá pistas para a afirmação do estilo barroco; este efeito é bem consequente na interpretação de Horowitz e de C. Haskil, apelando para a intensidade em terraços, na senda do clavicórdio.

Os temas e os motivos sucedem-se, transmitindo a forma da sonata barroca, sem evidente emprego do rubato na interpretação desta obra, por estes intérpretes. De referir, que dos 3 pianistas em causa, é Horowitz o que opta por um andamento mais lento (ver quadro ANDAMENTO E PULSAÇÃO), imprimindo uma leitura mais personalizada da obra, e menos ortodoxa e consensual em termos estilísticos. Já Michelangeli prefere seguir uma via mais na convenção interpretativa do estilo barroco, com um andamento mais rápido, menos ousadas agógicas e menos pedal. Também o fraseio é mais simples e muito na senda do cravo, com carácter de dança. C. Haskil situa-se eventualmente numa solução de compromisso, pois e embora o andamento seja relativamente rápido, os apoios agógicos, o pedal e o fraseio mais livre conferem à interpretação mais elementos de criatividade e imaginação.

2. J. S. BACH (1685-1750), Prelúdio e Fuga N° 1 em Dó M BWV 846, do Cravo Bem Temperado, Livro I

A.

J. S. BACH (1685-1750), Prelúdio e Fuga Nº 1 em Dó M BWV 846, do Cravo Bem Temperado, Livro I

Ano composição: 1722

Publicação: 1800, publicada quase em simultâneo por 3 editores.

Estreia: desconhecida.

Importância: Já durante a vida de J. S. Bach, e pouco tempo após a sua morte existiam tantas cópias manuscritas do Cravo Bem Temperado, como de mais nenhuma das sua obras.

Terminado por J. S. Bach em 1722, já na fase intermédia da sua produção musical (1717-1723), segundo terminologia de H. Keller, a caminho da fase de maturidade (1723-1750), tornou-se este volume I das mais consagradas e fundamentais obras do autor. O título na primeira-página, escrito à mão pelo compositor com *verschnörkelter Schrift*, como afirma H. Keller ¹, isto é, com uma letra com arabescos e floreados, com a extensa e exaustiva designação de:

*Das Wohltemperiertes Klavier oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, Sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend - Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-Begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden, Besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach p. t. Hochf. Anhalt-Cöthenschen Capel-Meister und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722.*²

Este ciclo de 24 Prelúdios e Fugas em todas as tonalidades é seguido de um outro, o volume II, 22 anos mais tarde. Este ciclo reporta-se à inovação da afinação "temperada" ("gleichschwedenden Temperatur"), que foi propagada em 1691 por parte do organista

Andreas Werckmeister, em oposição à afinação "mitteltönige" (ou afinação pura). A afinação temperada dividia a oitava de um teclado (Lat . *clavis* significa chave, mas a partir de Idade Média designava também as letras para as notas, que eram escritas directamente sobre as teclas, pelo que o conceito foi transportado para o teclado em si³; logo, "claves" significa caixa com teclas, sendo esta norma também válida para o órgão⁴) em 12 meios tons iguais, enquanto que a afinação não temperada, os intervalos de terceira menor e quintas eram demasiado pequenos no teclado, e os intervalos de quarta demasiado largos.

Os pianistas mais famosos do séc. XIX consideravam a obra incontornável, sendo de assinalar que Beethoven tocava estes Prelúdios e Fugas com frequência e Chopin conhecia-os de memória, segundo testemunhos da época.

Esta obra fundamental influencia todas as gerações de músicos e compositores posteriores. Temos como exemplo os 24 Prelúdios de Chopin, os Prelúdios op. 37 de Busoni e ainda o *Ludus Tonalis* de Hindemith. Assim, e como já se disse, o ordenamento destes Prelúdios e Fugas está directamente ligado à afinação temperada. E embora já Mattheson, um contemporâneo de J. S. Bach já se tivesse dedicado ao emprego das 24 tonalidades da afinação temperada, foi mesmo este último que conseguiu o fantástico objectivo de compor obras intemporais e de grande profundidade e riqueza expressiva, em cada uma destas 24 tonalidades.⁵

O Prelúdio

"O Prelúdio indicia a preparação, enquanto que a Fuga significa o cumprir musical."⁶

O Prelúdio era até ao final do séc.XVI uma peça curta, introdutória e improvisada, sem forma e significado muito definidos.

Por 1700 desenvolve para Toccata, e só por volta desta altura é que Bach junta as duas formas, Prelúdio e Fuga, opção muito própria e original, sem muitos mais seguidores de renome a utilizarem a mesma fórmula preferencial. A variedade dos Prelúdios é enorme, tal como nas Invenções de J. S. Bach. No entanto, este universo não tem mais perspectivas, uma vez que por volta do ano 1730 outras formas musicais se estabeleciam.

Neste caso, o objecto de estudo concentra-se no Prelúdio e Fuga I em Dó Maior. Como procedimento composicional genérico, Bach segue com frequência nos Prelúdios, o movimento cíclico, isto é, a repetição do início, em muitos dos Prelúdios, utilizando a forma ABA. Esta forma era no seu tempo muito apreciada e empregue nas canções, na Dacapo-Aria ou na *Französische Ouverture*. Por vezes, parecem-se com Invenções, e muitas vezes com carácter melódico.

A Fuga

"À Fuga falta o princípio do contrário, a dualidade da Sonata Clássica; todo o dramatismo, cada luta que esta contém lhe é alheia. A Fuga é a legítima expressão da universalidade, da mundividência como unidade do sentido da existência barroca; com a escrita de Bach, atinge o apogeu e a completude desde os primórdios da história da polifonia."⁷ São ainda mais contrastantes do que os Prelúdios. O Livro I inclui uma Fuga a 2 vozes, 11 a três vozes, 10 a quatro vozes e 2 a cinco vozes. Mas o mais importante são os temas da fuga, pois podem diferenciar-se 2 grupos de temas: os seguidores da tradição e os inovadores.⁸ Os que seguem mais a escrita tradicional da época têm raízes na polifonia vocal, com carácter *adagio*, com temas de *Ricercare*, em tonalidades festivas e afirmativas. É o caso da Fuga em Dó Maior BWV 846, que conseguem, no dizer de Forkel "A representação do afectos através de

meios artísticos internos"⁹, isto é, através do processamento de todos os recursos contrapontísticos. Os temas inovadores empregam "Charakterthemen", com ritmos e motivos contrastantes, inspirados nas danças da suite instrumental barroca, como é o caso da Gavotte (Fuga em Do# Maior), Minueto (Fuga em Fá Maior) ou Giga (Fuga em Sol Maior). Bach consegue assim lançar esta forma musical em novos caminhos criativos, expandindo-a de forma eficaz, moderna e sobretudo, genial.

Características:

Prelúdio		
<i>Dó M -I-V- V-I(c.1-10)</i>	<i>(c.11- 19) rém V- I</i>	<i>(c. 20-35) V-IV- V(Pedal)-I</i>

Textura contínua, a 5 vozes, desenvolvendo-se com uma textura quase de coral, mas distendida.

Toda esta polifonia é encadeada a 5 vozes. Em termos formais, e seguindo as regiões tonais, começa por expandir a tónica até ao comp. 4, comportando-se quase como nas Invenções: os 4 primeiros compassos, I-V-V-I, expande a tónica através da dominante, numa exposição. A partir do compasso 5 começa um grande percurso, através da tónica, seguindo-se um pequeno ciclo de 5^{as} (VI grau na 1^a inversão, II 7^a dominante), num mesmo percurso melódico do soprano, até atingir o compasso 19, onde repete o início, numa oitava inferior. Segue-se uma curta passagem de sabor romântico, com uma progressão de acordes diminutos, reforçando a pedal de tónica com meio-tom por baixo (fa#) e por cima (lab) para criar a grande pedal na dominante - Sol maior- (c.24 a 31), muito mais salientada do que a pedal do início (c.1 a 4), pois consegue ainda passar no IV grau, sobre a pedal em Dó M (c. 33). No fundo, é criado uma espécie de " leading

tone" cromático, à volta da dominante, que confere dramatismo e expressão para o final do prelúdio.

De assinalar ainda as tensões evidentes do retardos polifónicos em toda a sua textura, nomeadamente no tenor que segue imediatamente o baixo, à distância métrica de um pausa de semicolcheia. O intervalo de 3ª que existe entre estas 2 vozes (c. 1,3,4,5,7,etc) alterna com o intervalo de 2ª, o que de novo confere tensão e dramatismo ao discurso. A estrutura de " voice leading" continua (do#-ré, si-do) com o retorno a Dó Maior (c. 15), assim como no compasso 19. O apelo plagal (ao IV grau) da coda no compasso 33 é incontornável, e típico da escrita de Bach, e muito posteriormente utilizado pelos românticos, com todo o seu pendor apaziguador. O apelo à dominante tem um carácter muito mais afirmativo, justificando assim esta lindíssima e conseguida coda, quase como uma evocação.

FUGA I a 4 vozes:

Fuga		
<i>Exposição</i> (c.1-7)	<i>Reexposição</i> (c. 10-14)	<i>Stretto(lá m)</i> (c. 14-23); <i>Coda</i> (c.24-27)

Tema/ Contra-tema (exemplo)

O tema tem carácter vocal, melódico, com um andamento mais moderato. O carácter deste tema apela ao *stretto*, pois o tema acaba a meio (comp. 2), seguido do contra-tema, sem ir até ao fim, ou não começando no início. O tema entra na tónica, depois na dominante e de novo na dominante, o que foge a todas as regras bachianas. Alguma ambiguidade do início da métrica do tema da fuga. Quando a exposição termina (no comp. 7), a entrada do tema não se inicia no mesmo ponto métrico, sendo que a exposição já quase funciona como um *stretto*. O tema começa por vezes no contratempo do primeiro

tempo, ou no contratempo do 3º tempo, conferindo uma ambiguidade métrica bastante óbvia ao discurso musical. No compasso 10, a modulação evidente é a Sol M, a primeira tonalidade próxima, onde se inicia a Reexposição, em *stretto* (no comp. 8, o tema entra de forma compacta, sem se completar).

Entretanto a função do episódio de modulação a um tom próximo, com o objectivo de atingir a reexposição não é escolhido. O material do tema continua a ser usado continuamente, chegando mesmo o autor H. Keller a considerar que não existem episódios nesta fuga. A modulação a Sol M, poder-se-ia considerar uma espécie de reexposição, mas o *stretto* a partir de lá menor avizinha-se. O compasso 12 já deixa adivinhar mi menor como a dominante de lá menor, que está próxima. Logo de seguida, a modulação mais significativa é a lá m (comp. 14); a partir daqui o *stretto* é contínuo, pois as vozes entram a distâncias e intervalos muito curtos. A ambiguidade métrica continua, com o *stretto* a desenvolver-se até ao compasso 19, onde chegado a Ré Maior, no 3º tempo, procura a dominante (Sol Maior, também no 3º tempo). Conclui na tónica, é o objectivo (comp. 24), seguindo-se uma coda, após uma cadência perfeita. Durante a coda existe um evidente apelo ao IV grau, influência plagal, a qual se pode considerar ter tido anúncios no Prelúdio anterior.

B.

J. S. BACH (1685-1750), Prelúdio e Fuga Nº 1 em Dó M BWV 846, do Cravo Bem Temperado, Livro I

1. Wilhelm Backhaus (1884-1969), piano, *Piano Masters Wilhelm Backhaus-Schubert, Schumann, Bach, Pearl*, GEM 0046, 2 CDs, 1999
ANO GRAVAÇÃO: Estúdios HMV nº 3, Abbey Road, Londres, gravado a 1937.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Gravação transferida de 14 discos de 78 rotações. o disco em causa é o HMV D.B.3220; A D D.

DURAÇÃO: Prelúdio: 1:25; Fuga: 1:45

ANO EDIÇÃO: 1999

2. Edwin Fischer (1886-1960), piano, *The Well-Tempered Clavier, Book I, Historical Recordings 1933-1936*, 2 CDs, HNH International Ltd. NAXOS HISTORICAL 8.110651-52, 2000

ANO GRAVAÇÃO: Estúdios HMV nº 3, Abbey Road, Londres, 1933-1934; Prelúdio Nº 1 gravado a 12 de Setembro de 1933

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Gravação transferida de 14 discos de 78 rotações. o disco em causa é o HMV D.B.2079, Faixa 1 (2B.6651-IV). Utilização de processamento e edição audio totalmente digital, empregando o sistema CEDAR ®. A D D

DURAÇÃO: Prelúdio: 1:25; Fuga: 1:45

ANO EDIÇÃO: 2000

3. Wilhelm Kempff (1895-1991), piano, *Panorama-passion for piano*, Deutsche Gramophone, 471 214-2, 2001

ANO GRAVAÇÃO: Winterthur 10/1950

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: ORIGINAL-IMAGE BIT-PROCESSING, A D D

DURAÇÃO: 1'53

ANO EDIÇÃO: 2001

4. Svjatoslav Richter (1915-1998), piano, *BACH Das Wohltemperierte Klavier, 1. Teil BWV 846-869/ 2. Teil BWV 870-893*, 4 CD, Ariola-EURODIC/Melodia, 610 276-234, 1985

ANO GRAVAÇÃO: Volume I - Salzburg (Schloss Klesheim) Juli 1970/
Volume II - Agosto/ Setembro 1972, Fevereiro 1973.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: DIGITAL STEREO, A D D.

DURAÇÃO: 4' 28.

ANO EDIÇÃO: 1985

5. V. Margulis (1926), piano, Johann Sebastian Bach,
Passionsmusik aus dem Wohltemperierten Klavier, CHRISTOPHOROS,
Heidelberg, CHE 0057-2,1994

ANO GRAVAÇÃO: Landesstudio Freiburg; SWF (Co-produção), 1979

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio, A D D

DURAÇÃO: Prelúdio: 3:06; Fuga: 2:44

ANO EDIÇÃO: 1994

1- DINÂMICA

Como seria de esperar no estilo barroco, a interpretação não se rege pelas indicações da partitura, pois elas são muito escassas ou inexistentes. Então, veja-se como os caminhos de opções de dinâmica são diferentes:

Esquema da evolução dinâmica

Símbolos da gradação sonora do volume musical:

**pppp, ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff, ffff < (crescendo) >
(diminuendo)**

	Prelúdio			Fuga		
	<i>Dó M -I-V- V-I(c.1-10)</i>	<i>(c.11- 19) rém V- I</i>	<i>(c. 20-35) V-IV- V(Pedal)-I</i>	<i>Exposiç ão (c.1-7)</i>	<i>Reexposiç ão (c. 10- 14)</i>	<i>Stretto (lá m) (c. 14- 23); Coda (c.24- 27)</i>
<i>Backhaus</i>			<i>molto <(c.21); linha tenor f (c.29/c.31); arpejo lento em f (8ª baixo c.35)</i>	<i>tema p e em mf</i>		<i>p (c.14), < (c.21/2 2); f(c.24)</i>

<i>Fischer</i>	mp <(5)>	p subito	p subito(24) <mf >pp	mf	f < psubito (12)	mf < ff(24)<
<i>Kempff</i>	mp	p subito	p subito(24)< mf f	p	mf(baixo) <ritenuto >	ppoco <(c.24) 8ª dobrada)
<i>Richter</i>	p < (5)>(11)	p subito <	p< subito(24)< mf	mf	f <	p subito < f > pp
<i>Margulis</i>	mf><(5) >	<(12) >	p < >(28)pp	f	f	f(14)< >(24)p p

Comparando as diversas versões, é de assinalar algumas diferenças de condução dinâmica no Prelúdio em Dó Maior, nomeadamente entre a versão de Richter e Margulis. A opção deste último é muito consequente em termos de fazer jus à textura contínua da obra, sem grandes oscilações dinâmicas, mas com uma sonoridade mais forte e consistente, comparando com Richter e Fischer. Estes últimos seguem a "lead voice" do soprano, sempre em piano, com poucos crescendos e/ou diminuendos e grande uniformidade dinâmica.

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

Principais elementos agógicos utilizados: pausa (suspensão), acento agógico (tenuto, acento -), rallentando, accelerando, rubato

	Prelúdio			Fuga		
	Dó M -I-V-V-I(c.1-10)	(c.11-19) rém V-I	(c. 20-35) V-IV-V(Pedal)-I	Exposição (c.1-7)	Reexposição (c. 10-14)	Stretto(lá m) (c.14-23); Coda (c.24-27)
<i>Backhaus</i>	allargando(c.1-4) accelerando	curta paragem antes	allargando no soprano(c.3)	Tema: articulação	ritenuto (c.13)	allargando (c.19); allargando

	(c.5)	do c.24	3/34)	portato (int.4 ^a e 5 ^a -c.1 e 2)		(c.21); molto ritenuto (c.27) e 8 ^a baixo
<i>E. Fischer</i>			c. 24 (caesura curta)		mais lento a partir de c. 14; e acele	rit. de 23 para 24, e final
<i>W. Kempff</i>	c.6 < acento	caesura antes de c.24	voz barítono mais marcada		molto ritenuto (c.13) molto>	linhas polifónicas claras; allargando c.25/26/2 7<
<i>S. Richter</i>		c. 12 ceasura, 18 caesura (V- I),c.24 acento agógico (V)	c. 29 rit. (soprano); c. 33 e 34 molto rit.			pausa agógica (c. 14); acento agógico antes de V; caesura antes de I; molto rit.
<i>V. Margulis</i>	acento agógico em todos os baixos	pausa antes(c. 12)	suspensão antes de c.24; tenor(mib); I molto rit.		V caesura antes; grande pausa antes de lá m (c.14)	rall. antes de Ré M(c.19); grande pausa V- I(c.23- 24); rall. molto

S. Richter dá uma grande ênfase à estrutura, por exemplo quando faz um pequeno allargando agógico a seguir à grande modulação em lá menor, no comp. 14. Retoma o tema, não sem incluir uma importante inflexão agógica, cortando mesmo o som, antes de iniciar o tema em anacrusa, na pausa de colcheia (efeito cravístico). Os grandes pontos

de chegada são sempre muito assinalados, com as respectivas suspensões e pequenas pausas agógicas. A clareza polifónica é enorme, e isto é muito claro no desenrolar do stretto. O mesmo não acontece com E. Fischer que atinge essa modulação com uma expressão desenvolvida e sem hesitações ou cortes, como se de um efeito do piano moderno se tratasse.

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

	<i>Tempo total</i>	<i>Andamento Prelúdio</i>	<i>Andamento Fuga</i>
<i>W. Backhaus</i>	4'09" (2'/2'06")	♩=72	♩=108
<i>S. Richter</i>	4'28" (1'56"/3'12")	♩=76	♩=92
<i>E. Fischer</i>	3'10" (1'25"/1'45")	♩=104	♩=138
<i>W. Kempff</i>	3'20" (1'25"/1'55")	♩=108	♩=126
<i>V. Margulis</i>	5'50" (3'06"/2'44")	♩=42	♩=84

PRELÚDIO:

As disparidades nas opções de andamento são notórias, nomeadamente, vejam-se as diferenças entre os andamentos escolhidos por Fischer e Richter. Fischer escolhe um tempo muito mais rápido, enquanto Richter opta por uma leitura mais estrutural, sendo que o andamento mais lento favorece a transmissão da estrutura da obra.

FUGA:

Uma vez que o andamento mais lento enfatiza o carácter vocal da fuga, e que andamentos mais rápidos dão mais importância ao carácter mais instrumental, mais cravístico da interpretação, mais uma vez se distinguem as interpretações de Richter e Fischer entre si. A

noção de *Leading Voice* é menos nítida, a partir do momento que o andamento avança e a ressonância dos sons entre si não se pode efectuar, em toda a sua plenitude e riqueza.

Mas a grande surpresa acontece, quando se dá conta que Margulis começa o tema da Fuga exactamente no mesmo andamento em interpretou o Prelúdio. Como está indicado no quadro em cima, a colcheia=84 corresponde ao dobro da semínima=42, o que identifica o intérprete como um adepto incondicional de uma ligação estrutural entre o Prelúdio e a Fuga neste grande ciclo do "Cravo Bem Temperado". O mesmo tempo confere alguma unidade mas também talvez alguma monotonia.

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

PRELÚDIO

Algumas interpretações tendem a salientar mais o "voice leading" do soprano. No entanto, a estrutura coral, desdobrada na horizontal é sempre óbvia e audível. Todo o Prelúdio terá como opção de fraseio o seguimento dessas linhas polifónicas. As tensões cromáticas proporcionam dramatismo e tensão, conferindo um sabor algo romântico e emotivo a algumas interpretações. Assim, as principais linhas são idênticas nas interpretações analisadas.

FUGA

Na Fuga, e segundo o intervalo de 4^a ascendente no 2^o compasso, no tema, todos optam por efectuar um corte na frase, como é da tradição barroca, que a partir do intervalo de 3^a, geralmente impõe uma nova frase e o final da anterior. Todos os intérpretes seguem a exposição do tema em legato, com excepção de Margulis, que toca todo o tema em *portato*.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

A interpretação mais romantizada privilegia o *legato* como articulação. Tratando-se de música barroca, não é demais sublinhar que não existem ligaduras de expressão na partitura, o que significa que todo esse resultado está à mercê da imaginação e gosto do intérprete. Pode afirmar-se, que as interpretações de Richter e Margulis conseguem de forma mais eficaz uma leitura personalizada do fraseio desta textura: as *caesuras* são muito mais evidentes entre cada pequena frase (já analisadas acima).

De salientar ainda a curta síncopa no 2º tempo do 2º compasso do tema, já referida, onde começa a 2ª frase, com a respectiva curta paragem agógica, e em todos os casos dos pianistas analisados, sem falsos acentos na parte fraca do tempo e com um fraseio muito cuidado. Este fraseio mantém-se até final da Fuga, uma vez que as entradas do tema são constantes. Interessante é ainda salientar a forma cuidada e subtil como Richter salienta a entrada do tema do compasso 19, que como aparece em *stretto*, não é demasiado pronunciado. Essa opção interpretativa é aplaudida pelo autor E. Ratz, que dá muita importância aos intérpretes que são capazes de demonstrar na sua interpretação de uma Fuga, que o tema nem sempre tem que liderar o discurso da polifonia: " Temos a percepção real do tema, quando visualizamos a sua variedade funcional no âmbito da correnteza das vozes. Só aí a forma se torna de facto viva, perdendo a rigidez à qual algumas interpretações parecem aderir. O tema não tem sempre que liderar; pode mesmo - sem que alguma coisa se perca ou alguma da sua importância seja relegada - tornar-se uma voz intermédia ou ainda ter funções de Baixo, no sentido da voz do baixo do coral a 4 vozes".¹⁰

c) Articulação.

A interpretação mais legato segue a sugestão algo criticável do aproveitamento que Gounod efectuou deste Prelúdio, isto é, o soprano. As tensões acumulam-se no baixo, mas o ciclo de 5^{as} contido no soprano, possibilita esta opção interpretativa dos "voice lead". Assim, tanto Richter, como E. Fischer tomam opções que alternam o legato, com algum portato, no Prelúdio.

As interpretações da Fuga estão muito focalizadas na diferenciação da articulação das colcheias e a diferenciação das semicolcheias, em legato ou portato. A interpretação de S. Richter segue intencões mais organísticas. Margulis emprega uma articulação de staccato no Prelúdio; na Fuga parece ter a intenção de utilizar um tempo mais lento (e mais romântico), numa tentativa de imitação da sonoridade do clavicórdio. Pára, e faz uma cadência bem acentuada no lá menor (c. 14), na senda da interpretação de S. Richter, passando ainda pela tonalidade de Ré Maior (c. 19), onde o "Lead Voice" coincide com o acorde de lá menor (c.14).

5- ACENTUAÇÃO

Já se disse a propósito de Scarlatti que o estilo barroco não preconiza uma acentuação muito ríspida ou pronunciada, pois os efeitos dinâmicos, e devido às questões organológicas da época, se conseguiam mais através de efeitos agógicos.

Parece indubitável que todos os pianistas preferem imprimir algum peso e acentuação à linha do baixo do Prelúdio, pois além deste constituir a base do coral que se desenrola e conseqüentemente das harmonias, é também a nota mais longa (exceptuando o acorde de Dó

Maior conclusivo do último compasso). Assim, e seguindo a lógica dos acentos agógicos, todos os baixos são acentuados, com tendência ao crescendo ou diminuendo, conforme já indicado no quadro da dinâmica (ver atrás). Das gravações aqui assinaladas, de referir a interpretação de Margulis, como aquela em que esse recurso é mais óbvio. A intenção não é seguir a linha do soprano, mas antes a "voz" do clavicórdio, menos organística (Richter) e menos pianística (Fischer).

Na Fuga, de salientar sempre o intervalo de 4ª do tema, com a sua incontornável síncopa, e todos os efeitos agógicos já descritos anteriormente, segundo a evolução dinâmica que cada intérprete escolhe.

6- PEDAL

Todos estes pianistas empregam pedal em cada uma das harmonias do Prelúdio. Pode dizer-se que Margulis é o que menos pedal emprega, uma vez que salientando o baixo (e não o soprano, como é o caso de Richter e Fischer), esse serve de nota pedal, sustentando a harmonia perfeitamente.

Quanto à fuga, E. Fischer é bastante generoso com o Pedal, sobretudo a partir do *stretto* (lá menor, c. 14), e mais definitivamente a partir do regresso à dominante (c. 21), com uma apoteótica resolução na tónica. W. Kempff utiliza igualmente pedal no Prelúdio, mas é muito cuidadoso e parco na Fuga.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

A tentativa de seguir a textura da obra, com sonoridade forte e consistente, sobretudo no Prelúdio, é uma opção evidente por parte de

Margulis. O mesmo não se passa com Richter e Fischer que seguem a linha do soprano, num ambiente mais uniforme e sem grandes contrastes dinâmicos. Também, e como se viu na alínea "Agógica", se conclui que o primeiro objectivo para S. Richter (e também de V. Margulis) é a interpretação no sentido da transmissão da forma. Dá grande ênfase à estrutura, atingindo os pontos harmónicos culminantes com alargandos ou inflexões agógicas significativas. Fischer toma opções diversas, com mais inflexão da melodia e menos da estrutura e da forma. Daí decorre a sua preferência por um andamento mais rápido, pois um andamento mais lento confere mais clareza às linhas polifónicas e à estrutura. No mesmo sentido, a Fuga é interpretada com um andamento mais lento por Richter (carácter mais vocal) e por Fischer com um andamento mais rápido (carácter mais instrumental, cravístico).

Richter proporciona ainda a oportunidade ao auditor de seguir o discurso polifónico sem imprimir especial preponderância às entradas do tema (e elas são muitas). Consegue assim delinear o diálogo entre as vozes de forma orgânica e atraente. Pode assim ser salientada a tendência interpretativa "organística" em Richter, "pianística" em Fischer e da "voz do clavicórdio" em Margulis.

Uma nota elogiosa para a interpretação de W. Kempff que escolhe interpretar o Prelúdio em andamento muito rápido, na linha de E. Fischer, com grande linearidade e quase de um só fôlego. A Fuga é extraordinariamente clara e bem construída, sem grandes arrebatamentos de dinâmica ou agógica (ver quadros), mas de uma noção estrutural límpida, respeitando a modulação para lá menor no compasso 14, através de um subtil e bem conduzido *rallentando*. O *stretto* que se lhe segue é do mais cristalino e claro que existe,

deixando de ser incomodativo para o auditor todo o emaranhado de vozes e entradas do tema.

W. Backhaus executa o Prelúdio em andamento moderato, mas sempre com pedal e com muitas oscilações de andamento, nomeadamente a partir da 2ª parte deste Prelúdio. Segue-se a Fuga com um andamento assumidamente rápido, e de notar a opção pela articulação em portato no final do tema, nomeadamente nos intervalos de 5ª descendente e de 4ª ascendente. A transmissão da forma efectua-se dando voz à imaginação do intérprete, e permitindo o exercício do seu livre arbítrio, como é caso da contínua oscilação do andamento (comum ao Prelúdio e à Fuga), ou da inclusão do baixo, no final da Fuga.

- 3. Franz Joseph HAYDN (1732-1809), Sonata em Mib M, Hob.
XVI/49**
- I-Allegro**
 - II-Adagio e cantabile**
 - III-Finale:Tempo di Minuet**

A.

3. J. HAYDN (1732-1809), Sonata em Mib M, Hob. XVI/49**I-Allegro****II-Adagio e cantabile****III-Finale:Tempo di Minuet****Ano composição:** 1 de Junho 1790**Publicação:** 1790Edição utilizada para audição:HAYDN, J., *Sämtliche Klaviersonaten Band III*, München, G. HENLE VERLAG MÜNCHEN, 1972**Estreia:** desconhecida.

Importância:dedicada à amiga Marianne von Gennziger, esposa do médico do Príncipe Esterházy. Reconhecida como uma das sonatas para piano de J. Haydn mais conseguidas e reveladoras do seu discurso musical: clareza, vivacidade e profundidade, e de concepção formal análoga à das suas sinfonias e quartetos. Assim, nos finais do séc. XVIII a sonata só comporta 3 andamentos, sendo que em cada um dos andamentos adquire uma estrutura própria, sendo eliminados os vestígios da suite instrumental. O movimento lento que segue o allegro inicial tende a uma construção do tipo ternário, da forma "lied", enquanto que o final vai colher na escola francesa a forma rondó. O 2º e 3º andamentos desta sonata seguem esta fórmula.

Características:*1º andamento(Allegro)*

<i>Exposição (c.1-64)</i>	<i>Desenvolvimento (65-131)</i>	<i>Reexposição(c.132-218)</i>
---------------------------	---------------------------------	-------------------------------

O 1º andamento é excepcionalmente longo, na produção para piano do compositor. O 1º tema é constituído por 2 motivos antagónicos, um enérgico(c.1-5) e outro de carácter lírico (que aparece no c.13). Do motivo do 3º compasso desenvolve-se o baixo "alberti", com uma expressiva melodia por cima(c.28-37). O 2º tema

está em Sib Maior, em intervalos do acorde de 7ª. O movimento abranda e a harmonia está agora em dóm. Aparece no c. 53 o curto motivo de 4 notas, que já um pouco à maneira de Beethoven dialoga consigo próprio (por exemplo, e mais adiante, antes da reexposição, c.108-130), já preconizando o 1º tema da 5ª Sinfonia do mesmo Beethoven.

Após uma cromática e enérgica modulação para Sib Maior, continuando com o desenvolvimento(c.65), rico em contrastes e surpresas de tratamento do material temático. À Reexposição (c.132) segue-se a Coda(c.190-218).

2º andamento(Adagio e Cantabile)

Tema 1 (A) c.1-56	Tema 2 (B) c.57-81	Tema 1 (A) c. 82-124
-------------------	--------------------	----------------------

Este *Adagio cantabile* combina uma melodia de uma canção com um recitativo, começando com uma atmosfera lírica e pensativa e incluindo uma secção intermédia com *pathos*, incluindo o recurso a técnicas pianísticas avançadas para a época, como é o caso de passagens com mãos cruzadas. A dama para quem a obra foi pensada, chega mesmo a pedir ao compositor uma "simplificação" desta secção, de forma a facilitar a sua execução, pedido que foi atendido mas nunca posto em prática.

3º andamento(Finale:Tempo di Minuet)

a-a'(c.1-8)	b-a'(c.9-24)	B-d-A(c.25-60)	A'(c.61-87)	A(c.87-102)	Coda (102-115)
-------------	--------------	----------------	-------------	-------------	-------------------

Trata-se de um delicado rondó, ainda que revelando uma mensagem de expressividade mais profunda. A forma inclui elementos de refrão (a, a') que são recorrentes, embora o andamento siga orientações da combinação da forma rondó com a forma sonata. De salientar que o

minueto ainda toma a coloração de mibm menor, conferindo à obra variedade e imaginação, na parte central (B-d-A).

B.

J. HAYDN (1732-1809), Sonata em Mib M, Hob. XVI/49

1. Vladimir Horowitz (1904-1989), piano, *Horowitz the Last Recording*, Sony Classical, SK 45818, 1990

ANO GRAVAÇÃO: 1989, New York City.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: tecnologia 20-bits "high definition sound"; D D D

DURAÇÃO: 18'06"

ANO EDIÇÃO: 1990

2. S. Richter (1915-1998), piano, *Richter in Recital*, Vanguard Classics, OVC 8076, 1994

ANO GRAVAÇÃO: 1961, Palais de Chaillot

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: ORIGINAL-IMAGE BIT-PROCESSING; A D D

DURAÇÃO: 22'24"

ANO EDIÇÃO: 1994

1- DINÂMICA

Esquema da evolução dinâmica

1º andamento (*Allegro*)

	<i>Exposição (c.1-64)</i>	<i>Desenvolvimento (c.65-131)</i>	<i>Reexposição(c.132-218)</i>
<i>V. Horowitz</i>	psubito(c.27); pp(c.39)		
<i>S. Richter</i>	soprano mt conduzido		

2º andamento(Adagio e Cantabile)

	Tema 1 (A) c.1-56	Tema 2 (B) c.57-81	Tema 1 (A) c. 82-124
V. Horowitz		baixos mt f(c.57-81); >(c.73.75)	tenor marcato(c.99); acorde sol mf(c.108);
S. Richter		mf, baixos em sfz;<(c.70-73)>(c.73-75)<(c.76-77);psubito(c.81)	

3º andamento(Finale:Tempo di Minuet)

	a-a'(c.1-8)	b-a'(c.9-24)	B-d-A(c.25-60)	A'(c.61-87)	A(c.87-102)	A (102-115)
Horowitz					escala descendente acaba em f(c.95-97)	
Richter						+f

2- AGÓGICA**Esquema da evolução agógica****1º andamento(Allegro)**

	Exposição (c.1-64)	Desenvolvimento (65-131)	Reexposição(c.132-218)
V. Horowitz		tenor fraseado(c.103.107)	apoggia. como fusas, no tempo(c.181)
S. Richter	allargando(c.53)	allargando(c.108);	allargando(c.179); accele.(c.158);pausas+ longas(c.201); final s/ rit.

2º andamento(Adagio e Cantabile)

	Tema 1 (A) c.1-	Tema 2 (B) c.57-	Tema 1 (A) c. 82-
--	-----------------	------------------	-------------------

	56	81	124
<i>V. Horowitz</i>	linha tenor fraseada e conduzida(c.9); molto rit.(c.15); molto >, rit.(c.25); leve e s/pedal(c.49); tenor mt f(c.55)		recuperação do and./to inicial(c.81); acorde arpejado(c.119), corte pausa antes c.120; molto rit. até final
<i>S. Richter</i>	rit. no soprano(c.48)		rit.(a partir de c.110)

3º andamento(Finale:Tempo di Minuet)

	<i>a-a'(c.1-8)</i>	<i>b-a'(c.9-24)</i>	<i>B-d-A(c.25-60)</i>	<i>A'(c.61-87)</i>	<i>A(c.87-102)</i>	<i>Coda (102-115)</i>
<i>Horowitz</i>				rit.(c.67); fraseio dos polegares em f(c.73.76)		
<i>Richter</i>						acell.

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

Horowitz prefere inserir mais oscilações de andamento e pulsação, ao longo da interpretação deste sonata, em comparação com S. Richter. Enquanto este último mantém uma certa sobriedade e equilíbrio entre o pouco pedal e a regularidade da pulsação dos andamentos, Horowitz acelera claramente o andamento no 1º andamento nos compassos 52/53 até ao c. 64, isto tudo à mistura com muito pedal (o mesmo se passa na reexposição, c.143-153). No c. 83 aplica mesmo um só pedal na mão esquerda.

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

É de referir que no 3º andamento, e seguindo a esquema rítmico do tema do Minueto, o fraseio tem tendência para se efectuar 2 a 2. Assim se passa na interpretação de Richter e também, embora de forma mais livre, na de Horowitz.

De referir na interpretação de Horowitz, a originalidade da articulação das escalas ascendentes e descendentes entre os c.95-97, executadas em non-legato.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Horowitz fraseia o 3º andamento a partir da mão esquerda, em grupos 2 a 2.

5- ACENTUAÇÃO

A acentuação do 3º andamento com S. Richter é ternária, conforme o texto indicia.

6- PEDAL

S. Richter emprega muito pouco pedal direito no 1º andamento. Na cadência antes da reexposição(c.131) aplica pedal em metade da cadência e retira o pedal na parte final da mesma. No 2º andamento. na parte central em mf, os baixos têm muito pedal e são atacados em *sforzandi* (c.57). O 3º andamento segue a mesma direcção da interpretação de pianoforte: o pedal empregue é muito pouco. Como excepção, a linha dos polegares entre os compassos 73-75 é conduzida com a ajuda do pedal.

Já Horowitz não se coíbe de pôr pedal oportunamente: logo no c. 9, ouve-se muito pedal. O c. 39 é executado sem pedal, com significativa flexibilidade de opções dinâmicas, segundo o gosto do intérprete. Entre os c.126-131 também põe muito pedal, assim como na cadência (c.131). No 3º andamento aplica pouco pedal no refrão do rondó, mas o pedal é empregue constantemente a partir do compasso 61.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

S. Richter concede ao soprano do 2º andamento especial relevo, chegando mesmo a empregar generosamente pedal direito. De notar que a interpretação do resto da sonata se cinge a um pedal muito cuidadoso e contido.

É importante referir que Horowitz opta por andamentos mais rápidos do que Richter (nomeadamente, no 2º andamento), investindo, como é seu hábito, numa interpretação de cunho mais improvisatório e mais imaginativa.

Neste sentido, pode-se dizer que Richter segue uma linha interpretativa mais próxima do pianoforte, enquanto que Horowitz se permite liberdades agógicas e de pedal mais próximas de um estilo que nos convoca para o instrumento clavicórdio, algo mais sentimental e nostálgico enquanto abordagem musical.

4. W. A. MOZART (1756-1791) Fantasia para piano em dó m KV 475

"Das Notwendigste und das Härteste und die Hauptsache in der Musik ist das Tempo."¹¹

Wolfgang Amadeus Mozart

A.

W. A. MOZART (1756-1791) Fantasia para piano em dó m KV 475

Ano composição: s/d

Publicação: 1785, em conjunto com Sonata em dó m KV 475.

Edição utilizada para audição: MOZART, W. A., *Klavierstücke*, München, G. HENLE VERLAG MÜNCHEN, 1955 (edição 1983)

Estreia: Maio 1785.

Importância: Uma das obras mais representativas da obra deste compositor para piano solo. Esta Fantasia pode ser considerada como um documento da produção mozartiana "romântica". Existem elementos motivicos indiciadores de um exacerbado subjectivismo, solidão e dor. Esta Fantasia apareceu um ano antes da sonata em dó m KV 475, sonata com a qual esta Fantasia é frequentemente interpretada em conjunto.

Características: dividida em 5 grandes partes (Adagio, Allegro, Andantino, Piú Allegro, Adagio), encontram-se ideias opostas e geradoras de grande tensão, o que lhe confere um contínuo enorme dramatismo expressivo. O cromatismo é constante, o recurso a tonalidades afastadas, grandes contrastes dinâmicos, através da mudança súbita de grande tensão emocional para partes intermédias com características líricas e melódicas. Todas estas atribuições são diversas do carácter mozartiano mais difundido pela imagem do rapazinho do período "rocóco".

A estrutura métrica da obra é organizada da seguinte forma e segundo um carácter improvisatório:

Adagio

Compasso

1-25 Improvisação em dó menor/ melodia em adagio. O acorde em dó menor, com o tema ascendente e o intervalo descendente da 6ª menor para a sensível em sentido descendente, prenuncia analogias com o tema de J. S. Bach da "Oferenda Musical". Este tema foi tratado por Bach como tema enigmático e especialmente complexo de ser tratado e glosado.

Tema no comp. 8 na mão direita, no qual os meios-tons conferem maior dramatismo e expressividade; continua na mão esquerda, complementando e respondendo à direita. No comp.18 modula para Sol Maior, sem preparação. No comp. 21, com a 6ª aumentada, sugere a dominante de si menor (c. 22, V grau), tudo indicando que a modulação para si menor é inevitável. Afinal modula para o relativo maior, Ré Maior, dando um carácter de Fantasia à obra, criando um expectativa constante no ouvinte.

25-41 Ré Maior, em carácter recitativo, tema nostálgico, com carácter de melodia acompanhada, como recitativo; 2+2 compassos (Antecedente vai para a Dominante c. 26/27/-consequente para a Tónica c. 28/29). O tema do c. 26 repete uma 8ª acima (c. 28) e flui de forma contínua, no âmbito dos 4 tempos (compasso quaternário).

Allegro

42-62 O discurso nesta parte Allegro é muito mais expressivo e menos improvisatório, como no início. No compasso 49, verifica-se a presença em lá menor do acorde de 6ª napolitana, a exemplo da 6ª aumentada que empregou anteriormente, no comp. 21 para a dominante, na vertical, criando duas duplas sensíveis. A 6ª napolitana,

aqui em lá menor (em ciclo de 5as, dó m - sol M- Ré M - lá m), um acorde muito expressivo, no II grau do modo menor, na 1ª inversão, tem um valor melódico, horizontal, para a tónica (ao contrário do valor harmónico da dominante da 6ª aumentada), como o seu oposto. A tónica situa-se assim entre 2 tons cromáticos, um ascendente, outro descendente.

62-90 Fá Maior

Andantino

91-127 Tema lírico em Si b Maior, com carácter mais operático e dramático, não fluindo de forma contínua; com a quadratura de forma descontínua, entrecortada, sendo que o acompanhamento reforça esta forma descontínua. Assenta numa forma periódica, muito da predilecção de W. A. Mozart, antecedente e consequente (4+4), ou seja, comp. 91 - 94 e comp. 95 - 98. A estrutura segue o tema que nos apareceu em Ré Maior (comp. 26); o tema começa em Si b Maior no comp. 91 e é repetido uma 8ª abaixo, de forma simétrica com o tema em Ré Maior, onde o movimento do tema é inverso (é repetido uma 8ª acima). Esta repetição da melodia ainda a mais uma oitava inferior (c. 102) é inovadora na escrita para teclado, e constitui a "a primeira vez que Mozart utiliza a região do baixo deste instrumento [pianoforte] para uma sonora cantilena".¹²

Più Allegro

130-165 Ciclo de 5ªas descendentes que modula de sol menor até Ré b Maior. De referir o tema *martellato* (c.158), que pode ser considerado como um prenúncio do tema da sonata "Appassionata" de L. v. Beethoven.¹³

Tempo Primo

165-181 Após uma suspensão, soam rígidas e conclusivas o motivo em oitavas do início, como que um "unerbittliches Schicksalsmotto" (tema implacável destino).

B.

W. A. MOZART (1756-1791) Fantasia para piano em dó m KV 475

1. Wilhelm Backhaus (1884-1969), piano, *Wilhelm Backhaus plays Mozart*, FREQUENZ/ MEMORIA, CMJ 1, 1986

ANO GRAVAÇÃO: Salzburg Mozart Festival 1956, gravação histórica.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: ORIGINAL-IMAGE BIT-PROCESSING; A D D

DURAÇÃO: 10'54"

ANO EDIÇÃO: 1986

2. Walter Gieseking (1895-1956), piano, *Mozart Sämtliche Klavierwerke*, EMI Références, CHS 763688 2, 1990

ANO GRAVAÇÃO: Londres, Estúdio Nº 3, Abbey Road,

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering; A D D

DURAÇÃO: 11'52"

ANO EDIÇÃO: 1990

3. Vladimir Sofronitsky (1901-1961), piano, *Vladimir Sofronitsky - Russian Piano School Vol. V*, BMG 74321 25177, MELODIYA . THE RUSSIAN LABEL, 1995

ANO GRAVAÇÃO: Moscovo, Salão Nobre do Conservatório Tchaikowsky, a 13.5.1960 - ao vivo.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: 20 Bit Digital Audio Processing; No Noise Remastering; A D D

DURAÇÃO: 11'12"

ANO EDIÇÃO: 1995

4. Claudio Arrau (1903-1985), piano, *Claudio Arrau III, Great Pianists of the 20th Century*, PHILIPS CLASSICS, 456 713-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: Johannesstift, Berlin, 7/1973

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 12'59"

ANO EDIÇÃO: 1999

5. Aldo Ciccolini (1925), piano, *Piano Sonatas Vol. I Wolfgang Amadeus Mozart*, Arcobaleno, AAOC-94412, 2000

ANO GRAVAÇÃO: 2000

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio; D D D

DURAÇÃO: 13'33"

ANO EDIÇÃO: 2000

6. Ingrid Haebler (1926), piano, *Mozart Complete Works for Piano*, Philips Classics, 456 132-2, 1997

ANO GRAVAÇÃO: Agosto 1966

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio; A D D / D D D

DURAÇÃO: 12'26"

ANO EDIÇÃO: 1997

1- DINÂMICA

Esquema da evolução dinâmica

	<i>Adagio</i> (c.1-41)		<i>Allegro</i> (c. 42-90)	<i>Andantino</i> (c. 91-127)	<i>Più Allegro</i> (c. 130-165)	<i>Tempo primo</i> (c. 166-181)
	<i>dó menor</i>	<i>Ré Maior</i> (c. 26-41)		<i>Si b Maior</i>		<i>dó menor</i>
<i>W. Backhaus</i>	sfp	p	pp(c.90)	p>f psubito pp(c.129)	f >pp	sfp > p
<i>W. Gieseking</i>	sfp	pp				
<i>V. Sofronitzky</i>	sfp/sfp; ffp(c.11)	p <fp	f p	pf pf p	ff sfppp >	sfp > f
<i>C. Arrau</i>	sf	p	f (c.42) > p(c.62-70)	pf		
<i>A. Ciccolini</i>	sf(c.11); (c.16) p	p	f (c.44) < mf (até c.90)	p	ff(c.130)	(c.70)f psubito > f
<i>I. Haebler</i>	>pp p(c.18-19)	p	ff molto < p Fá M(c.62)		ff	sfp > f

Desde logo é notória a diferença de sonoridades genéricas enquanto construção da interpretação desta obra. No caso de Sofronitzky, os contrastes dinâmicos são enormes; mas, por exemplo, W. Backhaus opta por uma diferenciação menos radical entre os matizes dinâmicos, seja nos *sforzandi* ou nos pianíssimos, os quais emprega sem hesitações e com frequência. C. Arrau apresenta uma interpretação com o carácter dramático e variado que a obra impõe,

mas a linha das dinâmicas situa-se entre os outros exemplos, com algum equilíbrio e contenção. O mesmo não se poderá afirmar de I. Haebler, a qual oscila entre o exagero agógico de Backhaus (tema lírico em Si b M) e o Allegro quase "marcha", com laivos de Sofronitzky.

2- AGÓGICA

É especialmente interessante e relevante analisar as diferentes interpretações do ponto de vista da agógica, nomeadamente na Fantasia em dó menor.

Esquema da evolução agógica

	<i>Adagio (c.1-41)</i>		<i>Allegro (c. 42-90)</i>	<i>Andantino (c. 91-127)</i>	<i>Più Allegro (c. 130-165)</i>	<i>Tempo primo (c. 166-181)</i>
	<i>dó menor</i>	<i>Ré Maior (c. 26-41)</i>		<i>Si b Maior</i>		<i>dó menor</i>
<i>W. Backhaus</i>	caesur a antes do sf; tema muito; livre; allar. (c.22)	tema muito livre; acento agógico o notas longas ; acell. (c.36-39)	poco acell. (c.64-77)	poco acell (c. 91-98) acell.(c.107-111)		grande acento agógico no dó (c.166) e no lá b(c.168) ; escala dó m em ritenuto (c. 181)
<i>W. Giesecking</i>			acell. (c.62-85)			
<i>V. Sofronitzky</i>	caesur a sf	rall., rubato (pausa)	acell. /acell (c.81) molto rit. (c.89)	molto rit. (c.107-111); grande pausa (c.122)	molto acell.; rall. e caesura sfp	caesura sfp molto rall. (c.178-

					(c.158-165)	180)
<i>C. Arrau</i>	rit. tema (grueto)	caesura mi(c.26)	tema Ré M notas passagem rubato (c. 27)	grupeto mt pronunciado (c. 104); poco rall. (c.107-111)		
<i>A. Ciccolini</i>		rall. (c.26/28); rall.(c.233)		molto rall. (c.108/110)		
<i>I. Haebler</i>			acell.(c.74-76)			

Desde logo sobressai a interpretação de W. Backhaus como especialmente livre, orgânica e criativa; não deixa, no entanto, de ser curiosa a impecável transparência das indicações da partitura, que deveriam corresponder às intenções primeiras do compositor. Assim, é de salientar a liberdade que ele se permite na leitura do ritmo do tema em dó menor, seguindo no entanto à risca a indicação de pp, no 3º tempo do 2º compasso. Igualmente surpreendente é muito ritenuto que efectua no compasso 22, aliás ao contrário de Sofronitzky, que resolve fazer um acellerando exactamente no mesmo compasso. Expressivo é também o acento agógico no mi do tema em Ré Maior (c. 26), assim como o facto de a primeira nota do compasso da melodia não chegar exactamente em simultâneo com a nota do baixo. Este efeito enfatiza o carácter recitativo com acompanhamento desta parte da Fantasia e reforça uma sonoridade mais própria dos compositores românticos e do pianismo do século XIX.

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

	<i>Tempo total</i>	<i>Andamento Adagio</i>	<i>Andamento Allegro</i>	<i>Andamento Andantino</i>	<i>Andamento Più Allegro</i>	<i>Tempo primo</i>
<i>W. Backhaus</i>	10'55"	♩=44	♩=184	♩=54	♩=160	♩=46
<i>W. Giesecking</i>	11'52"	♩=40	♩=192	♩=58	♩=168	♩=46
<i>V. Sofronitzky</i>	11'12"	♩=40	♩=176	♩=63	♩=176	♩=40
<i>C. Arrau</i>	12'59"	♩=42	♩=200	♩=60	♩=176	♩=42
<i>A. Ciccolini</i>	13'33"	♩=40	♩=160	♩=58	♩=76	♩=40
<i>I. Haebler</i>	12'26"	♩=46	♩=160	♩=52	♩=168	♩=42

A variedade nas mudanças de andamento entre estes pianistas são óbvias e significativas. Desde logo parece possível afirmar-se que a interpretação de V. Sofronitzky tenta conseguir algum equilíbrio de forma, uma vez que o andamento dos 2 Adagios coincidem de todo; também coincidem no andamento do Allegro e do Più Allegro com surpreendente precisão de andamento. Quanto a Backhaus, opta por abruptas alterações de andamento, como é o caso do Allegro/Andantino. Giesecking fica-se pelo exagero nos andamentos rápidos, e um pouco mais de andamento no Adagio final, por oposição ao adagio do início.

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

De referir que todos os intérpretes analisados respeitam o carácter improvisatório da obra, seguindo na escolha de fraseio a estrutura do discurso musical. Assim, unidades pequenas de 3 e 4

sons, são articulados em *legato*, segundo o discurso que alterna entre a fluidez e o fragmentário, de grandes contrastes e oposições de carácter e dinâmica já analisados. Sofronitzky emprega com predilecção frases longas, com grandes crescendos e/ou diminuendos, com um clímax bem pronunciado e definido.

Já W. Giesecking escolhe um fraseio mais depurado, com um fraseio com bastante variedade de articulação, como é o caso da mão esquerda no Allegro (c. 49 e repetição no c. 58). I. Haebler oferece-nos um original portato em forte nas 3^{as} descendentes do c. 47, sublinhando o carácter do Allegro, e de acordo com a sua interpretação, algo robusto e enérgico.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio

Backhaus emprega *non-legato* na repetição do tema em Fá Maior no c.71, que estão assinaladas nesta edição como originais. W. Giesecking faz um grande esforço de variedade de articulação, talvez perseguindo os ideais improvisatórios que a obra Fantasia evoca, assim como, e numa tentativa de interpretação mais rigorosa, imprime mais diferenças de articulação em portato nas notas repetidas do baixo; assim, e como na cantilena do tema em Ré Maior, toca as notas ornamentais e de passagem sem pedal e frequentemente em portato ou *non-legato*. É possível que procure o ideal do pianoforte e dos instrumentos nos quais Mozart terá tocado. Já Claudio Arrau fraseia 2 a 2, conforme indicado na partitura no Più allegro (c. 146 a 158); também imprime um acento agógico no arpejo descendente antes, nos comp. 143-145, na nota mais aguda de cada arpejo, fraseando a partir da 2^a nota de cada arpejo.

c) Articulação.

Sofronitzky revela-se empreendedor a nível do emprego do legato; praticamente só emprega algum *portato*, quando toca notas repetidas (ex. c.13, 14, 107), em figuras de baixos *alberti* ou acompanhamento. De referir como originais e muito na senda do pianoforte o fraseio absolutamente rigoroso, na métrica e na articulação de W. Giesecking.

5- ACENTUAÇÃO

A acentuação nesta obra é uma constante, nem que seja pelo tipo de discurso que encerra. Os *sforzandi* revelam-se de imediato no tema principal e por aí em diante. De referir alguma insistência no apoio agógico na primeira nota do baixo na melodia acompanhada, como opção agógica de origem métrica (a parte forte do tempo), mas também como forma de imprimir carácter expressivo à melodia, conferindo vibração e apoio sonoro ao baixo. Veja-se o c. 26-29 ou ainda c. 62-79.

6- PEDAL

O emprego do pedal é contínuo, mas com menos parcimónia pela parte de Sofronitzky, que não hesita em pôr em evidência os subitos fortes ou *sforzandi* com muito pedal, ou ainda o acompanhamento do recitativo em Ré Maior (c. 26) com muito pedal direito no baixo do acorde do acompanhamento. Já W. Backhaus é muito mais contido no emprego do pedal direito, mas em compensação, emprega com nitidez e sem temores a surdina, como nos compassos 24 ou 33.

Giesecking mostra no emprego do pedal toda a sua parcimónia, mas recorre a efeitos de "terraços", ou "Klangterrassen", como é o

caso logo no c. 18, empregando a surdina. Também no tema lírico em Si b Maior, o cuidado é extremo com as vibrações por simpatia de outras harmonias, ou respectivas possíveis misturas. Já Aldo Ciccolini consegue um interessante efeito na reexposição do *Tempo primo*, no c. 70, ao envolver o baixo em pedal e deixar que o arpejo descendente da mão direita se destaque num nível de sonoridade diferente, numa atmosfera longínqua.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Todos os pianistas em questão se orientam pelas indicações de andamento e dinâmica que estão na partitura. No entanto, Arrau e Giesecking apresentam grandes contrastes de andamento e dinâmica, como é óbvio pelas escolhas de andamentos (*Adagio* em andamento muito lento e o *Più Allegro* em andamento muito rápido). Conforme já observado, Arrau opta por uma interpretação de algum equilíbrio e contenção, enquanto que Backhaus recita um fraseio muito livre, com muito rubato, grandes contrastes de andamento e de dinâmica.

De referir um certo paralelismo de andamentos e algumas opções dinâmicas, por parte de I. Haebler e Aldo Ciccolini. Embora Haebler se distinga mais pelo início, em pianíssimo, enquanto que Ciccolini opta por carácter mais discursivo e uma sonoridade mais cheia, quase agressiva, no *Adagio*, ambas interpretações têm bastantes similitudes.

5. L. v. BEETHOVEN (1770-1827) Sonata Nr. 23 fá menor op.57

"Appassionata"

I-Allegro assai

II-Andante con moto

III-Allegro ma non troppo

A.

**L. v. BEETHOVEN (1770-1827) Sonata Nr. 23 fá menor op. 57
"Appassionata"**

Ano composição: 1804/1805. Os segundo e terceiro andamentos foram terminados antes do 1º.

Publicação: 1807, dedicada ao Barão Franz von Brunswick. O nome "Appassionata" é da responsabilidade do editor de Hamburgo *Cranz*, tendo sido tolerado e aceite por Beethoven.

Edição utilizada para audição: BEETHOVEN, L. V., 32
KLAVIERSONATEN, München, Henle Verlag

Estreia: em 1806, a pianista Marie Bigot, esposa do amigo de Beethoven, Bigot de Morogues, pensa-se que faz a estreia a obra, a partir do manuscrito oferecido pelo autor.

Importância: Segundo C. Czerny "Para o próprio Beethoven, esta sonata era a sua melhor obra (até ter terminado a op. 106)."¹⁴

A Sonata em fá menor, op. 57 é geralmente considerada como a principal obra do período médio da produção beethoveniana. Já a construção do seu tema principal, na sua rítmica sonoridade variada, com o tema à distância de 2 oitavas, aponta para a evolução da escrita de Beethoven, durante 10 anos, depois da op.2 Nº1. Beethoven aventura-se sem hesitações no mundo das atmosferas nocturnas e insondáveis, continuando o caminho composicional que se tinha proposto trilhar, a partir da Sonata op. 31 n.º2. Constituiu um final de período criativo na produção beethoveniana, uma vez que a próxima sonata para piano teria de aguardar 3 anos para nascer: as 3 sonatas que seguem a "Appassionata" são obras com carácter de transição (op. 78, 79 e 81a), que muito pouco de novo acrescentam à linguagem musical do compositor.

Com a "Appassionata", Beethoven expandiu ao máximo a forma de grande sonata de concerto, repositório exacerbado de sentimentos e emoções, até às últimas consequências.

Características:

1º andamento -Allegro assai

Exposição

(c.1-16 1º Tema (2x2) + 8) Numa atmosfera de miragem, o 1º tema é apresentado, caracterizado por uma sonoridade de uníssono (um arpejo em fá m em ondulante movimento descendente, resolvendo em Dó M), à distância de 2 oitavas e transposto 1/2 tom acima (c.5-7). Um curto motivo de 4 notas avizinha-se nos graves (c. 10), o tema do destino, que regressa na 5ª sinfonia. Seguem-se, em fortíssimo, os acordes da harmonia fá menor, com repetição do 1º Tema (c.17-22). Esta referida ambiguidade e a alternância entre a tonalidade menor e maior é essencial para a construção da obra e o entendimento do seu conteúdo.

Após uma Ponte (c. 23-24/2x4+4 c.), chegamos à tonalidade de Lá b Maior, onde é exposto o 2º tema (c. 35-50/(2x4) + 8 c.), no relativo maior, de carácter lírico e suave. No c. 50, o 2º tema regressa às profundezas de onde era oriundo, e entre os c. 51-66 o tema Final (2x4) + 2 + 3 + 3) desenrola-se na tempestuosa tonalidade de lá b menor. De referir, os dois lá b no c. 65, logo antes do início do desenvolvimento, à distância de 5 oitavas, como de um grito se tratasse.

Desenvolvimento

Segue-se o desenvolvimento, não incluindo divisão de 2 barras de compasso. Assim, a primeira parte não será repetida, assumindo esta

sonata características e pendor de Fantasia para os ouvintes. A primeira parte termina, e como é comum nas obras beethovenianas com a repetição do 1º tema. A partir daqui os temas não serão glosados e desenvolvidos, mas apenas lhes será conferido uma nova tonalidade e atmosfera. Após a Introdução (c. 67-78/c.4 + 2 + (2 x 3), ouvimos o 1º Modelo (Tema principal) em mi m: I e dó m: V, com um torrencial desenrolar de sextinas e quintinas; deixa-se antever o 1º tema, de forma longínqua. Nos compassos 79-92, seguem-se as sequências dó m : I - Lá b Maior : V e ainda a separação de Lá b Maior : I a Ré b Maior : V (2 x 2) + 2. Após uma ponte entre os compassos 93 e 108, em Ré b Maior, segue-se o 2º modelo do 2º tema, também em Ré b Maior, entre o compasso 109 e o 122 (sequências em si m e Sol b maior) até ao compasso 123, onde se dá a paragem em fá m (V), até ao compasso 135. Aqui, e ainda entre os compassos 130 e 135 ouvem-se as badaladas do tema do destino, 4 ré b, alternadamente nos agudos e nos graves, indiciando a Reexposição.

Reexposição

Entre os compassos 136-151 o 1º Tema aparece-nos em piano, ao que se segue a repetição do 1º tema (152-161), em contrastantes fortíssimos e pianos. Segue-se a ponte (c.162-173) para o 2º Tema em Fá Maior (c.174-189) e regressa o sombrio fá m, tonalidade já do final (c.190-203).

Coda

A coda confere a última e derradeira intensificação. De novo, aparece o 1º Tema (c.204-209), vindo das profundezas. O 2º Tema continua (c.210-217), intercalado por cadências (c.218-226 e c.227-238). Com o *Più Allegro*(c.239-262), ouvimos de novo o 2º tema, desta vez em andamento mais rápido, até uma cadência final e à última intervenção

do 1º tema (+2º tema) (c. 257-262), através de 5 oitavas, num inefável pianíssimo. A visão tempestuosa mergulha no silêncio.

2º andamento -Andante con moto

Tema (c. 1-16)

Em Réb Maior, uma melodia como uma marcha em andamento lento. São 2 frases de 4 compassos cada uma; a primeira começa na tónica, a segunda na dominante.

4 Variações (c. 17-97)

Seguem-se 4 variações. O movimento rítmico acelera a partir da 3ª variação, sempre a partir do tema do baixo, de carácter bastante solene. O andamento termina com 2 acordes de 7ª diminuta, como ponte para o 3º andamento.

3º andamento -Allegro ma non troppo

Exposição

Este andamento está construído em forma sonata, com um só tema o qual sofre algumas transformações (c. 28, 36) e expansões (c. 76).

Desenvolvimento (c. 142-212)

Aqui esboça-se um 2º tema que desaparece de forma algo inconsequente. Beethoven notou expressamente a repetição do desenvolvimento na partitura, talvez com o objectivo de dar mais expressividade e pendor de carácter impulsivo ao Presto (Coda) que se aproxima (os pianistas raramente incluem esta repetição nas suas interpretações). Também neste sentido, e como se de um ganho de fôlego se tratasse, se pode entender a interrupção do desenvolvimento, num decrescendo de arpejos (c. 184-212).

Reexposição (c. 212-307)

Segue-se a *reprise*, sempre com o carácter de movimento de redemoinho de semicolcheias, que aumenta violentamente, de forma inexpugnável até ao final da sonata.

Coda (*Presto* c. 308-361)

Com um período de 8 compassos, com ritmo de colcheias em *staccato* segue-se o Finale, em "sempre più allegro". O ritmo das semicolcheias do tema é ainda recuperado, à laia de despedida, terminando numa apocalíptica queda (em arpejos descendentes), em movimento descendente.

B.

L. v. BEETHOVEN (1770-1827) Sonata Nr. 23 fá menor op. 57 "Appassionata"

1. Artur Schnabel (1882-1951), piano, *Beethoven Sämtliche Klaviersonaten*, EMI Records, Références CHS 763765 2, 1991
ANO GRAVAÇÃO: Londres, Estúdio N° 3, Abbey Road, 1932-35
CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A D D
DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 8'56"

2. Andante con moto - attacca:

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 13'07

ANO EDIÇÃO: 1991

2. W. Backhaus (1884-1969), piano, *Bach Präludien und Fugen-Mozart Sonaten KV 283, KV 331-Beethoven Sonaten op. 57, op.111-Wilhelm Backhaus*, Orfeo, C 530 001 B, 2000
ANO GRAVAÇÃO: Maio, 1939

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 9'44"

2. Andante con moto - attacca:

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 11'35"

ANO EDIÇÃO: 2000

3. Edwin Fischer (1886-1960), piano, *Edwin Fischer plays Beethoven, Pathétique, Appassionata, Emperor, Pearl*, GEMM CD 9218, 1996

ANO GRAVAÇÃO: London, 11/2/1935

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 8'40"

2. Andante con moto - attacca: 5'53"

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 7'40"

ANO EDIÇÃO: 1995

4. Artur Schnabel (1889-1982), piano, *Beethoven Piano Sonatas op. 13 "Pathétique" . 27 no. 2 "Moonlight" . 57 "Appassionata" . 81a "Les adieux"*, BMG/RCA RED SEAL, 09026-63056-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: Manhattan Center, New York, 1962/1963

("Appassionata"- 25 e 30 de Janeiro, 1963).

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio; A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 9'22"

2. Andante con moto - attacca: 6'30"

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 7'54"

ANO EDIÇÃO: 1999

5. S. Feinberg (1890-1962), piano, *first recordings 1929-1948*

bach.beethoven.scriabin, Arbiter 118, 1999

ANO GRAVAÇÃO: cerca de 1930, em Moscovo.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio; Original
-Image Bit- Processing, A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 9'52

2. Andante con moto - attacca:6'01

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 8'46

ANO EDIÇÃO: 1995

6. Wilhelm Kempff (1895-1991), piano, *Ludwig van Beethoven*,

Sonaten No.8 "Pathétique". No. 14 "Mondschein.Moonlight" No. 21

"Waldstein". No 23 "Appassionata", Legendary Recordings, Polydor

International, 1965, Deutsche Grammophon, 447 404-2, 1995

ANO GRAVAÇÃO: Hannover, Beethoven-Saal, 1 -1965

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio; Original
-Image Bit- Processing, A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 9'52

2. Andante con moto - attacca:6'01

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 8'46

ANO EDIÇÃO: 1995

7. W. Giesecking (1895-1956), piano, *Giesecking Centennial Edition*

1895-1995 - Walter Giesecking plays Beethoven, VAI AUDIO, VAIA

1088, 1995

ANO GRAVAÇÃO: Maio, 1939

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido
de 78 rotações, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 8'13"

2. Andante con moto - attacca:6'40"

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 6'40"

ANO EDIÇÃO: 1995

8. R. Casadesus (1899-1972), piano, *Beethoven Piano Sonatas*, Sony Classical, SBK 46345, 1990

ANO GRAVAÇÃO: s/data

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, transferido de material já previamente editado, com restauração audio: A A D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 8'13"

2. Andante con moto - attacca:6'40"

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 6'40"

ANO EDIÇÃO: 1995

9. V. Sofronitzky (1901-1961), piano, *V. Sofronitzky vol. 7*, Arlechino, 40

ANO GRAVAÇÃO: Maio, 1939

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 9'46"

2. Andante con moto - attacca:

3. Allegro, ma non troppo - Presto:

ANO EDIÇÃO: 1995

10. C. Arrau (1903-1985), piano, *Beethoven Piano Sonatas*, Philips, G422 970-2, 1989

ANO GRAVAÇÃO: 6/1965

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 11'10"

2. Andante con moto - attacca:7'18"

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 8'13"

ANO EDIÇÃO: 1989

11. V. Horowitz (1904-1989), piano, *Horowitz plays Beethoven Sonatas*, BMG, GD60375, 1990

ANO GRAVAÇÃO: 14, 18 e 25 de Maio, 1959

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 9'57"

2. Andante con moto - attacca: 5'27"

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 8'15"

ANO EDIÇÃO: 1990

12. S. Richter (1915-1998), piano, *Richter - The Authorised Recordings- Beethoven I*, PHILIPS Classics, 438 486-2, 1994

ANO GRAVAÇÃO: Concertgebouw, Amsterdam, 11/1992

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio, D D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 11'39"

2. Andante con moto - attacca: 6'49"

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 8'33"

ANO EDIÇÃO: 1994

13. E. Gilels (1916-1985), piano, *Ludwig van Beethoven, Sonaten No.8 "Pathétique". No. 14 "Mondschein.Moonlight" No. 21 "Waldstein". No 23 "Appassionata"*, Legendary Recordings, Polydor International, 1965, Deutsche Grammophon, 447 404-2, 1995

ANO GRAVAÇÃO: Hannover, Beethoven-Saal, 1 -1965

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio; Original -Image Bit- Processing, A D D

DURAÇÃO: 1. Allegro assai: 9'52

2. Andante con moto - attacca: 6'01

3. Allegro, ma non troppo - Presto: 8'46

ANO EDIÇÃO: 1995

1- DINÂMICA

L. v. BEETHOVEN (1770-1827) Sonata Nr. 23 fá menor op. 57
"Appassionata" (1º andamento-Allegro assai)

Esquema da evolução dinâmica

	<i>Exposição</i> (c.1-66)	<i>Desenvolvimento</i> (c.67-135)	<i>Reexpo</i> <i>sição</i> (c.136-203)	<i>Final/C</i> <i>oda</i> (c.204-262)
<i>A. Schnabel</i>				poco forte no baixo(c. 231)
<i>Backhaus</i>	2º tema:mf s/pedal			
<i>E. Fischer</i>	p(c.47-50)			
<i>Arthur Rubinstein</i>				
<i>Feinberg</i>	mf><(c.47-50)		linhas baixos pronunciadas(c. 144-146)	s/pedal e quase acell.(c. 257-261)
<i>Kempff</i>	2º tema m.esq.mt p e misteriosa(c. 35-42);mf e s/pedal(c.47-50)			s/pedal, mf(c.231)
<i>Gieseking</i>				
<i>Casadesus</i>				
<i>Sofronitzky</i>	p<ff;pff(c.51)ff(c.79)			
<i>Arrau</i>	ppp;ff(c.14)			
<i>Horowitz</i>	2ºtema:m.esq.			

	pp(c.35-46)			
<i>Richter</i>	pp legato/mf(c. 47-50)			
<i>Gilels</i>	pp<ppp(c.5) ffsubito(c.13)			

(2º andamento-Andante con moto)

	<i>Tema</i> (c.1-16)	<i>1ª var.</i> (c.17-32)	<i>2ª var.</i> (c.33- 48)	<i>3ª var.</i> (c.49- 80)	<i>4ª var.</i> (c.81-97)
<i>A. Schnabel</i>					
<i>Backhaus</i>		dinâmica=tema			
<i>E. Fischer</i>					
<i>Arthur Rubinstein</i>	repetição da 1ª parte tema:p				
<i>Feinberg</i>	1ª parte:p dolce; 2ª part e:f(2ª vez p)	dinâmica=tema			
<i>Kempff</i>			p, sempre c/mt pedal		
<i>Giesecking</i>					
<i>Casadesus</i>					
<i>Sofronitzky</i>	mf	p			
<i>Arrau</i>					
<i>Horowitz</i>					
<i>Richter</i>					
<i>Gilels</i>	pp	pp			

(3º andamento-Allegro ma non troppo)

	<i>Exposição</i> (c.1-141)	<i>Desenvolvimento</i> (c.142-211)	<i>Reexpo sição</i> (c.212- 307)	<i>Presto/ Coda</i> (c.308- 361)
<i>A. Schnabel</i>				

<i>Backhaus</i>				
<i>E. Fischer</i>				
<i>Arthur Rubinstein</i>	mf(c.126-134)		mf(c.258-267)	
<i>Feinberg</i>				
<i>Kempff</i>				
<i>Gieseking</i>				
<i>Casadesus</i>				
<i>Sofronitzky</i>				
<i>Arrau</i>				
<i>Horowitz</i>			subito p(c.258-266)	
<i>Richter</i>		pp+mt pedal(c.191-204)		
<i>Gilels</i>				

2- AGÓGICA

L. v. BEETHOVEN (1770-1827) Sonata Nr. 23 fá menor op. 57

"Appassionata" (1º andamento)

Esquema da evolução agógica

	<i>Exposição</i> (c.1-66)	<i>Desenvolvimento</i> (c.67-135)	<i>Reexposição</i> (c.136-203)	<i>Final/Coda</i> (c.204-262)
<i>A. Schnabel</i>				
<i>Backhaus</i>	and.to + lento (c.24-34); 2º tema mesmo and.to do 1º(c.35-46)		2º tema mesmo an.to do 1º(c.186-189)	8ª dobrada no baixo(c. 231);fin al poco rit.(c.25

				7-262)
<i>E. Fischer</i>	2º tema mesmo and.to do 1º(c.35-46)			8ª dobrada no baixo(c. 231); arpeja os baixos(c.233)
<i>Artur Rubinstein</i>	2ºtema(c.35)molto cantabile e dolce:m.esq. pp;<rit.(c.50 -51)		<rit.(c. 186- 189)	Cadênci as c.218- 234 segue a linha dos baixos; sem 8ª dobrada no baixo(c. 231);m olto acell.
<i>Feinberg</i>	acell. antes 2ºtema(c.24 -34)	acell. antes 2ºtema(c.93- 105	acell. antes 2º tema(c.	final s/rall.
<i>Kempff</i>				sem 8ª inferior dobrada (c.231) ;rit. até final (c.257- 262)
<i>Gieseking</i>				
<i>Casadesus</i>	rall.(c.65/69)		pausa longa(c. 152);se gue melodia	

			5 ^{os} dedos (c.190- 199)	
<i>Sofronitzky</i>	molto rall.(c.17/20 /22)	rall.(c.66/67)	molto rall.(c.1 52/155/ 157/15 9); acento baixo 8 ^a - dó(c.23 1)	
<i>Arrau</i>	rit.(c.34); 2 ^o tema+lento/ dolce	baixos ff(c.81- 84/c.90-92); baixos ff(c.123- 126)	and.to= exp.; baixos/t enor marcat o(c.144 -146); 3 ^{os} baixos marcat o(c.164 - 165/16 7-168); 2 ^o tema mt + lento o que exp.	< rit. (c.218- 219) e recome ço(c.22 0-221); final rit.>pp
<i>Horowitz</i>		rit.nas 3 ^{os} as dos baixos c/ acentos agógicos(c.96); 8 ^a dobrada no baixo(c.130); fraseio c/agógica exagerada(c.215 /216)	rit.nas 3 ^{os} as dos baixos c/ acentos agógicos (c.165)	8 ^a dobrada no baixo(c. 231)

<i>Richter</i>	and.to mt lento; linha soprano mt pronunciada (c.17)			8ª inferior dobrada em ff(c.231)
<i>Gilels</i>		linha cromática baixos mt pronunciada(c.9 1/92)	2º tema +lento(c.174/1 80)réb s/8ª baixa	

(2º andamento-Andante con moto)

	<i>Tema</i> (c.1-16)	<i>1ª var.</i> (c.17-32)	<i>2ª var.</i> (c.33- 48)	<i>3ª var.</i> (c.49- 80)	<i>4ª var.</i> (c.81-97)
<i>A. Schnabel</i>	dolce c/clareza		baixos molto cantabil e c/ mt rubato		
<i>Backhaus</i>					
<i>E. Fischer</i>			acell. em relação ao tema		arpejo em and.to lento, grande pausa(c.96) antes do ffsecco(c.9 7)
<i>Arthur Rubinstein</i>	and.to + rápido(ver quadro)		a partir daqui tempo mais fluido		
<i>Feinberg</i>					
<i>Kempff</i>					
<i>Gieseking</i>					

<i>Casadesus</i>			melodia m.dir. molto cantabile(2ªvez + baixos)		arpejos mov. lento (c.96/97)
<i>Sofronitzky</i>	rall.(c.32)	acell.	acell.+tem	rall.=tema	
<i>Arrau</i>	psubito(c.6);	respiração antes de c.15; rall.(a partir de c.32)	mantém andamento(a partir de c.49)	segue linha baixos(c.66-67)	respiração antes do c.81; arpejo mt lento e fraseado(c.96)
<i>Horowitz</i>	fusa mt curta em valor rítmico				
<i>Richter</i>				linha tenor mt pronunciada(c.86-92)	
<i>Gilels</i>					soprano mt pronunciado(c.82/83; 86/87/88); soprano expressivo(c.91/92)

(3º andamento-Allegro ma non troppo)

	<i>Exposição</i> (c.1-141)	<i>Desenvolvimento</i> (c.142-211)	<i>Reexposição</i> (c.212-307)	<i>Presto/Coda</i> (c.308-361)
<i>A. Schnabel</i>			rit.(c.226-228)	sf nos polegares da

				m. esq.(a partir do c.326)
<i>Backhaus</i>	and.to + lento	longa pausa (c.175); sempre mt pedal(c.193)		
<i>E. Fischer</i>	linha baixos mt fraseada(c.26-27)			grande ênfase na linha do soprano
<i>Arthur Rubinstein</i>				
<i>Feinberg</i>				soprano c/ênfase (c.308-325)
<i>Kempff</i>				
<i>Gieseking</i>				
<i>Casadesus</i>		início + lento, rall.(c.157)		
<i>Sofronitzky</i>				acento baixo(c.342/343)
<i>Arrau</i>	molto rit.(c.175)		soprano molto rit.(c.225-228); <rit.(c.267)	baixos mt marcato; and.to não mt rápido
<i>Horowitz</i>				molto acell.

<i>Richter</i>	linha tenor mt pronunciada (c.86-92)	linha baixo mt pronunciada(c.168-174)		c/acento agógico e sfz, ritmo pouco justo(c.308 e repete no c.317)
<i>Gilels</i>	linha soprano/5 ^{os} dedos(c.89/96)			baixos ff(c.342/361)

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

L. v. BEETHOVEN (1770-1827) Sonata Nr. 23 fá menor op. 57 "Appassionata" (1º andamento)

Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>1.Schnabel</i>	8'56"	♩=108
<i>2.Backhaus</i>	9'54"	♩=116
<i>3.Fischer</i>	8'40"	♩=126
<i>4.Rubinstein</i>	9'22"	♩=100
<i>5.Feinberg</i>	8'11"	♩=126
<i>6.Kempff</i>	9'52"	♩=108
<i>7.Giesecking</i>	8'13"	♩=126
<i>8.Casadesus</i>	9'04"	♩=112
<i>9.Sofronitzky</i>	9'46"	♩=120; (Più allegro=144)
<i>10.Arrau</i>	11'10"	♩=92
<i>11.Horowitz</i>	9'57"	♩=108
<i>12.Richter</i>	11'39"	♩=84
<i>13.Gilels</i>	11'03"	♩=96

**L. v. BEETHOVEN (1770-1827) Sonata Nr. 23 fá menor op. 57
"Appassionata" (2º andamento)**

	Tempo total	Andamento
1. Schnabel	6'02"	♩=48
2. Backhaus	5'50"	♩=42
3. Fischer	5'53"	♩=48
4. Rubinstein	6'30"	♩=50
5. Feinberg	5'13"	♩=50
6. Kempff	6'01"	♩=46
7. Giesecking	6'45"	♩=40
8. Casadesus	5'55"	♩=42
9. Sofronitzky	5'45"	♩=46
10. Arrau	7'18"	♩=44
11. Horowitz	5'27"	♩=46
12. Richter	6'49"	♩=44
13. Gilels	6'30"	♩=42

**L. v. BEETHOVEN (1770-1827) Sonata Nr. 23 fá menor op. 57
"Appassionata" (3º andamento)**

	Tempo total	Andamento
1. Schnabel	7'03"	♩=144
2. Backhaus	5'45"	♩=126
3. Fischer	7'40"	♩=144
4. Rubinstein	7'54"	♩=138
5. Feinberg	4'17"	♩=168
6. Kempff	8'46"	♩=132
7. Giesecking	6'55"	♩=160
8. Casadesus	4'45"	♩=144
9. Sofronitzky	4'43"	♩=152
10. Arrau	8'13"	♩=132
11. Horowitz	8'15"	♩=126
12. Richter	8'33"	♩=132
13. Gilels	7'53"	♩=132

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Na interpretação de Gilels é notória uma clara definição da estrutura, em função do delinear de um fraseio claro e conclusivo. Dê-se como exemplo, a coda do 1º andamento (c.218/238), onde se processa uma cadência de estrutura $(2 \times 2) + (2 \times 1) + 3$, de um só fôlego, anunciando o final que se avizinha. S. Richter segue também esta via, investindo e concretizando de forma colossal a clareza polifônica das vozes, quer a nível expressivo, quer a nível estrutural. Estão assinaladas atrás as linhas de fraseio mais pronunciadas no 2º andamento ou 3º andamento, por exemplo.

Nas interpretações de Backhaus e Kempff a predilecção pelo rigor de texto é muito notória. A tentativa de seguir à risca as indicações frásicas do texto original é muito óbvia, tornado-se estas interpretações (nomeadamente a de Backhaus) algo pesadas e lentas.

De referir o fraseio inimitável e muito característico de Horowitz, nomeadamente através do exegero do valor curto da fusa, no tema do 2º andamento.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Entre os c. 168-175, de referir o fraseio a começar na anacrusa do compasso 168 e a terminar na 1ª nota do compasso seguinte, reiniciando o mesmo fraseio até ao c.176. O seu significado musical tem a ver com a preferência musical de começar uma unidade de fraseio na parte fraca do tempo (ou até do batimento fraco da unidade de tempo), e de terminá-la também numa parte fraca do tempo e/ou do compasso seguinte. É este exemplo que referimos aqui, e que se cinge a regras básicas do pianismo ocidental e da interpretação musical. Tratando-se o instrumento piano de um instrumento de corda

percutida, nunca é demais frisar esta sua característica; pois é muito complicado estabelecer unidades de fraseio orgânicas e bem estruturadas com martelos a bater nas cordas, do que com um já de si melodioso arco, ou com uma coluna de ar num instrumento de sopro. Por exemplo, Casadesus aposta em interpretar estes mesmos c.168-176 praticamente sem fraseio delineado, mas simplesmente seguindo a linha melódica do baixo e as 8as repetidas com algum brilhantismo, inerente à passagem deste *Allegro ma non troppo*, mas com alguma falta de noção frásica e de alguma pobreza tímbrica.

Como é afirmado no item anterior, a opção de Backhaus (e também de Horowitz, embora seguindo um estilo completamente diferente) de andamentos mais lentos, especialmente no 3º andamento, tem consequências a nível do fraseio. As frases melódicas sucedem-se, respeitando a intenção expressa do compositor, mas imprimindo um peso intencional à sonoridade e à mensagem musical. Não estão aqui presentes os arroubos virtuosísticos e brilhantismo de um Sofronitzky ou Feinberg; basta para isso confirmar a opinião de E. Fischer: "Nesta obra cada som tem tanta importância, e é tão relacionado com o todo da obra, que uma execução apressada e superficial só provoca graves erros de interpretação e compreensão da mesma."¹⁵

O exagero do valor curto da fusa do tema do 1º andamento, referido no item anterior acerca da interpretação de Horowitz, parece-nos ter intuitos expressivos. Este exagero frásico é tão típico em Horowitz, que valeria a pena dissecar este pormenor como característico do pianismo deste intérprete russo.

c) Articulação.

Desde logo podemos salientar o emprego do *jeu perlé*, tão caro aos franceses, sobretudo no 3º andamento por Casadesus, com dedos rápidos.

Como curiosidade, refira-se no 2º andamento (3ª variação, c.49-56), a linha da mão esquerda em staccato, por Feinberg.

O emprego do *legato* é outro grande recurso inerente à arte pianística, como se sabe. Em Beethoven é empregue muitas vezes, especialmente ao tentar imitar o belcanto, como é o caso das melodias do 2º tema do 1º andamento desta sonata (de notar a interpretação de A. Rubinstein), ou ainda no tema do 2º andamento e respectivas variações. Paradigmático de uma *legato* tecnicamente perfeito e de grande efeito lírico e interpretativo é a 2ª variação do 2º andamento, pelo pianista W. Kempff.

No Più Allegro do 1º andamento, S. Richter emprega uma mão esquerda muito bem articulada (quase em non-*legato*), mas como o andamento empregue não é extraordinariamente rápido, a clareza polifónica é mais uma vez conseguida.

5- ACENTUAÇÃO

Os principais grandes contrastes de acentuação estão contidos no curto motivo do 1º andamento, chamado "do destino"(c.12/13). São acentuados com muito *elán* por praticamente todos os intérpretes analisados. O mesmo se passa na sequência da linha dos baixos, a partir do c.218 até ao c.235, com um claro clímax na dominante, no c.231, sendo normalmente dobrado à oitava baixa, por iniciativa dos próprios pianistas. Para comparar estes exemplos basta consultar o mapa das intensidades e da agógica exposto em cima.

6- PEDAL

De referir a interpretação do pianista E. Gilels, o mais novo dos intérpretes aqui analisados. As apostas na interpretação das indicações de Beethoven do emprego do pedal são por vezes arrojadas e inovadoras. Como exemplo, no 1º andamento, vejam-se os c.186 a 189, executados praticamente só com um pedal, em dinâmica pianíssimo. Continuando nos pianistas russos, a interpretação destes compassos por Sofronitzky é bastante diferente, em dinâmica *mf*, e com muita intencionalidade, sem a sonoridade inefável e quase imperceptível de Gilels. Mais exemplos, é o caso da 2ª variação do 2º andamento, com emprego do pedal generoso, e com a linha do baixo em pianíssimo. No 3º andamento, de referir a indicação na partitura de *sempre Ped.*, seguida mais uma vez às risca pelo artista, e empregando provavelmente o pedal do meio, pois o baixo réb continua a ouvir-se até quase ao início da reexposição, no compasso 212.

No 1º andamento, Feinberg executa os compassos 47 a 50 quase sem pedal, assim como nos c. 235 e 236, nos quais não respeita a indicação de Beethoven *sempre Ped.* O mesmo sucede com C. Arrau, o qual acrescenta ao *pp*, algum rubato no final da passagem(no c. 65, no *láb*, muda ainda o pedal bastante tarde). O 2º andamento, nomeadamente a 1ª variação segue também sob o signo do pouco pedal. Horowitz interpreta esta mesma frase sem pedal e em *mf*. Casadesus opta também pela mesma solução (c.47-50), sendo de uma forma genérica muito escassa a utilização do pedal direito (exemplos diversos: c.152, 235-ainda como Feinberg-, ou ainda no 3º andamento, c.192-195). De referir a versão de A. Schnabel, com um só pedal, dos c.47 a 50, utilizando o mesmo procedimento na reexposição, dos c. 186 a 189.

W. Backhaus segue a indicação beethoveniana de *sempre Ped.*, utilizando um pedal longo entre os c. 193-212, também no 3º andamento. O pianista W. Kempff vai pelo mesmo caminho, assim como o colega C. Arrau (no 1º andamento, respeita sempre as indicações de pedal - ver c.235-, no 3º andamento, só um pedal para os c.112-117, e para os c.259-261), cingindo-se a alguns efeitos subtis de pedal, sem exageros. Com A. Schnabel o rigor de texto é uma realidade:emprega um só pedal entre os c.192 a 204, no 3º andamento (V. Horowitz faz o mesmo). Também entre os c.289 a 292, emprega muito pedal. Pode-se ainda afirmar que A. Rubinstein respeita a linha dos seus colegas alemães, usando no 1º andamento um só pedal entre os c.193 a 212. A. Rubinstein e Horowitz empregam ainda 1 só pedal nos c.112 a 118, conforme indicado na partitura. Igualmente importante é o facto de este pianista executar o 2º tema do 1º andamento em molto cantabile e dolce, mas e sobretudo em pianíssimo e com emprego frequente do pedal direito (até se poderia afirmar a presença de alguns laivos de pedal esquerdo).Já no 3º andamento, a escolha vai para a contenção no emprego do pedal direito nos c.126 a 134 e nos 258 a 267.

Já E. Fischer, em controvérsia com os pianistas da mesma nacionalidade aqui referidos e analisados, dispensa o uso do pedal na célebre passagem entre os c.47-50, e executa-os quase em non-legato, em piano (ver quadro-1º andamento). Já no 3º andamento, entre os c.112 a 117, e ao contrário de A. Rubinstein, opta por não empregar pedal direito. Defende ainda que, e no 1º andamento "Apesar das indicações de Beethoven de deixar o pedal prolongado, os últimos compassos depois do F ff(c.257), devem ser executados com a utilização da surdina, diminuindo gradualmente o



volume de som, para que à condução frásica ainda seja permitida alguma clareza.”¹⁶

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

É importante salientar a tensão harmónica do 1º tema, em termos do intervalo de 6ª aumentada (acorde ré-fá-lá-si), caindo na dominante de Fá M, como tónica. Dó nunca é aqui assumido como tónica, mas antes com um valor suspensivo (c.16).

Beethoven tinha predilecção por temas curtos, gestos. O 1º andamento desta Sonata não é excepção- sendo que os 1ºs temas das sonatas de Beethoven são mais harmónicos (existem algumas excepções); o 2º tema está em Lá b M, no relativo maior, o que respeita inteiramente os cânones da forma sonata. A relação do intervalo maior e em Lá b M é explorado, em função do tema em fá m; o movimento é aqui ao contrário, e em arpejo ao serviço de uma linha melódica, com carácter mais discursivo.

Pode-se assim afirmar que na interpretação de E. Gilels a intenção de uma construção do fraseio em função da forma é muito evidente. Já foram dados diversos exemplos demonstrativos na alínea **Fraseio**. O contraste com a interpretação de Sofronitzky é grande, e embora a intenção da construção da forma continue a existir, as opções são por vezes muito mais impulsivas e intuitivas do que em Gilels.

S. Richter parece estar bem de acordo com o seu colega Gilels. Logo o início da sonata, em andamento bastante lento, em pianíssimo, imprime uma tensão dramática enorme. O andamento é mais lento, potenciando uma maior clareza polifónica, sendo possível tomar consciência da linha do baixo, do soprano, etc. Pode assim concluir-se

que a estrutura da obra se torna muito evidente, ao longo da execução, sobrepondo-se à melodia. Muitos são exemplos assinalados nos quadros anteriores. É por exemplo o caso do tema do 2º andamento, onde a linha polifónica é muito perceptível.

De notar a construção da forma do 2º andamento com Feinberg. As opções são por demais variadas, mas este esquema dinâmico não é mantido ao longo das 4 variações, sendo que 3ª variação opta por um andamento substancialmente mais rápido do que as outras. De referir igualmente, e ainda no 1º andamento, a consequente forma com que este pianista muda radicalmente o andamento na ponte (c.24-34) até ao início do 2º tema, onde retoma o tempo inicial. O mesmo acontece na reexposição, nos c.93-108. Deve, portanto concluir-se que a transmissão da forma aqui se efectua incluindo e recorrendo sem hesitações a alterações de andamento, e contribuindo desta forma explícita para a construção da forma sonata nesta obra. Ainda na mesma linha, refira-se o imaginativo carácter improvisatório dos primeiros compassos do 3º andamento (c.4-13), transmitidos de uma forma bastante original.

A opção é quase radicalmente oposta quando ouvimos E. Fischer, W. Kempff, ou mesmo W. Backhaus. Fischer segue inexoravelmente o mesmo andamento ao longo do 1º andamento da "Appassionata", e respeita as unidades rítmicas criteriosamente. E até fundamenta esta sua convicção, pois "Como tu tocares as três primeiras colcheias, assim tens que continuar o resto da obra. A regra já foi estabelecida e os dados estão lançados."¹⁷ No caso do 1º tema da "Appassionata" é tanto ou mais definitivo e radical o pedido de absoluto rigor rítmico, uma vez que estas três colcheias que E. Fischer evoca, são efectivamente expressas numa semínima+ligadura de

aumentação a uma semicolcheia+semicolcheia, definindo o compasso de pulsação e batimento ternários, 12/8.

Já a interpretação de Kempff demonstra muitas gradações sonoras e polifónicas, mas sempre com alguma contenção, sem grandes exageros. Como exemplo, escute-se atentamente o 3º andamento desta sonata na versão do mesmo artista. A transmissão da forma sonata efectua-se com clareza, sem recursos a grandes assimetrias de tempo ou dinâmica. Pode-se ainda observar o mesmo processo nas interpretações dos pianistas alemães, Backhaus e Fischer. De referir a forma como este pianista interpreta o tema do 2º andamento, de forma muito suave e doce, sem os cantabiles bem intencionais de A. Schnabel. Este emprega contrastes dinâmicos mais súbitos e mais pronunciados do que Kempff e Backhaus (como exemplo, logo o início da sonata, 1º andamento).

Em termos de transmissão da forma será ainda interessante referir a predilecção de E. Fischer pelo rigor rítmico e aversão a mudança de andamentos, como já se disse anteriormente. Afirma nos seus escritos sobre Beethoven, que "este atraso no andamento do 2º tema [do 1º andamento], que só é uma metamorfose do 1º tema, não me parece correcta: pelo contrário, é aqui o lugar das *Urworten* de Goethe, das leis que devemos respeitar e seguir, de forma equilibrada."¹⁸

Ainda na tradição alemã, não deixa de ser assinalável a transmissão da forma nesta interpretação de C. Arrau. É um facto que o 2º tema do 1º andamento começa de forma lenta e *dolce*, o mesmo acontecendo, na reexposição, onde o 2º tema é ainda exposto em andamento mais lento. Talvez seja altura de afirmar que Arrau procura o equilíbrio entre a regularidade e respeito pela partitura de E. Fischer, e a liberdade agógica de Gilels, Richter ou Backhaus.

**6. F. SCHUBERT (1797-1828), Impromptu op. 90 nº3 em Sol b
Maior**

A.**F. SCHUBERT (1797-1828), Impromptu op. 90 n°3 em Sol b Maior****Ano composição:** 1830/31**Publicação:****Estreia:** desconhecida.Edição utilizada para audição: SCHUBERT, F., *Impromptus/Moments musicaux*, München, G. HENLE VERLAG MÜNCHEN, 1948 (edição 1974)**Importância:** trata-se de um dos Impromptus que constituem o op. 90, publicado nos últimos anos de vida de F. Schubert. Esta curta obra desenrola-se num ambiente de "Träumerei", em profundo ambiente misterioso e romântico.**Características:**

Parte A(c.1-24)	Parte B(c.25-54)	Parte A'(c.55-73)	Coda(c.74-86)
-----------------	------------------	-------------------	---------------

Segue a estrutura de um A B A'. Uma melodia em valores longos e idênticos paira sobre um acompanhamento de tercinas. As harmonias vão-se sucedendo, também alguns acentos nos baixos, nomeadamente com uma parte central mais arrebatadora, onde não faltam sforzandi e alguns acentos agógicos na linha dos baixos. Na reexposição, a atmosfera em pianíssimo mantém-se até ao final da obra.

B. F. SCHUBERT (1797-1828), Impromptu op. 90 n°3 em Sol b Maior**1. A. Schnabel (1882-1951), Schubert Impromptus, D.899 & D. 935, Allegretto, D. 915, EMI, CDH 7 61021 2, 1988****ANO GRAVAÇÃO:** 6-9.VI.1950**CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:** A D D**DURAÇÃO:** 4'54"**ANO EDIÇÃO:** 1988

2. E. Fischer (1886-1960), *Edwin Fischer plays Schubert*, Pearl, GEMM CD 9216, 1996

ANO GRAVAÇÃO: 6-9.VI.1950

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 4'57"

ANO EDIÇÃO: 1996

3. A. Rubinstein (1889-1982), *The Rubinstein Collection, Schubert "Wanderer" Fantasy, Impromptus, Sonata in B-Flat, Op. Posth.*, RCA Red Seal, RD86257, 1987

ANO GRAVAÇÃO: 23 Março 1961, Academy of Arts and Letters, New York.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 6'07"

ANO EDIÇÃO: 1987

4. W. Kempff (1895-1956), *Schubert Impromptus D899&935, Moments musicaux D 780, Piano Sonatas D 960 & 664*, Deutsche Grammophon, 459 412-2, 1967

ANO GRAVAÇÃO: Hannover, Beethovensaal, 9/1965

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 7'01"

ANO EDIÇÃO: 1967

5. V. Sofronitzky (1901-1961), *Russian Piano School-Vladimir Sofronitzky Vol. 5*, BMG, 74321 25177 2, 1995

ANO GRAVAÇÃO: ao vivo, Moscovo, Salão Pequeno do Conservatório Tchaikovsky, 13.5.1960

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D**DURAÇÃO: 5'55"****ANO EDIÇÃO: 1988****1- DINÂMICA****F. SCHUBERT (1797-1828), Impromptu op. 90 nº3 em Sol b Maior****Esquema da evolução dinâmica**

	Parte A(c.1-24)	Parte B(c.25-54)	Parte A'(c.55-73)	Coda(c.74-86)
<i>Schnabel</i>	psubito(c.13)	bastante f	dinâmica inicial(c.55); psubito(c.67)	ppp(c.86)
<i>Fischer</i>	psubito(c.13)		sempre pp	mt ppp(c.82)
<i>Rubinstein</i>		pp(c.33)	pp(c.71)	
<i>Kempff</i>	psubito(c.21);poco rit.(c.22); rit.(c.24)	pp(c.32/33); molto	psubito(c.67); rit.(c.69)	mf(c.74)
<i>Sofronitzky</i>				final pp, melodia/acomp. leves

2- AGÓGICA**F. SCHUBERT (1797-1828), Impromptu op. 90 nº3 em Sol b Maior****Esquema da evolução agógica**

	Parte A(c.1-24)	Parte B(c.25-54)	Parte A'(c.55-73)	Coda(c.74-86)
<i>Schnabel</i>		hesitação antes da 2ª semínima(c.37); acell.(c.39); rit.(c.49); rit.(c.54)	retoma tempo(c.55)	mantém tempo;poco rit.(c.86)
<i>Fischer</i>	acell.(c.16)	acell.(c.25); acell.(c.40); rit.(c.49/50)	soprano + f; molto rit.(c.71)	tempo primo(c.74); linha sopranos em evidência
<i>Rubinstein</i>	sempre mt soprano; rit.(c.4); suspensão(c.9)	acell.(a partir c.25); molto rit.(c.50-52); soprano repetido-dob-(c.54)		Coda-poco rit.; soprano permanece em rit.(c.85-86)

<i>Kempff</i>		molto rit.(c.31); molto rit.(c.35); rit.(c.38); molto rit.(c.47); soprano mt f(c.51-54); molto rit. c/ soprano em fundo(c.54)		tempo primo; acomp. pesante; molto rit.(c.83); acomp. rit.(c.85)
<i>Sofronitzky</i>	soprano molto cantabile e mt rubato; linha tenor marcada(c.21)	mt peso no baixo(c.25); allarg.(c.32-34); dó b mt ff, melodia pesante(c.35); baixos pesantes(c.40-41)	allarg.(c.58 e c.61-62), mt rubato; baixos com peso e soletrados(c.74)	

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

F. SCHUBERT (1797-1828), Impromptu op. 90 nº3 em Sol b Maior

Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>Schnabel</i>	4'54"	$\text{♩}=80$
<i>Fischer</i>	4'57"	$\text{♩}=63$
<i>Rubinstein</i>	6'07"	$\text{♩}=56$
<i>Kempff</i>	7'01"	$\text{♩}=54$
<i>Sofronitzky</i>	5'55"	$\text{♩}=52$

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

A interpretação de A. Schnabel investe numa versão muito rápida, em appassionato. O tempo segue uma estrutura coesa e contínua, com poucas oscilações. Quanto à estrutura das frases é de

referir a sua óbvia aposta na linha do soprano, sempre presente e respeitada, mesmo na coda e seguindo a estrutura da obra. Kempff opta ainda por uma fraseado muito soletrado e com muito peso entre os compassos 79 a 82.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

As unidades de fraseio seguem igualmente a estrutura da obra, com predileção para a linha do soprano. Esta linha do soprano é especialmente realçada pelos pianistas W. Kempff, A. Schnabel e mesmo por E. Fischer, embora as atmosferas em que se inserem variam segundo a sensibilidade de cada pianista. A. Rubinstein apresenta uma leitura mais depurada e sem grandes oscilações. Este pianista dá especial ênfase à clareza e à transparência da linha do acompanhamento. Kempff exacerba a linha do acompanhamento no baixo, com muito peso nas notas mais graves e no trilo (c.79), como que a salientar o final deste Impromptu, a partir para o final da obra, em pianíssimo.

c) Articulação.

O legato predomina, com era de esperar neste período e nesta estética, quer na linha do soprano, baixo e acompanhamento.

5- ACENTUAÇÃO

Pode-se dizer que a linha do soprano é aqui muito posta em evidência por todos os intérpretes, devido à escrita da obra em si, pois a melodia está escrita em valores longos (mínimas). O fraseio do acompanhamento, tem uma cadência rítmica ondulante, com um apoio agógico natural no 2º tempo, na nota mais aguda do arpejo.

6- PEDAL

E. Fischer emprega generosamente pedal até final da obra. Todos os outros intérpretes seguem a mesma linha, pois esta escrita romântica potencia a sonoridade do pedal no instrumento piano dessa época. O pedal segue a linha do soprano, sendo mais ou menos frequentemente e generosamente mudado, conforme a sensibilidade de cada pianista (as oscilações são mínimas-cf. com o quadro 2-Agógica).

Kempff emprega claramente o pedal surdina nos compassos 48 a 50, assim como muito pedal direito nos baixos com muito peso entre os compassos 51 e 53. O mesmo efeito dos 2 pedais é empregue no final, no c.85, com o acompanhamento fraseado de forma muito acentuada.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Por alguma razão, E. Fischer interpreta este Improviso na tonalidade transposta em Sol M, em vez de em Sol b M, tonalidade original da composição de F. Schubert (cf. "Fischer interpreta este Improviso, o qual Schubert compôs originalmente em Sol bM, numa versão transposta")¹⁹. Como já foi referido, a linha soprano é central nesta pequena obra, e nenhum dos intérpretes ignora esse facto. Pode-se afirmar que as diferenças entre as interpretações analisadas se centram na escolha subtil da atmosfera dominante, no caso de W. Kempff muito serena e calma, com um acompanhamento muito regular, e no caso de Sofronitzky, muito mais impulsiva e com grandes contrastes. Esta constatação também é tanto ou mais óbvia, através da incontornável comparação do andamento de cada interpretação e da respectiva duração da execução. Entre Sofronitzky e Kempff não se

trata de uma questão de diferença de andamento, pois eles são quase equivalentes (Sofronitzky- mínima=52, Kempff -mínima=54), mas no caso de Schnabel, o andamento é de mínima=80. As intenções musicais do pianista, e o resultado musical caminha para uma atmosfera muito mais agitada menos *Andante*, como Schubert pede na indicação de andamento.

7. F. CHOPIN (1810-1849), Nocturno em Fá# Maior op. 15 N° 2

A.

F. CHOPIN (1810-1849), Nocturno em Fá# Maior op. 15 N° 2

Ano composição: 1830/31

Publicação: 1833, *Trois Nocturnes op. 15, dédiés à son ami Ferdinand Hiller.*

Edição utilizada para audição: *FRÉDÉRIC CHOPIN Nocturnes*, München, Henle Verlag, 1979, rev. E. Zimmermann;

CHOPIN NOKTURNY, Warsaw, Instytut Fryderyka Chopina/ Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1951 (ed. 1985), rev. I. J. Paderewsky, L. Bronarski, J. Turczynski

Estreia: desconhecida

Importância: a ideia do amador da música de Chopin está muito ligada à forma musical do "Nocturno"; cânticos nocturnos, paisagens de parques ao luar como local de sonhos suaves e sentimentos ardentes²⁰. Esta atmosfera influencia, segundo alguns autores, também a ópera italiana romântica, como Verdi e Bellini, em obras como a "Norma" ou mesmo "Sonambula", o que não deixa de ter afinidade com a música de Chopin. Durante as últimas 3 décadas considera-se que esta influência existe, pois a expressão da cantilena e do pathos belliniano acompanha o equilíbrio clássico e a "Affektsprache" (linguagem dos afectos) de Chopin. Chopin emprega assim a designação de "Nocturne", de autoria do pianista irlandês John Field, para obras de "lírica pianística" ("lyrische Klavierpoesie"), expandindo esta forma musical segundo vertentes criativas e inovadoras, diferentes de Field. Os nocturnos chopinianos tentam conciliar uma melodia de tipo belliniano com um acompanhamento de John Field.

Características: Os Nocturnos cobrem 14 anos da produção de Chopin (1832-1846), o que demonstra a sua importância incontornável. A sua estrutura organiza-se da seguinte forma:

Parte A

1ª parte

Parte A (c.1-24)	
1ª parte (c.1-16)	2ª parte (c.16-24)

Música romântica, mas que não apresenta nada de harmonicamente novo, harmonicamente de estrutura simples em relação ao Classicismo e ao Barroco. A gística melódica é diferente, cromatismo, divisões irregulares sobre o tempo.

Forma ternária, uma vez que a parte central é contrastante. O motivo do tema em Fá #M é anacrúsico, arabesco, na dominante e tenso, uma vez que este é pensado em função da resolução no acorde da tónica (ideia de ornamento sobre a 7ª do acorde de 7ª da dominante, a nota si). Seguem-se várias 3 variações do material motivico do tema (intervalo de 9ª, com contraponto ao ornato e movimento de 8ª ascendente funciona como que um ornamento responda uma apogiatura-6ª do acorde de Fá M-ré-do), sempre em grupos de 2 compassos. Chopin vai utilizar a tensão natural do tema, simultaneamente harmónica e melódica, prolongando e expandindo as diferentes variações este princípio. O tema repete-se ao longo das variações, com consequentes variantes expressivas e expansão melódica. A pulsação é binária e regular.

2ª Parte

Transforma a dominante(Do#M) em tónica. A melodia torna-se mais melancólica e o tema muito mais discursivo, com uma certa atmosfera

exótica, concedendo-lhe a magia operática da melodia e do "cantabile".

Doppio movimento

Parte B (c.25-48)

Forma contrastante, não em termos de tonalidade (continuamos com a tonalidade de Dó# M), mas no tipo de escrita e em termos de movimento. O andamento, conforme indicado pelo autor, passa ao dobro. A pulsação é mais irregular, sincopada; a escrita é coral na mão direita, a três vozes. Aqui não existe um tema, mas antes uma linha trabalhada que é uma escala, à custa da nota pedal da mão esquerda. O contraste passa a ser entre um motivo que é harmónico, com uma ideia que agora não é claramente harmónica. Pode-se assim quase afirmar a característica modal (modo Jónico) da melodia regular nesta parte B. A certa altura, a síncopa transforma-se em tempo e pulsação, antes do regresso à parte A. Regresso ao V grau.

Parte A/Coda (c.49-62)

Reexposição da parte A (Tempo I).

B.

F. CHOPIN (1810-1849), Nocturno em Fá# Maior op. 15 N° 2

1. Ignacy Jan Paderewsky (1860-1941), piano, Ignacy Jan Paderewski - Great Pianists of the 20th Century, PHILIPS, 456 919-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: New York, Maio 1917

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio

DURAÇÃO: 3'45"

ANO EDIÇÃO: 1999

2. Ferruccio Busoni (1866-1924), piano, *Great Pianists on Piano Rolls*, Phonographe Nuova Era Records, PH 5027, 1995

ANO GRAVAÇÃO: 1905

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio; Original -Image Bit- Processing

DURAÇÃO: 3'15"

ANO EDIÇÃO: 1995

3. Josef Hofmann (1876-1957), piano, *The complete Josef Hofmann vol. 4 the Acoustic Brunswick Recordings 1922-1923*, VAI AUDIO/IPA 1047, 1993

ANO GRAVAÇÃO: Março e Abril 1923

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Compact Disc Digital Audio; "Digitally remastered using UV22™ Super CD Encoding, which delivers 20-bit resolution and quality on any standard CD player."

DURAÇÃO: 3'54"

ANO EDIÇÃO: 1993

4. Artur Rubinstein (1887-1982), piano, *Early Recordings by the Pianist Rubinstein*, The Condon Collection- Rare Recordings, Bellaphon 690.07.007, 1992

ANO GRAVAÇÃO: Julho 1919

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio.

DURAÇÃO: 3'46"

ANO EDIÇÃO: 1991

5. S. Rachmaninoff (1873-1943), piano, *Rachmaninoff plays**Chopin*, BMG Classics-RCA VICTOR RED SEAL 09026 62533 2, 1994

ANO GRAVAÇÃO: 27 de Dezembro, 1923

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Digitally remastered (de gravações de 78 rotações) por BMG/ RCA Studios, New York, subsistindo algum ruído original. Compact Disc Digital Audio

DURAÇÃO: 3'39"

ANO EDIÇÃO: 1994

6. V. Sofronitzky (1901-1961), piano, *Vladimir Sofronitsky -**Russian Piano School Vol. V*, MELODIYA . THE RUSSIAN LABEL, BMG

74321 25177 2, 1995

ANO GRAVAÇÃO: Moscovo, Salão Nobre do Conservatório

Tchaikowsky, a 13.5.1960 - ao vivo.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 3'20"

ANO EDIÇÃO: 1995

7. Samson François (1924-1970), piano, *Samson François-Chopin-**Nocturnes-Préludes-*, EMI CLASSICS, 7243 5 75380 2, 2002

ANO GRAVAÇÃO: Maio/Junho 1966, Paris Salle Wagram

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Digital remastering em 1987.

DURAÇÃO: 3'28"

ANO EDIÇÃO: 2002

1- DINÂMICA**F. CHOPIN (1810-1849), Nocturno em Fá# Maior op. 15 N° 2**
Esquema da evolução dinâmica

	Parte A (c.1-24)		Parte B (c.25-48)	Parte A/Coda (c.49-62)
	1ª parte (c.1-16)	2ª parte (c.16-24)		

<i>I. Jan Paderewsky</i>	m.esq. ppp			
<i>F. Busoni</i>				
<i>J. Hofmann</i>				
<i>A. Rubinstein</i>				
<i>Rachmaninoff</i>				últimas notas em f(c.62)
<i>V. Sofronitzky</i>	termina em mf(c.15)			
<i>S. François</i>				

2- AGÓGICA

F. CHOPIN (1810-1849), Nocturno em Fá# Maior op. 15 N° 2

Esquema da evolução agógica

	Parte A (c.1-24)		Parte B (c.25-48)	Parte A/Coda (c.49-62)
	1ª parte (c.1-16)	2ª parte (c.16-24)		
<i>I. Jan Paderewsky</i>	tenuto nas últimas notas da septima(c.10);paragem (c.11) rit.	tema + energético	melodia contínua no soprano até final de B	trilos molto rall.(c.55); molto rall. antes da Coda(c.57)
<i>F. Busoni</i>			soprano sempre em evidência(Parte B)	

<i>J. Hofmann</i>	ré b tenuto(c.3); 8ª baixa dobrada; cadência mt rápida e s/fraseio	melodia acentuada; <i>con forza</i> é aqui mt delicado(c.23)	a partir do c.43 molto rall. até final; 8ª dobrada no baixo(c.43)	
<i>A. Rubinstein</i>		+ andante e(c.17)	and.to + lento, s/ ser <i>doppio movimento</i>	últimas notas tenuto em molto rall.(c.57)
<i>Rachmaninoff</i>	leggiero(c.11); molto allargando(c.12)		soprano muito em evidência(Parte B)	linha divide-se em 2 partes(c.51)
<i>V. Sofronitzky</i>	cadência mt rápida e s/fraseio		linha contralto c/ mt recorte(c.36) e segue em toda esta parte	cadência só numa linha frásica(c.51)
<i>S. François</i>	paragem a meio(c.11)		+ lento do que <i>doppio movimento</i> ; segue linha do soprano	

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

F. CHOPIN (1810-1849), Nocturno em Fá# Maior op. 15 N° 2 Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>I. Jan Paderewsky</i>	3'45"	♩=40
<i>F. Busoni</i>	3'15"	♩=40
<i>J. Hofmann</i>	3'54"	♩=40
<i>A. Rubinstein</i>	3'46"	♩=40
<i>Rachmaninoff</i>	3'39"	♩=40
<i>V. Sofronitzky</i>	3'20"	♩=40
<i>S. François</i>	3'28"	♩=40

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Quiálteras são todas diferentes e objecto do exercício da maior criatividade dos intérpretes. Refira-se a versão de I. Paderewsky, com *tenuti* muito originais nas 2 últimas notas antes da cadência do c.11, introduzindo um fraseio original e diferente de todas as outras interpretações aqui analisadas.

É importante sublinhar a importância do emprego do rubato (na tradução literal: tempo roubado, do italiano *rubare*, que deriva do latim *rapere*, roubar), factor muito influente na retórica musical. O rubato confere fuidez ao discurso musical, pela sua característica "discricionária", citando o *pouvoir discrétionnaire* do próprio Paderewsky, no seu artigo "Paderewsky on tempo rubato".²¹ O próprio instinto da música popular se encarrega de pôr em marcha as sua aparições mais genuínas, pois o rubato é mesmo anterior a Bach ou

Mozart. Aparece nas danças populares, sendo por isso muito aplicado nas obras de Chopin, Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Grieg, etc.

Neste sentido é pertinente afirmar que também este Nocturno de Chopin usa e abusa deste processo, o mesmo se passando com a obra que será seguidamente analisada, a Balada em sol menor, op. 23.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Seguindo a linha de Paderewsky, de notar a paragem bem clara que efectua no compasso 11, conferindo a esta cadência um carácter que se poderia afirmar improvisatório e virtuosístico, na senda do pianismo romântico.

c) Articulação.

Paderewsky emprega a articulação necessária, em função do carácter da obra. O *legato* e o *cantabile* estão em evidência, sobretudo na 2ª parte do Parte A, para imprimir uma coloração mais discursiva e operática à melodia (ver c.15/16). Na cadência do compasso 11, o non-*legato* é mais audível, sem no entanto deixar de ser por demais evidente a originalidade do fraseio deste pianista. O pianista Busoni escolhe também interpretar esta cadência sem pedal e em *leggiero*. Não é demais apontar que A. Rubinstein também segue as pisadas destes seus colegas no compasso 11, mas com mais *rubato* e *cantabile* do que os anteriores.

J. Hofmann aplica quase que um *jeu perlé* no compasso 51, interpretando este ornamento com um andamento rápido e desenvolto. Busoni escolhe a mesma solução para esta cadência, assim como para o compasso 54 (*con forza*), de forma diferente das outras gravações analisadas. Rubinstein aplica muito pedal na fase em *leggiero* (c.51).

5- ACENTUAÇÃO

J.Hofmann imprime muito peso à melodia da 2ª parte da Parte A (c.25), conferindo-lhe um carácter mais enérgico e saliente.

6- PEDAL

É interessante observar, por exemplo, as diversas opções de emprego do pedal no último compasso da obra.

I. Paderewsky segue com bastante clareza as indicações de pedal marcadas na partitura. De referir o efeito das últimas notas (c.62), com o soprano (lá#) a vibrar intensamente até desaparecer, sobre um baixo em pianíssimo, que vibra suavemente, sustentado pelo pedal direito e pela surdina. Rachmaninoff opta pelo efeito contrário: ambas as notas são atacadas em forte, de forma a que a vibração das mesmas perdure por bastante tempo. Este mesmo efeito é assinalável na interpretação de A. Rubinstein.

Já Sofronitzky emprega muito pedal nos c.18 e 20, especialmente nas quiálteras, quase como se de um efeito impressionista, já de obras para piano com de Debussy ou Ravel se tratasse. Já J. Hofmann prefere não empregar pedal na cadência, em andamento muito rápido do compasso 11 (Rachmaninoff vai pelo mesmo caminho). Esta tendência é aliás uma escolha bastante acentuada neste pianista, que opta por empregar pouco pedal ao longo de todo o Nocturno.

Samson François faz um fraseio com uma paragem a meio da cadência (c.51), e sem pedal (pode-se afirmar que nesta interpretação, o efeito é semelhante ao do compasso 11). Também o compasso 60 até final (c.62) é interpretado sem pedal.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

A forma é simples, corresponde a um A B A, incluindo uma parte de exposição do tema melódico, em forma improvisatória, dirigindo-se para a parte central; esta representa a exaltação dos sentimentos, o frenesi, não só através da simples amplificação do tema inicial, mas também sob a forma de uma ruptura e contrastes fulgurantes.

Podemos distinguir nestas interpretações 2 tendências genéricas de possível visão da obra: uma que "sussura" o carácter nostálgico da melodia, apoiado numa mão esquerda suave e doce, como que num dueto entre o cantor lírico e o acompanhamento; outra que explora um carácter mais *sostenuto* e dramático dos "sons entre os sons", com uma mão esquerda mais requisitada em termos de valor harmónico e cromático, baixos em forte, tensões enormes nos crescendos, predominância das diversas linhas polifónicas. Seguindo estas 2 categorias, pode-se dizer que Sofronitzky, Hofmann e Rachmaninoff seguem esta 2ª categoria, enquanto que Paderewsky, Rubinstein, Busoni, S. François se aproximam claramente da 1ª.

Sofronitzky afirma bem o carácter *sostenuto*, delineando bem a melodia e sustentando de forma muito dramática os baixos, por exemplo, dos c. 22 e 23. Na Parte B dá especial ênfase à linha do contralto, e muito peso à linha da mão esquerda (c.36). É importante salientar que Sofronitzky é aqui o único pianista que prefere salientar a voz contralto, em detrimento do soprano. Isto pode fundamentar uma transmissão da forma musical do Nocturno mais orquestral e variada nos seus timbres e tonalidades.

J. Hofmann dá muito ênfase ao réb do c. 3, como exemplar único nesta amostra de interpretações, salientando a linguagem inovadora do compositor F.Chopin, na sua predilecção pelos caminhos do

cromatismo, já frequentes na linguagem composicional do início do séc. XIX.

Rubinstein declama a mensagem do nocturno de Chopin de forma muito original, quase com uma voz única e irrepetível. Embora com intenção, energia e carácter, a sua interpretação não deixa de transmitir sobriedade, contenção e lirismo. É de todos o mais inatacável e mais convincente. Também original é o carácter etéreo e sonhador da interpretação de Paderewsky, como significativo intérprete da obra de Chopin; ainda surpreendente é o registo algo arrastado e soletrado do pianista F. Busoni, talvez também influenciado pelas condições técnicas da gravação em causa, recuperada de antigos rolos de gravação (cf. citação discográfica).

8. F. CHOPIN (1810-1849), Balada em sol menor op. 23 N° 1

A.

F. CHOPIN (1810-1849), Balada em sol menor op. 23 N° 1

Ano composição: 1830/31

Publicação: 1833, dedicada *A Monsieur le Baron de Stockhausen*.

Edição utilizada para audição: *F. CHOPIN Complete Works BALLADES III*, Warsaw, Instytut Fryderyka Chopina/ Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949 (ed. 1986), rev. I. J. Paderewsky, L. Bronarski, J. Turczynski

Estreia: desconhecida.

Importância: pensa-se que as 4 Baladas para piano foram inspiradas nas "Litauischen Balladen" (Baladas Lituanas) do conterrâneo escritor Adam Mickiewicz (Chopin encontrava-se com ele frequentemente em Paris). Estas baladas têm uma tonalidade épica, pois a sua forma não evolui segundo o material musical temático, mas mais predominantemente segundo linhas de pensamento programáticas. O compasso 6/4 ou 6/8 é comum às 4 obras, pressupondo um ritmo de dança análogo às "ballata". Estas características não invalidam um manusear original e rapsódico de 2 períodos temáticos, tendo como resultado uma obra prima da música para piano. Em termos de estilo literário, quase se poderia afirmar que a junção do narrativo e do lírico se efectua, conseguindo Chopin um alvo muito ambicionado pelos romancistas e poetas do romantismo.

Características: a atmosfera épica da balada literária (um poema antigo, com coplas e refrão) é especialmente expressa na Balada op. 23, em sol menor. A balada é considerada um trecho de música para cantar, acompanhada por movimentos de dança; oriunda já das Cantigas de Amor da Idade Média na Europa, evolui segundo as diversas culturas e matizes culturais, mas conserva a sua parecença com a romança de carácter narrativo e sentimental. Embora com

forma narrativa, a função programática não está completamente demonstrada. Aparentemente seguimos uma narração (daí a atmosfera épica), mas não é perceptível um acontecimento. Só é óbvia a expressão elegíaca e muito lirismo; assim, é conseguido um compromisso, e como afirma Charles Rosen "As *Ballades* têm uma forma narrativa, mas não têm programa.(...) O movimento das *Ballades* é aquele de uma história-trama-(uma história antiga, em verso, com um refrão), mas não existe um acontecimento, somente uma expressão elegíaca."²²

De reconhecida influência da ópera italiana da época, nomeadamente pela influência das óperas de Bellini, a Balada em sol menor é considerada a mais teatral e melodramática das 4 Baladas. Chopin impõe nesta obra o seu inconfundível e original estilo de longas e conduzidas linhas melódicas, como poucos compositores de música instrumental o tinham conseguido, numa "estrutura formal de conteúdo indeterminado."²³

Introdução/Recitativo (c.1-7)

Em oitavas pesadas em *Lento* expressa eventualmente uma canção do herói lituano Conrad Wallenrod, contando uma história de atrocidades e com um final trágico.

Moderato (c.8-67)

Após 2 compassos de ponte(c.6/7), que aparecem como que a fazer uma pergunta e a preparar o nostálgico *Moderato*. O primeiro tema em sol menor aparece só desta única vez integralmente, constituído por uma figura arpejada (estes 4 compassos regressam ao longo da obra) e por um 2º motivo com carácter de lamento, sendo seguido por um episódio com passagens impetuosas e virtuosísticas (c.36-65). Este ímpeto vai-se desvanecendo gradualmente, até ser introduzido o

segundo motivo na tonalidade de Mib Maior, tendo com única ponte da tonalidade de Fá maior um si b no baixo(c.68).

Meno mosso(c.68-93)

Aparece o segundo tema, de carácter dócil e hesitante, após este salto tonal no baixo (de Fá M para Mib M), e que no dizer de André Gide "(...) deixa soar um inesperado e profundo si b, o qual transforma a paisagem com o toque suave de uma vara de condão: parece-me esta ousadia evocativa (suplicante ?) comparável a algumas surpreendentes abreviaturas do poeta das *Fleurs du Mal*."24

a tempo (c.94-193)

Após uma citação do 1º tema (em lá menor), com o insistente mi no baixo ao longo de vários compassos, o 2º tema afirma-se mais poderoso na tonalidade de Lá Maior, em majestosos acordes(c.106-126). Seguem-se passagens variadas e ágeis, nas quais o 1º tema aparece variado mas o 2º tema continua a prevalecer, em fortíssimo, em Mib Maior(c.166).

Meno mosso(c.194-207)

O 1º tema regressa com refrão em pianíssimo crescendo, em sol menor, até à cadência (*il più forte possibile*-c.206/207), onde a história tem finalmente o seu desenlace nesses dois compassos que acentuam o dramatismo da catástrofe.

Presto con fuoco(c.208-264)

Aqui, e ainda em sol menor, novo material temático é introduzido, até à coda. Esta coda tem uma concepção orquestral, com influências da tradição operática do séc. XIX (lembra um recitativo acompanhado sobre um ritmo alternado) continua na tonalidade principal, e conclui de forma brilhante a música lírica que a precedeu.

B.**F. CHOPIN (1810-1849), Balada em sol menor Nr. 1 op.23**

1. Josef Hofmann (1876-1957), piano, *Hofmann 1936-1945 Live Recordings*, Urania, URN 22. 229, 2002

ANO GRAVAÇÃO: 1936-1945

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A A D

DURAÇÃO: 8'00"

ANO EDIÇÃO: 2002

2. Alfred Cortot (1877-1962), piano, *Cortot plays Chopin*, Music & Arts, CD-871, 1987

ANO GRAVAÇÃO: 1929

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A A D

DURAÇÃO: 8'47"

ANO EDIÇÃO: 1987

3. Artur Schnabel (1887-1982), piano, *Artur Schnabel plays Chopin*, RCA RedSeal, 74321 34175, 1997

ANO GRAVAÇÃO: 1959

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 9'

ANO EDIÇÃO: 1956

4. Robert Casadesu (1899-1972), piano, *Piano Masters ROBERT CASADESUS*, Pearl, GEM 0068, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1928

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 7'31"

ANO EDIÇÃO: 1999

5. Claudio Arrau (1903-1985), piano, *Claudio Arrau in Germany*, MUSIC & ARTS, CD-1060, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1938

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A A D

DURAÇÃO: 8'24"

ANO EDIÇÃO: 2000

6. Vladimir Horowitz (1904-1989), piano, *Horowitz plays Chopin*, RCA VICTOR SEAL/BMG, 1991, GD60376

ANO GRAVAÇÃO: 19 de Maio 1947

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, transferido de material já previamente editado, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 8'47"

ANO EDIÇÃO: 1987

7. Vlado Perlemuter (1904-2002), piano, *Vlado Perlemuter plays Chopin*, Nimbus Records, NI 5209, 1989

ANO GRAVAÇÃO: Birmingham 1974

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, transferido de material já previamente editado, com restauração audio: A A D

DURAÇÃO: 9'10"

ANO EDIÇÃO: 1987

8. S. Richter (1915-1998), piano, *Svjatoslav Richter in Prague*, Praga Productions, Pr 254 060, 1995

ANO GRAVAÇÃO: Czech Radio Broadcast, stereo live, 1960

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 8'38"

ANO EDIÇÃO: 1995

9. Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995), piano, *Chopin Recital*, AURA Music, AUR 135-2 ADD, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1962

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 9'14"

ANO EDIÇÃO: 1999

10. Samson François (1924-1970), piano, *Great Pianists of the 20th Century*, PHILIPS CLASSICS, 456 778-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1954

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, transferido de material já previamente editado, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 7'35"

ANO EDIÇÃO: 1987

1- DINÂMICA

F. CHOPIN (1810-1849), Balada em sol menor Nr. 1 op.23

	Introdução (c.1-7)	Moderato (c.8-67)	Meno mosso (c.68-93)	a tempo (c.94-193)	Meno mosso (c.194-207)	Presto cor fuoco (c.208-264)
<i>J. Hofmann</i>		>(c.27-28); soprano expressivo (c.27-28);				
<i>Cortot</i>	molto pesante(c. 1-7)					
<i>Rubinstein</i>				2º tema em f e c/ mesmo and.to(c.106); +lento e soletrado(c.180-184)		
<i>Casadesus</i>	f pesante rit.(c.5); pp(c.6)	mt pp(c.9-31); mt p(c.66-67)				forte até final(c.207)
<i>Arrau</i>						

<i>Horowitz</i>	f(c.1-7)		2ºtema pp			
<i>Perlemuter</i>						
<i>Richter</i>	molto pesante; molto >(c.3)		m.esq. pp		pp sempre(c. 194); baixos grandiosos (c.106)	respeita n íntegra as indicações dinâmica
<i>Michelangeli</i>				mt forte(c.16 6)	mt forte(c.194)	
<i>S. François</i>						

2- AGÓGICA

F. CHOPIN (1810-1849), Balada em sol menor Nr. 1 op.23

Esquema da evolução agógica

	Introdução (c.1-7)	Moderato (c.8-67)	Meno mosso (c.68-93)	a tempo (c.94-193)	Meno mosso (c.194-207)	Presto con fuoco (c.208-264)
<i>J. Hofmann</i>	pesante/ex pressivo	1ºtema tom interroga tivo(c.6- 7); expressiv o(c.13), linha contralto muito marcada(c.35); mão esq., mt projectad a (c.66- 67)	2ºtema mt timbrado e c/ímpeto ; notas ré-mi- sol-fá soprano mt apoiadas (c.93)	mf(c.94); 2ºtema ff no tempo,s/ grande rubato (c.106), 8ª dobrada no baixo(c.11 5); baixo mt f(c.130); contralto mt projectado (c.179); tb no c.187;	mt + lento(c.194); + rápido(c.20 6-207)	começa f e >subito(c.2 57)

<i>Cortot</i>		1º tema mt soletrado , lento e rubato(c. 8-12); mt rubato (c.14); peso na 3ºç semínim a(c.14); mt rubato(c. 27-29); tempo mt + rápido(c. 36)	2º tema molto cantabile (c.68- 75); mão esq. voz contralto (c.76- 77); mt rubato/m t + lento/se mpre pp(c.82); mt rubato(c. 94)	+f mt rubato(c.1 06); clímax c/ mt rubato(c.1 13); últimas notas molto pesante(c. 165); mt rubato(c.1 90)	baixo ré bequadro mt pesante(c.1 94); poco rit./molto rit. (c.207)	só uma linha de fraseio, linha mão esq. s/ rit e acell. (c.261-25)
<i>Rubinstein</i>		+rápido e agitato(c. 36)	2º tema + lento; mt + lento e pp(c.86)			Linha teno mais fraseada
<i>Casadesus</i>		1º tema mt andantino e rápido	2º tema molto dolce/sot to voce; rit.(c.75) ; muda tempo mt rápido (c.82/83)	retoma tempo inicial(c.94); scherzand o carácter leve; mt rit.(c.190) ; sotto voce(c.19 3)		marcato a linha melodica(c. 233); acell.(c.25)
<i>Arrau</i>	rit. últimas notas c.5; Largo mt rítmico	1º tema lento retoma o tempo; più mosso e rit.c/ rigor(c.6 5-67)	molto rall.(c.93)	a tempo agitato(c.9 4-95); ff c/ pouco rubato/gr andioso (c.106); molto rit.(c.178- 179); baixo sol mt	sotto voce hesitante(c. 194)	molto rit.(c.207)

				forte(c.191); molto rit.(c.193)		
<i>Horowitz</i>		molto rit.(c.35)		1ºtema-lám-molto rit.; pausa após sf(c.158)	1ºtema + lento(c.194)	
<i>Perlemuter</i>	+rápido	+fluido do que Cortot; a tempo, s(mudança de and.to(c.36)	2ºtema molto cantabile	s/acell.(c.119 em diante); mt leve, scherzando(c.138)		and.to moderato
<i>Richter</i>		poco rit.(c.10)	2ºtema <i>semplice</i>	regresso ao and.to inicial; 2ºtema grandioso mas s/correr (c.106)		
<i>Michelangeli</i>		rubato só no c.14; mt soprano/cantabile (c.24-26); molto rit.(c.33); ; suspensão antes do c.45;		molt rit. final, retoma tempo inicial (c.85); mt peso e gradual rubato(c.99/100); ff s/acelerar(c.106);	ré-dó mínimas soprano marcato(c.195)	
<i>S. François</i>	mt fraseado; tempo rápido	dó/fá mt fortes na frase em mf(c.66/67)			+lento(c.194-1ºtema lám)	Linhas soprano + importantes

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

F. CHOPIN (1810-1849), Balada em sol menor Nr. 1 op.23 Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>J. Hofmann</i>	8'00"	$\text{♩}=50$
<i>Cortot</i>	8'47"	$\text{♩}=50$
<i>Rubinstein</i>	9'19"	$\text{♩}=52$
<i>Casadesus</i>	7'31"	$\text{♩}=58$
<i>Arrau</i>	8'24"	$\text{♩}=50$
<i>Horowitz</i>	8'49"	$\text{♩}=46$
<i>Perlemuter</i>	9'10"	$\text{♩}=50$
<i>Richter</i>	8'38"	$\text{♩}=48$
<i>Michelangeli</i>	9'14"	$\text{♩}=50$
<i>S. François</i>	7'35"	$\text{♩}=52$

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Cortot surpreende-nos com um fraseio original e sempre diferente: o rubato é constante, e o soprano é que dita a hierarquia da polifonia, em termos expressivos. Assim, logo no c.9, a figura de acompanhamento (2 semínimas) é logo interpretada com algum rubato. O mesmo não acontece na interpretação de S. François e Perlemuter, o qual opta por uma versão muito lírica e expressiva, sem ceder a facilidades virtuosísticas (a versão é de um intérprete de 70 anos de idade). Rubinstein opta por versões bem equilibradas e expressivas.

No caso de Michelangeli, a predominância vai para a linha do soprano, que em *cantabile* condiciona toda a estrutura interpretativa

da obra. Também o *scherzando*, entre os compassos 138 e 150 é cumprido com um fraseio que respeita à risca as indicações da partitura.

J. Hofmann afirma a originalidade de modificar o ritmo da frase, no compasso 200, transformando-o em colcheia c/ ponto-semicolcheia, em vez de respeitar as 2 colcheias que lá estão assinaladas. Parece indubitável que o intérprete não resiste a esta opção de exagero agógico e expressivo, com intenções de expressividade e de emocionalidade latente de uma possível interpretação chopiniana. Faz a mesma coisa no *Presto*, no c. 252 e 257, em andamento muito rápido e com muito pedal.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Todos os pianistas analisados seguem à risca o carácter pesante do *Largo* inicial, embora uns de forma mais evocativa (Cortot, Rubinstein, Horowitz), outros de forma mais fluida (Perlemuter, S. François). S. Richter "lança" o pesante com dramatismo e com a contenção poderosa que lhe é característica.

As 5 notas do 1º tema são um desafio para cada um dos intérpretes, pois alguns aplicam muito rubato (Cortot, Horowitz), outros menos (Rubinstein, Perlemuter), e também aplicam acentos agógicos, sobretudo no 2º motivo do 1º tema (c.9/10). Entretanto, Cortot segue sem hesitações a linha do soprano, com um fraseio muito rendilhado e com muitas *nuances*, enquanto que Perlemuter escolhe um fraseio delicado e simples, sem grandes apoios agógicos, e sobretudo num andamento sempre contido.

Horowitz salienta com prazer (e para surpresa dos ouvintes) a linha do tenor, como é o caso dos c.36 a 43. C. Arrau apresenta o tema de forma algo soletrada, mas segue à risca as indicações de *più*

mosso e rit.(ver c.65-67), com uma atmosfera muito etérea. Já o 2º tema é molto cantabile e em ambiente de calma.

Michelangeli apresenta o 2º tema com carácter dramático, quase como que em estilo operático, acompanhado por uma mão esquerda em pianíssimo (c.68-93). O *Scherzando* entre os compassos 138 e 150 tem como significado de fraseio menos o carácter leve e de dança, que lhe concedem Cortot e Horowitz, e mais a estrutura genérica da obra, de carácter que alterna entre o épico e a inefável melancolia.

c) Articulação.

O legato predomina em todas as interpretações, como é apanágio da música romântica para piano. Alguns acentos agógicos (assinalados na partitura) são cumpridos por todos, assim como alguns baixos em non-legato. J. Hofmann apresenta a mão esquerda muito rítmica, entre os c.144 e 153. De referir, a predilecção pelo legato e pelo carácter melódico, de consistência e textura polifónica revelado desde logo por S. Richter, no *Moderato*(entre os c.28 e 35).

5- ACENTUAÇÃO

Os acentos agógicos são uma constante, quase todos impressos na edição. Estamos perante uma compasso ternário, o que indicia uma pulsação ternária(exceptuando o *Largo* inicial). De salientar, a título de exemplo, o baixo sol (c.191), em ritenuto, mesmo antes da reexposição do 1º tema, na interpretação de C. Arrau. Este som em forte, prolongado com o pedal por 3 compassos, efeito que só seria possível com peso e acentuação deste baixo. O mesmo se pode assinalar na interpretação de R. Casadesus, com o 1º tempo dos baixos acentuados (em oitavas) entre os compassos 106 e 119, como que a conceder ainda mais ênfase ao 2º motivo do tema em Lá Maior

e sobretudo à sonoridade enorme do fortíssimo, que culmina em fff, no compasso 124. Ou ainda o Dó da 8ª inicial desta Balada, na interpretação de A. B. Michelangeli, seguido de um Largo em legatíssimo, pesante e quase sem pedal. J. Hofmann opta por acentuar com vigor os baixos dos c.57-59, com muito pedal à mistura, numa sonoridade vagamente aparentada com as escolhas de Horowitz e os seus efeitos característicos de valorização da caixa de ressonância do piano(o mesmo efeito é empregue no c.115-8ª dobrada no baixo-).

6- PEDAL

S. François opta por interpretar o c. 33, com a respectiva cadência sem pedal direito, o que se revela ser uma escolha bastante original, comparando com as outras gravações analisadas. J. Hofmann é da mesma opinião, igualmente não aplicando pedal nesta cadência do c.33, em andamento muito rápido. Pedal mais leve e cirúrgico é ainda apanágio do pianista francês, como é o exemplo da falta de pedal nos compassos agora mesmo citados (c.66/67) ou ainda nos c. 240/241. Já A. Cortot também muda o pedal no compasso 33, mas ainda emprega algum, com muita subtileza.

O pedal "orquestral" e poderoso de V. Horowitz é aqui uma realidade. São vários os exemplos de oitavas dobradas no baixo, com o respectivo pedal a preencher toda a caixa de ressonância do piano de Horowitz: já a 1ª oitava em dó, que inicia a obra é claramente expressão desta sonoridade muito própria deste pianista. O mesmo se pode dizer do emprego preferencial pela surdina, por exemplo antes do início do 2º tema (c.66/67), e na mão esquerda do mesmo 2º tema que se lhes segue, com a mestria e a atmosfera doce que Horowitz cria.

A. B. Michelangeli quase não emprega pedal no Largo pesante inicial, após um poderosíssimo Dó, em oitava. Também o *moderato*, com a exposição do 1º tema tem pouco pedal, e tem carácter calmo e íntimo. Também na cadência do final do c.33 tira o pedal, efeito aliás também empregue por Casadesus, no mesmo compasso. Também no compasso 193 não aplica pedal direito (Casadesus faz o mesmo). Ao contrário, no c. 65, Michelangeli emprega pedal direito generosamente. O compasso 251 é executado com um só pedal (Casadesus tira o pedal completamente neste compasso).

Entre os c.158 e 161, J. Hofmann não emprega pedal, após um *scherzando* em andamento rapidíssimo (a partir de c.138). Nos c.206-207 emprega muito pedal.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Cortot é o intérprete mais irreverente, em termos de aplicação de *rubato* e oscilações de andamento. É difícil, senão quase impossível definir o andamento exacto da interpretação; somente um andamento base, que é indicado na tabela anterior.

O mesmo não se passa com S. François, que aplicando um andamento genérico mais rápido, submete todas as diferentes partes da Balada em sol menor a uma pulsação única, concedendo muita fuidez e unidade à sua leitura da obra. Rubinstein segue pelo mesmo caminho, mas Horowitz já faz mais cedências na direcção interpretativa de Cortot: muito *rubato*, andamento mais ondulante, mas sempre segundo uma lógica de ambientes contrastantes e de sonoridade orquestral, com vozes polifónicas muito sublinhadas (por vezes o tenor, por vezes o contralto, etc.).

Igualmente de referir é a predilecção de V. Perlemuter por um andamento mais lento, nomeadamente no *Presto con fuoco*, o qual se desenrola paulatinamente, sem os entusiasmos virtuosísticos dos outros pianistas. Esta interpretação é especialmente interessante, pelo carácter narrativo que impõe e dá a conhecer ao ouvinte, através de uma obstinada contenção nos tempos e oscilações de andamento desta Balada op. 23.

Quanto a Arrau, é importante referir a sua predilecção pela mensagem do seu professor Martin Krause, ainda discípulo quase directo de Liszt, no sentido da total e profunda dedicação do intérprete à obra musical. Essas mesmas directrizes são seguidas por Arrau, seguindo de forma obsessiva as indicações na partitura, sendo exemplo desta pretensão, a interpretação do *Presto con fuoco*, totalmente executado no ritmo, e no tempo previsto pelo compositor, sem grandes oscilações e alterações agógicas.

Michelangeli segue a linha do soprano ao longo desta obra romântica, também como fundamento estrutural da sua interpretação. A linha do soprano soa no 1º tema de forma melancólica, e no 2º tema mais de forma operática e belliniana. Também no último compasso 258, a linha polifónica mais evidente e intencionalmente audível é o soprano, como forma de coerência interpretativa interna. Casadesus opta por um 1º tema bastante em andantino rápido, com movimento, aplicando um efeito deveras surpreendente e original da dinâmica em pianíssimo entre os compassos 29 e 31, o qual prepara de forma muito evocativa o *agitato* e o *sempre più mosso* que se lhe segue, e em última instância o 2º tema, dolce e calmo. De salientar ainda o carácter Scherzando dos compassos 138 a 150, bem leves e com o ritmo da mão esquerda no 2º tempo da mínima com um ponto, o que lhe concede um carácter de dança, e de movimento.

9. R. SCHUMANN (1810-1856), Fantasia em Dó Maior op. 17

A.

R. Schumann (1810-1856), Fantasia em Dó Maior op. 17

Ano composição: 1835/36

Publicação: 1839, dedicada a Franz Liszt.

Edição utilizada para audição: *Schumann Fantasie C-Dur opus 17*, München, G. Henle Verlag München, 1979, rev. Wolfgang Boetticher.

Estreia: desconhecida.

Importância: a obra tem origem temporal próxima das sonatas para piano, e pretende na sua forma em 3 andamentos seguir a linha da opus 27 de Beethoven e o seu estilo livre de composição. De referir a epígrafe de Friedrich Schlegel,²⁵ que aponta para a fantasia dos sons em concomitância com a imaginação, o inconsciente e o fantástico, temáticas tão caras aos poetas inscritos na estética romântica, como Novalis, Eichendorff, Jean Paul, ou ainda E.T.A. Hoffmann, em novelas como "Der Goldne Topf".

Características:

1º andamento: Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

O tema principal exprime uma grande intensidade e impetuosidade, quase únicos na obra de R. Schumann. As citações da obra de Beethoven são frequentes, por exemplo a coda deste primeiro andamento (*Adagio*) tem algumas analogias com a melodia do ciclo de canções "An die ferne Geliebte". O tema principal deambula assim pelos caminhos da composição, segundo a inspiração e os contrastes típicos desta música do romantismo.

O 2º tema, ou tema lírico, seguindo a forma sonata, faz a sua entrada no compasso 61. De referir o *Adagio* de 5 compassos, em forma de recitativo, que é abruptamente interrompido pelas síncopas

em fortíssimo, sem resolução da dissonância. O seu carácter interrogativo e indefinido, não se enquadra numa lógica harmónica. À laia de desenvolvimento, aparece-nos a parte central, no calmo ambiente de *Legendenton*, na tonalidade de dó menor. Após um crescendo até ao *fff*, com o clímax, mais uma vez concentrado num acorde sem resolução, e onde o láb acentuado ainda nos suspende com maior eficácia na tonalidade de dó menor. Segue-se a repetição do tema inicial (*Erstes Tempo*), até ao extraordinário esvair deste andamento, da forma mais criativa e inspirada de toda a produção do compositor.

2º andamento: Mäßig/Durchaus energisch

Em ritmo de marcha, exige do intérprete muita energia e capacidade pianística, mas é menos surpreendente em termos de forma e linguagem. O ritmo é implacável, com a habitual fórmula rítmica da predilecção de Schumann: colcheia com ponto+semicolcheia. Exceptuando o *Etwas langsamer*(c.114-192), dominam também as síncopas, culminando todo este discurso enérgico, no *Stretto* (c.232-260), onde se encontra uma das passagens mais temidas e complicadas da técnica de saltos, na arte do piano romântico(especialmente entre os c.252-260).

3º andamento: Langsam getragen

O início lembra a Sonata em Do# m, op.27 nº2 de Beethoven, com o seu movimento ternário. No c. 15 a nota pedal sol, no baixo, prolonga-se por diversos compassos, sugerindo efeitos já quase impressionistas. O acorde de Dó M, no episódio em Lá b M, assim como o acorde de rém, no seguinte Fá M, imprimem uma atmosfera misteriosa e extática. As oitavas paralelas do tema principal têm aqui

o seu próprio carácter sonoro, deambulando pelas diversas linhas musicais, e impondo ao intérprete grande capacidade de imaginação e diferenciação dos timbres e polifonia. Aqui a linguagem harmónica, a evolução dos motivos, os súbitos atalhos apaixonados impelem-nos para a linguagem da música romântica, na sua mais profunda versão. O mundo wagneriano do "Tristan" (também na inovadora harmonia, como se pode ver no final do 1º andamento-c.212) está também muito próximo, assim como os "Hymnen an die Nacht" de Novalis.

B.

R. Schumann (1810-1856), Fantasia em Dó Maior op. 17

1. Wilhelm Backhaus (1884-1969), piano, *Piano Masters Wilhelm Backhaus Schubert/Schumann/Bach*, Pearl, GEM 0046, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1937

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A A D

DURAÇÃO: 28'39"

ANO EDIÇÃO: 1999

2. Artur Schnabel (1889-1982), piano, *The Schnabel Collection Schumann Kreisleriana/Fantasia in C*, Music & Arts, CD-871, 1987

ANO GRAVAÇÃO: 1965, 2 Setembro, na RCA Italiana Studios, Roma

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering: A A D

DURAÇÃO: 33'

ANO EDIÇÃO: 1987

3. Wilhelm Kempff (1895-1991), piano, *Robert Schumann Klavierwerke*, Deutsche Grammophon, 435 045-2, 1972

ANO GRAVAÇÃO: 1972

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 31'36"

ANO EDIÇÃO: 1972

4. W. Gieseking (1895-1956), piano, *The Schumann Recordings (1938-1947)*, Grammofono 2000, AB 78 796/97, 1998

ANO GRAVAÇÃO:1947, Berlin

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono A D D

DURAÇÃO: 29'07"

ANO EDIÇÃO: 1998

5. V. Sofronitzky (1901-1961), *Vladimir Sofronitzky Robert Schumann The legendary 18November 1959 Schumann's Concert Vol. XVI*, Arlechino, ARL 155, s/d

ANO GRAVAÇÃO:1959

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO: s/d

6. Claudio Arrau (1903-1985), piano, *Great Pianists of the 20th Century*, Philips, 456 709-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO:1966, Setembro, Concertgebouw, Amsterdam

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 34'06"

ANO EDIÇÃO: 1998

7.V. Horowitz (1904-1989), piano, *Horowitz: The Complete Masterworks Recordings - Volume III*, Sony Classical, S3K 53461, 1993

ANO GRAVAÇÃO:1965, 9 de Maio, gravação ao vivo, Carnegie Hall, New York City

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 30'05"

ANO EDIÇÃO: 1993

8. Sviatoslav Richter (1915-1998), piano, *Schumann Fantasy in C/Faschingsschwank aus Wien/Papillons*, EMI Classics, 7243 5 75232 2 6, 2002

ANO GRAVAÇÃO:1961, Agosto, N° 3 Studio, Abbey Road, London

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 31'09"

ANO EDIÇÃO: 2002

1- DINÂMICA

R. Schumann (1810-1856), Fantasia em Dó Maior op. 17

-1ºand. *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*

Esquema da evolução dinâmica

	Introdução /1ºtema (c.1-60)	2º tema (c.61-128)	Im Legende nton (c.129-224)	Erstes tempo (c.225-309)
<i>Backhaus</i>				
<i>Rubinstein</i>				
<i>Kempff</i>	pp(c.49-52)	cadência p(c.128)		
<i>Gieseking</i>	início ff; subito pp(c.10);			
<i>Sofronitzky</i>	psubito (c.10); trilos ff(c.24-27); baixos ff(c.34-40/c.51-52)			

<i>Arrau</i>				
<i>Horowitz</i>				
<i>Richter</i>	ppsubito(c.4 1)			pp(c.303); mf subito(c.3 04)

-2º and. Mäßig/Durchaus energisch

	Mäßig (c.1-113)	Etwas lagsamer (c.113- 192)	Reexp. (c.193- 231)	Viel bewegter (c.232- 260)
<i>Backhaus</i>	início atmosfera ff, grandiosa;			
<i>Rubinstein</i>				
<i>Kempff</i>	ppsubito(c. 40)			
<i>Gieseking</i>				
<i>Sofronitzky</i>				
<i>Arrau</i>	início só mf; ff só no c.92	fff(c.192)		
<i>Horowitz</i>				
<i>Richter</i>	arpejos delicados mf(c.1-5)			

-3º and. Langsam getragen

	Langsam getragen (c.1-33)	Etwas bewegte r (c.34- 71)	Reexp./A dagio (c.72- 142)
<i>Backhaus</i>			contralto mt f(c.89)
<i>Rubinstein</i>			
<i>Kempff</i>	mão esq. pp(c.15);	ff(c.60)	pp(c.139 142)

	pp(c.30)		-142)
<i>Giesecking</i>			
<i>Sofronitzky</i>			último acorde >pp
<i>Arrau</i>	mi do 1º acorde c/+ peso polifónico(c.1); melodia mi-lá-sol(c.3-4);		pp(c.100); final é só p e não pp(c.140-142);
<i>Horowitz</i>			
<i>Richter</i>			

2- AGÓGICA

R. Schumann (1810-1856), Fantasia em Dó Maior op. 17

Esquema da evolução agógica

-1ºand. *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*

	Introdução /1ºtema (c.1-60)	2º tema (c.61-128)	Im Legende nton (c.129-224)	Erstes tempo (c.225-309)
<i>Backhaus</i>	mantém tempo(c.33-44); molto rit.(c.52)	molto rit.(c.66); soprano+baixo(c.77-81); acomp. c/ mt ênfase(1º s compasso s e 97-102); cadência molto rit. c/ peso(c.128)	and.to mt lento/pesante(c.129); soprano marcado(c.156); suspensão antes do sfz(c.172); linha contralto projectada (c.189-195); acell.(c.205)	molto rall.(c.262); soprano sempre seguida(c.286-295); mib mt projectado

<i>Rubinstein</i>	m.esq. agitado mf; psubito(c.10); calmo(c.41-44); baixo sol mt f(c.53)	rall.(c.62-67); soprano/baixo conduzidos(c.77-81); tempo +lento/pesante/molto rit.(c.96)	tempo +lento, atmosfera íntima(c.129-133); soprano domina; rit./acell. gradual(c.195); molto rit.(c.220)	acelera e recupera o and.to(c.245); soprano marcado(c.299-300)
<i>Kempff</i>	m.esq. fraseada(c.34-40); linha soprano dolce(c.41-46);	linha contralto fraseada(c.70-73)/linha soprano(c.76); molto rit.(c.128)	polifonia dolce e clara(c.129); rit.(c.155); linha contralto marcada(c.189-194)	linha soprano mt marcada(c.269); molto rit.(c.303)
<i>Gieseking</i>				
<i>Sofronitzky</i>	molto rit.(c.18)	acell. até c.128, paragem na última nota	polifonia clara e rica;sfz quase brutal (c.145)	linha tenor marcada(c.243-44)
<i>Arrau</i>	baixos mt pronunciados(c.12/13); molto rit.(c.17/18); molto rit.(c.40); tenor bem recortado(c.44); molto rit.(c.51/52);	2ºtema +lento do que 1º tema; soprano recortado(c.77-79); molto rit.(c.105);	sonoridad e mt límpida(c.129);	suspensão antes c.241 c/ molto rit.; ; molto rit.(c.285); Adagio-tenor molto cantabile(c.295-303/304);
<i>Horowitz</i>				
<i>Richter</i>	linha soprano conduzida(c.23/24);molto rit.(c.51)	melodia molto contabile(c.65); molto rit.(até c.72); linhas soprano/b	contralto marcado(c.129-133); linhas polifónicas mt claras(c.143-149);	rit.(c.241-243);

		aixo +marcada s (c.77- 81); soprano mt marcado(c.97/98)	contralto marcado(c .189- 194); soprano cristalino/ conduzido (c.216);	
--	--	---	---	--

-2º and. Mäßig/Durchaus energisch

	Mäßig (c.1-113)	Etwas lagsamer (c.113- 192)	Reexp. (c.193- 231)	Viel bewegter (c.232- 260)
<i>Backhaus</i>	começa em rit.(c.40); começa em rall.(c.100)		corte agógico antes do c.232	
<i>Rubinstein</i>	acordes enérgicos início;	contralto marcado(c.169- 172)		
<i>Kempff</i>	linha contralto marcada(c. 21); molto rit.(c.39)	linha soprano marcada (c.156)		rit.(c.252)
<i>Gieseking</i>				
<i>Sofronitzky</i>	bastante rápido; tenor mt pronunciado (c.23); linhas(c.58- 61)tenor(c. 219-220)			
<i>Arrau</i>		melodia c/ atmosfera grandiosa (c.114); soprano bem pronuncia do(c.151- 157); rit.(c.188) ;	linhas soprano acordes c/ rubato; rit.(c.209) ;	segue a linha dos 5ºs dedos da mão dir.ta;
<i>Horowitz</i>				
<i>Richter</i>	soprano mt conduzido	soprano domina		soprano/bai xo

	conduzido sempre; contralto/tenor dominam(c. 40-51); m. esq. 8as c/ peso(c.80-87)	domina (c.141-156)		xo dominam(c. 252-258)
--	---	--------------------	--	------------------------

-3º and. Langsam getragen

	Langsam getragen (c.1-33)	Etwas bewegter (c.34-71)	Reexp./Adagio (c.72-142)
<i>Backhaus</i>	molto rit.(c.3-4); m. esq. arpejada 3º tempo(c.9)	2ºtempo arpejado(c.70)	molto cantabile e rall.(c.99-102); molto rit./lá projectado (c.136)
<i>Rubinstein</i>	baixos mt prolongados /soprano conduzido(c.27-29);	acell.(c.61);molto rit.(c.96);	soprano marcado(c.120-122); contralto marcada-lá-láb-sol-(c.126); últimos acordes pp(c.141-142)
<i>Kempff</i>	molto rit.(c.9) antes da suspensão;	molto rit.(c.35); linha tenor marcada(c.48-49); molto rit.(c.67)	poco acell.(c.109); poco rit.(c.118); retoma and.to(c.123); acell. e rit. até final; Adagio:linha polifónica rit.
<i>Giesecking</i>			

<i>Sofronitzky</i>	melodia mt marcada(c. 28)	melodia mt marcada (c.38-40); molto cresc.(c.60-68)	sempre acell.(c.133-199); acell.(132-137)
<i>Arrau</i>	baixo bem apoiado(c.30); molto rit.(c.37);		mt soprano e baixos (c.72=c.84/85=c.26-28); mt lento/rit.(c.87/88); rit.(c.90); tenor mt apoiado(c.99/100); rit.(c.118/119); molto rit.(c.139);
<i>Horowitz</i>			
<i>Richter</i>	soprano mt timbrado(c.4); molto rit.(c.22); soprano marcado(c.28-29)	linhas polifônicas todas conduzidas(c.68-72); soprano domina	molto rit.(c.121); molto lento(c.123-125); cont ralto midó-lá marcada(c.138-140)

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

R. Schumann (1810-1856), Fantasia em Dó Maior op. 17

Esquema do andamento de interpretação

-1º and. *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*

	Tempo total	Andamento
<i>Backhaus</i>	12'28"	$\text{♩}=80$
<i>Rubinstein</i>	14'30"	$\text{♩}=63$
<i>Kempff</i>	12'00	$\text{♩}=80$

<i>Giesecking</i>	11'58"	♩=76
<i>Sofronitzky</i>	11'30"	♩=80
<i>Arrau</i>	14'28"	♩=76
<i>Horowitz</i>	12'34"	♩=76
<i>Richter</i>	13'53"	♩=80

-2° and. Mäßig/Durchaus energisch

	Tempo total	Andamento
<i>Backhaus</i>	6'36"	♩=66
<i>Rubinstein</i>	8'15"	♩=60
<i>Kempff</i>	8'49"	♩=66
<i>Giesecking</i>	6'54"	♩=66
<i>Sofronitzky</i>	7'36"	♩=76
<i>Arrau</i>	8'18"	♩=66
<i>Horowitz</i>	7'57"	♩=66
<i>Richter</i>	6'47"	♩=66

-3° and. Langsam getragen

	Tempo total	Andamento
<i>Backhaus</i>	9'38"	♩=66
<i>Rubinstein</i>	10'15"	♩=54
<i>Kempff</i>	10'47"	♩=66
<i>Giesecking</i>	10'55"	♩=52
<i>Sofronitzky</i>	8'50"	♩=66
<i>Arrau</i>	11'30"	♩=60
<i>Horowitz</i>	10'14"	♩=54
<i>Richter</i>	11'09"	♩=66

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Todos os intérpretes aqui analisados seguem o fraseio indicado pelo compositor, embora se possam referir alguns expoentes de rigor de texto: veja-se o fraseado rigorosíssimo no 3º andamento entre os compassos 26 e 28.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

O significado musical de cada unidade de fraseio desta incontornável obra da literatura pianística romântica está sempre directamente ligado à sugestiva indicação de carácter do início da obra *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*. O citado de Fr. Schlegel *Ein leiser Ton* ecoa da forma mais presente desde o início, e as longas linhas frásicas das 4 primeiras páginas precipitam-se até ao compasso 61, onde se inicia o 2º tema, em Fá Maior. Neste sentido, as linhas do fraseio interpretativo acompanham naturalmente as linhas da estrutura musical, segundo a linguagem inovadora e criativa (à época) do compositor.

Sofronitzky consegue ainda seguir de forma notável uma linha de fraseio muito orgânico, no primeiro andamento entre os compassos 74 e 81.

c) Articulação.

As mesmas questões se colocam relativamente à articulação. Schumann é muito cuidadoso com as indicações de articulação ao longo dos 3 andamentos da Fantasia op.17. Muitos apoios agógicos, ligaduras, mas também *staccati*, *sforzandi*, etc. Todos os pianistas analisados seguem estas indicações de articulação à risca, pois não é

possível ignorá-las. Por vezes assistimos à recriação de algumas das indicações, segundo o universo sonoro e personalidade de cada intérprete. O *staccato* pianíssimo de Arrau soará algo diverso do *staccato* pianíssimo de Sofronitzky, por exemplo. De referir o lindíssimo *portato* do mesmo Sofronitzky no 1º andamento (c.299-300), onde esta articulação é expressamente e exemplarmente realizada.

5- ACENTUAÇÃO

Existem na obra muitos sforzandi, e abundantes notas pedal no baixo, que exigem do pianista grandes acentuações. Também as indicações de acentos agógicos são inúmeras, como é aliás apanágio desta obra emblemática do pianismo romântico. Só a título de exemplo, refira-se o *Viel bewegter*, no final do 2º andamento, com a sua textura rítmica centrada na figura colcheia-pausa de semicolcheia-semicolcheia, a qual ao fim de página e meia em forte e em andamento rápido, impregnada de de acentos agógicos, *sforzandi* e suspensões provoca um efeito muito avassalador e *appassionato*. Também o princípio do 3º andamento é interessante na acentuação ternária, até aí quase inexistente, ao longo da Fantasia.

6- PEDAL

No 1º andamento, Kempff aplica pedal para os 2 compassos 56 a 58, com apoios na linhas acentuadas pelo autor. A cadência do c.128 é executada em piano, e sem pedal. O mesmo acontece com Richter, Backhaus, Arrau, Giesecking e Horowitz. Rubinstein comete a originalidade de pôr pedal nas 3 primeiras notas da cadência, retirando-o em seguida.

Kempff aplica ainda pouco pedal no compasso 155 e 215, seguindo depois a linha do soprano já com pedal, a partir do c. 216. O mesmo efeito é obtido com muito pedal na linha do soprano entre os c.181 e 188 e ainda nos c.248-249. Backhaus e Arrau empregam igualmente um pedal entre os compassos 212 e 215. Rubinstein emprega muito pedal no compasso 286, e segue a partir daqui as indicações do texto.

No 2º andamento, o subito piano no c.40 é apoiado por Kempff com muito pedal no baixo. Nos compassos 62 a 65, é empregue com o fraseio 2 a 2, seguindo as ligaduras de expressão da linha dos baixos. Também no c.108, o pedal segue o mesmo esquema, sendo mudado cada 2 tempos (a cada mínima). Entre os compassos 88 a 92, Rubinstein opta por não aplicar pedal direito. Faz o mesmo entre os compassos 227 e 230. Já entre os compassos 189 e 192 emprega quase só um pedal. De referir ainda que este pianista interpreta o *Viel Bewegter*, no final do 2º andamento, em andamento muito mais lento do que os outros pianistas analisados, e sobretudo sem empregar pedal.

No 3º andamento, a linha do pedal é muito importante em todas as interpretações. Kempff valoriza-a especialmente; emprega muito pedal nos compassos 36 e 37, só um pedal nos compassos 40 e 41. Richter aplica, por exemplo no c.80 a 81, só um pedal. Rubinstein aplica também muito pedal entre os compassos 72-74 e 76-77. De referir o interessante efeito de pedal de Arrau, no compasso 60, onde a seguir ao ritenuto no c.59, muda o pedal a meio da harmonia seguinte, conseguindo uma sonoridade muito surpreendente. Sofronitzky utiliza muitos meios pedais neste andamento, aliás de forma exímia, provocando uma atmosfera evocativa e de sonho, muito adequada à obra em causa.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Quanto ao 1º andamento, é de notar que A. Rubinstein escolhe um andamento mais lento e pesante no desenvolvimento *Im Legendenton* (semínima=46 e não semínima=72, conforme indicado). Trata-se de uma notória diferença entre esta interpretação e a dos outros 6 pianistas aqui analisados. C. Arrau, por sua vez, opta por um andamento mais rápido, e sobretudo por uma sonoridade límpida, com muito pouco pedal.

No 2º andamento, logo se destaca a interpretação de Arrau, por duas originalidades: a dinâmica do princípio é mesmo *mf*, e não *f* (Backhaus, Rubinstein), ou mais *p* (Kempff). É certo que a indicação de *Durchaus energisch* pode ser aproveitada para influenciar a atmosfera do andamento, mas ainda assim Schumann anotou *mf*, e Arrau (e também Richter) cumpre escrupulosamente essa indicação, sendo que o *ff* só aparece no c. 92, tendo sido criada até aí uma dinâmica muito vibrante, mas algo contida. O mesmo critério é usado para a segunda interessante constatação: o final da Fantasia é mesmo em piano, e não em pianíssimo.

Sofronitzky procura afirmar uma linha interpretativa que ligue a impulsividade da sua interpretação de uma forma credível ao *leidenschaftlich* da obra em si. E consegue de facto o seu objectivo, pois o primeiro andamento soa apaixonado e impulsivo, o segundo mais rápido do que outros pianistas aqui analisados e por fim, o terceiro, numa versão evocativa, mas não propriamente extática.

10. F. LISZT (1811-1886), Sonata em si menor

A.

F. LISZT (1811-1886), Sonata em si menor

Ano composição: 1852/53

Publicação:

Estreia: desconhecida.

Edição utilizada para audição: LISZT, F., *Sonate h-moll*, Frankfurt, Edition Peters, 1917 (edição s/d)

Importância: pela sua originalidade é considerada por muitos uma das maiores obras de Liszt para piano, pois e à maneira da 9ª Sinfonia de Beethoven, Liszt tenta combinar a forma sonata em 4 andamentos numa só obra, de 1 andamento com forma sonata. Trata-se de uma exposição allegro, um scherzo que faz papel de 2º tema, seguido de um desenvolvimento em fugato, um movimento lento adagio, e um finale/recapitulação da tonalidade e do tempo do início. A

Wandererfantasie de F. Schubert também terá exercido as suas influências nas intenções de Liszt, no sentido de uma obra com forma única e com 4 movimentos encadeados.

Embora a forma sonata já fosse empregue no período barroco e clássico, a teorização sobre a forma sonata em si, só aparece não no classicismo, mas já quando o 1º Romantismo parece estar esgotado. Daí que a modernidade das intenções deste compositor fosse ainda mais evidente. Só com Liszt e ainda com Wagner é que esta teorização se torna realidade (Chopin, Schubert, Schumann já não têm acesso a esta teorização). Embora esta forma esteja inegavelmente ligada à arte clássica e não à arte romântica, os teóricos que se debruçam sobre a forma sonata vivem durante a época do Romantismo. Escrevem tratados que identificam esta forma como existente, não só no 1º andamento das sonatas, como nos 1ºs andamentos do concertos, de instrumento e orquestra, quartetos de cordas, e formas do classicismo

vienense. Ao contrário da sonata barroca, que é normalmente monotemática, bipartida e muitas vezes até num só andamento, a sonata clássica é bitemática, tripartida e normalmente em vários andamentos. A Sonata de Liszt é uma exceção voluntária a estas regras.

Na forma sonata analisada pelos teóricos do séc. XIX, é tomada como ponto de partida a sonata clássica. Esta forma compreende geralmente 2 temas, 3 partes (exposição, desenvolvimento, reexposição); a sonata na qual esta fórmula se integra inclui normalmente vários andamentos. É interessante observar-se que assim que o classicismo chega ao fim, autores de transição entre o classicismo e o romantismo (como já se observou na Sonata de Beethoven anteriormente analisada, ou mesmo Schubert), desrespeitam constantemente este esquema. Beethoven segue o esquema clássico nas suas primeiras sonatas para piano e depois já segue por outros caminhos. Além da citada Sonata Appassionata, é de referir a Sonata op. 31 nº2, em ré m, onde e conforme fontes bibliográficas, o próprio Beethoven assume ter encontrado "einen neuen Weg", isto é, um novo caminho. Ouve-se aqui já um 3º tema, ou introduções lentas (como se verificou atrás na sonata Appassionata), ou ainda o abandono da forma sonata no 1º andamento da Sonata op.27 nº2, contribuindo Beethoven para novas possibilidades, no âmbito da forma sonata. Algumas sinfonias de Haydn têm introduções lentas (antes da exposição).

O Romantismo vai utilizar este esquema, mas inovando a linguagem musical a outros níveis, por exemplo a nível harmónico. Os melhores compositores continuam a seguir de forma quase ortodoxa a forma sonata do Classicismo. No 1º Romantismo, não se pode considerar a forma sonata, como típica do Romantismo, pois prefere a

pequena forma, descritiva (por exemplo, o *Lied* para canto e piano), a qual tem toda uma relação literária, que o Classicismo não tinha (Prelúdios, Barcarolas, Canções sem Palavras, Scherzos, Baladas). Constata-se que quando Schumann ou Chopin utilizam a forma sonata são bastante estritos e bastante formais. Liszt ultrapassa estas regras e se alguma ligação se pode fazer com outros compositores da época, esta existe sobretudo com Schubert e Beethoven (vejam-se as últimas sonatas de Beethoven, onde se fazem sínteses audaciosas). Estes 2 autores já anunciavam a tendência do romantismo da redescoberta da obra de J. S. Bach, introduzindo Fugas, Fugato nas suas sonatas (Beethoven, Sonata op. 110, por exemplo), indo buscar influências ao último Barroco.

De referir, que no 2º Romantismo Brahms já vai ser novamente muito mais estrito e clássico, em termos da forma da sonata clássica. Alguns românticos contemporâneos de Liszt não são muito apologistas desta sonata, com é o caso de Clara Schumann e o próprio Brahms. Existem relatos de que R. Wagner teria admirado muito a Sonata de Liszt; Wagner foi um criador de grandes formas, e esse sentido épico e lírico que perpassa nas suas obras está ligado à Sonata em si m, além das inovações harmónicas e melódicas que esta introduz, igualmente característica da escrita de Wagner. Existem hoje indícios de que Wagner sofreu enormes influências de Liszt, tendo mesmo aproveitado muitas das suas ideias musicais (pensa-se que certas harmonias da ópera *Tristão e Isolda* já estão presentes em Liszt anteriormente).

Considera-se que após Beethoven e Schubert, esta é a sonata mais original que se escreve para piano, da música do Romantismo. Pode-se inclusivé traçar uma linha condutora entre a "Wanderer"(1822) de F. Schubert, passando pela Sonata em si m de F. Liszt(1852-53), até à Sonata op. 1(1907-8) de A. Berg.

Características:

Liszt respeita apesar de tudo um esquema A B A', uma exposição, um desenvolvimento e uma reexposição. Estamos longe do esquema do Classicismo, onde a reexposição é a cópia textual da exposição, mudando as tonalidades (já Beethoven e Schubert seguiam por outros caminhos). De referir inovações harmónicas, na presença de certos agregados harmónicos de uma grande modernidade para a época, e ainda de encadeamentos harmónicos que desobedecem aos encadeamentos normais da sonata. Por exemplo, certos cromatismos, como é o caso do cromatismo do tema I.

Exposição A

Tema I(c.1-7)

Este tema ronda o sol m, é cheio de pausas e de acentuações, podendo quase considerar-se que entre os batimentos existe uma escala frígia. Desde já podemos constatar a presença de certas analogias e derivações entre os diversos materiais temáticos. Por exemplo, o tema I começa com notas repetidas; o tema II, também com notas repetidas (em 8^{as}); o tema III também começa com notas repetidas. O tema IV também labora nas notas repetidas, e para não variar a tema V segue o mesmo caminho e finalmente o tema VI também começa com notas repetidas. De salientar ainda a escala descendente que compõe o tema I, a qual será objecto de várias derivações no restante material temático.

Este tipo de arte de composição é muito típica em Beethoven, e menos dos compositores românticos como Chopin ou Schumann. Por isso, esta sonata tem menos aspectos rapsódicos característicos da

linguagem de Liszt, tratando-se antes de uma obra com uma estrutura solidamente construída.

Tema II(c.8-13)

O Allegro energico.

Tema III(c.14-18)

No compasso 10 estamos já a cair na tonalidade de si m da sonata. Segue-se o tema III, que continua na tonalidade de si m.

1º Desenvolvimento-B

Efectua-se da forma clássica:utilizando o material já exposto nos temas I,II e III. Existe uma aparente reexposição, que não se concretiza, uma vez não estar na tonalidade inicial de si m, como conviria à forma sonata.

Tema IV(c.105-113)

Só aqui no *Grandioso* é que aparece em Ré M o Tema IV, no relativo Maior de si. Pode-se dizer entretanto que os temas seguintes estão todos emtonalidades em Maior. Constata-se aqui o parentesco deste tema IV com o tema I, característica que confere uma grande unidade à obra. As notas repetidas são aqui uma constante, não só na melodia, como no acompanhamento. Os fragmentos de escala descendente do tema I aparecem(ver c.110, por exemplo).

Tema V(c.153-170)

Também em Ré M, aparece no início com as notas repetidas, característica dos temas anteriores. A figura rítmica das tercinas (no acompanhamento) é também algo que deriva do tema II. É igualmente

uma variante do tema III, com valores rítmicos mais longos, além de nos convocar para o tema I.

Mais uma paráfrase do tema I em *fff pesante*(c.317), em acordes.

Podia já no c.277 parecer uma reexposição, mas não é pois a tonalidade continua em Ré M e não em si m. O Recitativo em dó#m (c.321) ainda se incluiria na secção A da sonata.

Tema VI(331-346)

Trata-se do Andante em Fá#M, a dominante de si m. Está muito relacionado com os temas anteriores. O início parafraseia o tema IV e o tema I. De notar ainda o intervalo de 7ª no c.342, intervalo que confere bastante tensão ao discurso musical e que é muito recorrente ao longo da obra.

2º Desenvolvimento

Desenrola-se longamente por 200 compassos até a um *Fugato*(c.462).

Fugato (c.462-532)

É realizado com o material do tema II. Mais uma vez faz o papel de reexposição aparente, pois não está na tonalidade de si m. Segue-se um

3º Desenvolvimento

O Andante e o fugato constituem uma transição para a reexposição no c.533.

Reexposição A' (c.533-748)

Estamos em si m, tratando-se de um momento de reexposição. Não nos aparecem os temas pela ordem da exposição (aparece logo o tema II). Esta *reprise* é menos tensa do que a exposição e a obra vai terminar com um epílogo.

Codeta (c.749-763)

Lento Assai, do Tema I.

B.

F. LISZT (1811-1886), Sonata em si menor

1. A. Rubinstein (1889-1982), *The Rubinstein Collection, Franck:Prelude, Chorale & Fugue, Bach-Busoni: Chaconne, Liszt: Sonata in B Minor*, RCA Red Seal, RD85673, 1987

ANO GRAVAÇÃO: 19 Abril, 1965

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 26'44"

ANO EDIÇÃO: 1987

2. Claudio Arrau (1903-1985), piano, *Great Pianists of the 20th Century*, Philips, 456 709-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO:1966, Setembro, Concertgebouw, Amsterdam

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 34'06"

ANO EDIÇÃO: 1998

3. V. Horowitz (1904-1989), *Horowitz plays Liszt*, Red Seal, RD85935, 1987

ANO GRAVAÇÃO: 1977

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 30'03"

ANO EDIÇÃO: 1987

4. S. Richter (1915-1997), piano, Sviatoslav Richter Piano,

Denon/Nippon Columbia, CD - 600, 1989

ANO GRAVAÇÃO:1966

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 29'37"

ANO EDIÇÃO: 1998

5. E. Gilels (1916-1985), piano, Emil Gilels Salzburger*Festspieldokumente, Orfeo, C 332 931 B, 1993*

ANO GRAVAÇÃO:1970

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A D D

DURAÇÃO: 29'37"

ANO EDIÇÃO: 1993

1- DINÂMICA**F. LISZT (1811-1886), Sonata em si menor****-1ºand. Lento assai-Allegro energico-Grandioso-Recitativo****Esquema da evolução dinâmica**

	Lento assai/ Tema I (c.1- /7)	Allegro energico/ Tema II(c.8- -13)	Tema III (c.14- 18)/C ont.Tema III(c. 19- 53)	B 1ºDese nv. (c.54- 105)	Grandioso/ Tema IV(c.10 5/113- 152)	Tema V(c.15 3-170)	a tempo (c.171- 300)	Recitativo(c.3 01- 330)
<i>Rubinstein</i>	1ºtema :p quase mf				Tema IV:s/ser ff			
<i>Arrau</i>	fá# mt forte(c.5)				grandioso em ff>mf(c.106) para constru			

					ir <; molto <(c.130)			
<i>Horowitz</i>	1ºs acordes mf secos:T ema I mf; fá bequad ro ff; fá # ff(c.5)		ff(c.17); arp. seco s/ped al(c.26); baixos fff(c.31)	psubito antes do molto cresc.(c.101)				
<i>Richter</i>					psubito (c.114- 115)	fffpesa nte(c.300)	s/ acell.(c. .310); idem(c. 312- 318)	
<i>Gilels</i>								

-2ºand. Andante sostenuto

	Tema VI (c.331-346)	Quasi Adagio/2º Desenv.(c. .347-459)
<i>Rubinstein</i>		
<i>Arrau</i>		
<i>Horowitz</i>		acorde subito p(c.407); último fá# pp(c.454) ;
<i>Richter</i>		
<i>Gilels</i>		f<(c.368) ; molto cresc. até c.375; mf (c.380) ff

-3º and. Allegro energico

	Fugato (c.460-531)	Reexposiç ão A'(c.531- 709)	Andante sostenuto (c.710- 748)	Codeta (c.749- 763)
<i>Rubinstein</i>				
<i>Arrau</i>				
<i>Horowitz</i>				esq. sempre em p, s/ pedal(c.72 8); molto marcato ff(c.749- 753)
<i>Richter</i>		é mesmo mf e não f(c.599- 600);		
<i>Gilels</i>			mf >ppsubito (c.743)	

2- AGÓGICA**Esquema da evolução agógica****-1ºand. Lento assai-Allegro energico-Grandioso-Recitativo**

	Lento assai/ Tema I (c.1- /7)	Allegro energico/ Tema II(c.8- 13)	Tema III (c.14- 18)/ Cont.T ema III(c. 19- 53)	B 1ºDese nv. (c.54- 105)	Grandi oso/Te ma IV(c.10 5/113- 152)	Tema V(c.15 3-170)	a tempo (c.171- 300)	Recitat ivo(c.3 01- 330)
<i>Rubinstei</i>				o mesmo and.to do c.57 até 101	a tempo(c.141)	quase s/ oscilaç ões de tempo c/ mt rubato		
<i>Arrau</i>				o mesmo tempo	molto rit. ff (c.113/	Tema V:molt o	melodi a tenor mt	

				do <i>Allegro energic o</i> (c.55- 68)	114)	cantabi le	pronun ciada(c .171- 173)	
<i>Horowitz</i>			baixos rit.(c. 31); oscilaç ão de tempo (c.35- 55)	marcati ssimo(c.55):r etoma tempo; baixos marcad os sempre c/pedal (c.59/6 0); pesant e c/ mt ff nos baixos(c.84);	corte antes do acorde(c.109); mt sopran o(c.11 5- 115); idem(c. 117- 118);	Tema V: lírico, pp, C/ mt rubato, mt lento; cadênci a mt rápida(c.167)	mts acentu ações(c .2226- 227); marcati ssimo(c.278);	1º si c/ 8ª baixa, manten do vibraçã o até c.328, acentu ando linha contral to;
<i>Richter</i>					retoma o tempo inicial(c .141)	tema V no mesmo and.to de tema II	sempre o mesmo and.to, s/ oscilaç ões(c.2 12- 286)	s/acell. (c.309) ; idem(c. 312- 313)
<i>Gilels</i>				sempre no tempo	tema c/rubat o(c.10 5- 113); dolce cantabi le(c.12 4-132)			

-2ºand. Andante sostenuto

	Tema VI (c.331-346)	Quasi Adagio/2º Desenv.(c .347-459)
<i>Rubinstein</i>		poco acell.(c.36 3-368); o mesmo tempo(c.3

		95-402); atmosfera dolcissimo (c.433- 441)
<i>Arrau</i>		mt rubato na linha soprano/ <i>ri nforzando</i> (c.372); molto sostenuto (c.395- 397); linha contralto/ tenor bem pronuncia das(c.433 -435)
<i>Horowitz</i>		linha contralto mt marcada(c.360- 362); 8 ^{as} descende ntes inventada s(c.373); idem(c.38 8-392);
<i>Richter</i>		molto dolce(c.39 8-400); molto expressiv o(c.433- 440)
<i>Gilels</i>		

-3º and. Allegro energico

	Fugato (c.460-531)	Reexposiç ão A'(c.531- 709)	Andante sostenuto (c.710- 748)	Codeta (c.749- 763)
<i>Rubinstein</i>	s/ grande acell.(c.522)	mt soprano(c .600)		última nota si curta (a + curta)
<i>Arrau</i>	linha	sempre	mt	

	contralto <i>portato</i> (c.4 98-500)	em rit. gradual (c. 602- 615); último acorde c/peso e suspensão (c.615);	soprano e atmosfera lírica(c.71 0)	
<i>Horowitz</i>	grande pausa antes do c.529;	<i>stringend o/precipit ato</i> até c.581; Tema V: cantabile, expressiv o, + marcato do que exposição (c.616- 633); mínima=1 26 Prestíssim o(c.682- 698)		último si: mt longo (c.759)
<i>Richter</i>		sempre no mesmo tempo(c.5 31); sempre no mesmo tempo(c.6 16- 624);idem (c.642- 650)	semínima =66; mt extático(c. 710);	si prolongad o bastante forte(c.74 8); último si curto
<i>Gilels</i>	energico	canto mt sussurado (c.616)	molto cantabile(c.710);	último baixo bastante longo

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

-1º and. Lento assai-Allegro energico-Grandioso-Recitativo

	Tempo total	Andamento
<i>Rubinstein</i>	11'05"	♩=72
<i>Arrau</i>	12'44"	♩=66
<i>Horowitz</i>	12'21"	♩=84
<i>Richter</i>	11'01"	♩=80
<i>Gilels</i>	12'03"	♩=76

-2º and. Andante sostenuto

	Tempo total	Andamento
<i>Rubinstein</i>	6'01"	♩=60
<i>Arrau</i>	8'20"	♩=63
<i>Horowitz</i>	7'12"	♩=58
<i>Richter</i>	8'19"	♩=54
<i>Gilels</i>	6'43"	♩=63

-3º and. Allegro energico

	Tempo total	Andamento
<i>Rubinstein</i>	9'38"	♩=72
<i>Arrau</i>	11'09"	♩=76
<i>Horowitz</i>	11'03"	♩=54
<i>Richter</i>	10'03"	♩=92
<i>Gilels</i>	10'26"	♩=76

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

No 3º andamento Claudio Arrau segue sempre o mesmo andamento até ao compasso 554. Constata-se uma grande aceleração no andamento no *Piú mosso* (c.556), e sobretudo a partir do c. 569.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Todos os pianistas analisados se cingem às indicações do compositor, embora com algumas diferenças interpretativas. Refira-se, por exemplo, o valor expressivo do intervalo de 7ª contido na exposição do Tema VI (C.440), no *Andante Sostenuto*: muito valorizado, sobretudo na interpretação de Horowitz. De salientar ainda o enorme *stringendo* que Horowitz faz no final da sonata, entre os c.699 e 709, não respeitando as indicações de *un poco ritenuto*, conforme assinalado por Liszt. Segue a mesma estratégia acrescentando um si, de 8ª baixa nos compassos 736 e 737. No *Lento assai*, os compassos 749 a 753 são, na interpretação de Horowitz *molto marcato* e não *un poco marcato*, como está indicado na partitura.

c) Articulação.

O *legato* é obviamente imperioso nesta música romântica. Um ponto interessante a analisar são as diversas versões da última nota da sonata, de seu nome si, colcheia em compasso 4/4. C. Arrau executa um si curto e apoiado (c.759), conforme indicado na partitura (com "Keil", isto é, um acento em forma de cunha). Antes disso, no final da coda, já o segundo si tinha sido prolongado, com algum peso - apesar da dinâmica em pp, Liszt indica *un poco marcato* (c. 749),- assim como no c. 751. Para Rubinstein, a última nota é muito curta, a

mais curta de todas as gravações analisadas. Richter também opta por um si curto, mas ainda assim, com um pequeno acento, logo mais longo do que Rubinstein. Gilels opta por um si bastante longo, enquanto que Horowitz ultrapassa todas as barreiras do rigor de texto e deixa soar um último si muito longamente.

5- ACENTUAÇÃO

Estão deveras assinaladas muitas acentuações, com *Keile*(acentuações) e acentos agógicos, nomeadamente nas passagens em fortíssimo, muito abundantes, como se constata. A título de exemplo, assinala-se a interpretação de Horowitz, na qual existem muitas acentuações exageradas quase até ao limite das possibilidades sonoras do instrumento, com é sabido, também expressamente preparado (nomeadamente nos baixos) pelo próprio Horowitz (veja-se o c.84, no 1º andamento desta sonata). No 2º andamento, no c.454, ao fá#-mi segue-se um grande acento, assim como ao fá#-mi# também se segue um grande acento.

6- PEDAL

No tema I (1º andamento) Richter opta por empregar especialmente pouco pedal, executando este tema em piano *sotto voce*. No 1º andamento, no *Recitativo*(c.301-330), Gilels emprega muito pedal no c.312. No *Precipitato* do 3º andamento (c.590-597) Rubinstein não aplica pedal na passagem inteira.

No 1º andamento, Claudio Arrau opta por não empregar pedal entre os compassos 141 e 149, com muito *rubato* na linha dos baixos. O pedal é ainda mudado durante a última nota do compasso 203, respeitando a pausa de semínima. Também os compassos 286 a 292 são interpretados sem pedal. Horowitz interpreta a cadência do c.167,

em andamento muito rápido e sem pedal. Os compassos 226 a 227 também têm ausência de pedal. O baixo do c. 236 mantém-se com pedal até ao compasso 236 (entre os compassos 286 e 287 passa-se o mesmo). O compasso 264 é executado *con strepito*, e com muito pedal. As 8^{as} descendentes "inventadas" por Horowitz também não têm pedal (c.373), assim como os compassos 449 a 453.

No 2º andamento, Arrau também escolhe declamar o intervalo de 7^a da linha soprano do Tema VI/Andante(c.341) sem pedal. Segue-se o *Allegro moderato* do 3º andamento (c.725 a c.736), igualmente não empregando pedal (o mesmo se passa entre os c.740 e 743). Horowitz começa o Fugato do 3º andamento sem pedal, em andamento lento, acelerando gradualmente (c.460-mínima=60; c.509 a 513-mínima=80). Os compassos 642 a 657 são com pedal, enquanto que entre os c.677 e 681 Horowitz opta por não empregar pedal.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Em termos de forma, quase todos os pianistas analisados optam por interpretar a reexposição da Sonata em si m com algum pendor mais melancólico, em termos de carácter, como convém à forma sonata. De referir o caso de Claudio Arrau, como paradigmático: o tema V (c.153-171), *molto cantabile* na exposição aparece mais longínquo na reexposição (c.616-634). Rubinstein apresenta este tema lírico sem muitas oscilações de tempo, mas com muito *rubato*. Na reexposição, o mesmo tema lírico aparece em andamento muito mais lento do que com Richter e Gilels. Horowitz segue entretanto a mesma linha, declamando o Tema V em pianíssimo, com muito *rubato* e lentíssimo. Na reexposição, este tema lírico está mais presente, mais expressivo e cantabile do que na exposição. Daí decorre uma

inevitável constatação, do ponto de vista das escolas nacionais, quanto às opções interpretativas analisadas: a linha russa, com Horowitz e Rubinstein, numa direcção mais livre e imaginativa, quanto ao texto do compositor (no caso de Horowitz, com a liberdade de texto levada a grandes extremos, intervindo o intérprete directamente e sem pruridos no texto do compositor-exemplo: as 8^{as} descendentes "inventadas" por Horowitz no *Andante Sostenuto*-c. 373); a linha germânica, com Arrau e Richter, numa direcção mais contida e muito rigorosa quanto à leitura do texto musical. Gilels situa-se numa versão mista.

É importante referir os andamentos que os diversos pianistas escolhem para o Prestíssimo do 3º andamento (c.682-699). No caso de Gilels, o andamento é vertiginoso, no âmbito de mínima=132. Richter opta por um andamento mais dominado de mínima=120. Rubinstein opta pela mínima=100, enquanto que o *Andante sostenuto*(c.710-727) segue a semínima=60.

Rubinstein interpreta o tema V, o tema lírico (c.616-628), em andamento muito mais lento do que Richter e Gilels. De referir ainda que C. Arrau aplica muito ênfase no Recitativo (c.301 a 330), interpretando-o com especial *appassionato*. Arrau interpreta igualmente o *Prestíssimo* (c.682-698) em andamento mínima=126.

11. C. FRANCK(1822-1890), Prelúdio, coral e fuga

A.

C. FRANCK(1822-1890), Prelúdio, coral e fuga

Ano composição: 1884-85

Publicação:Collection Litolff, Enoch et Cie, éditeurs

Estreia: Mme Georges Hainl

Edição utilizada para audição: FRANCK, C., *Selected Piano*

Compositions, Ed. Vincent D'Indy, New York, Dover Publications Inc., 1922 (edição 1976)

Importância: C. Franck dedica-se à composição para piano, durante os últimos 5 anos da sua vida, tendo de resto preferido o órgão, como elemento de expressão e criatividade. Faz assim reviver as antigas formas musicais do Prelúdio a preceder a Fuga, forma muito em voga no séc. XVIII e ilustrada por J.S. Bach. Não deixa, no entanto, de intercalar entre eles um coral, forma totalmente diferente das outras duas. Tenta procurar a adaptação das formas tradicionais à nova técnica do piano, após Schumann, Chopin e Liszt terem quase esgotado as hipóteses de novas formas musicais em obras para piano solo.

Características:

Prélude

Exerce a função do prelúdio da suite instrumental barroca. O seu tema único é exposto na tónica, depois na dominante e termina com uma frase que completa o sentido do tema.

Choral

Composto em 3 periodos, oscila entre Mib m e dó m, apresentando 2 elementos distintos;

- 1)uma bela frase expressiva, que anuncia o futuro tema da fuga;
- 2)o coral propriamente dito, onde os 3 fragmentos melódicos se impõem;

Fugue

Após um interlúdio que nos leva de *mib m* para *si m*, tonalidade principal, a fuga apresenta sucessivas exposições, a seguir ao desenvolvimento do desenho e do ritmo em fusas da frase complementar do prelúdio; entretanto este ritmo persiste, acompanhando uma reexposição muito movimentada do tema do coral, e pouco depois, do tema da fuga, pelo que os 3 elementos principais da obra se reúnem de forma admirável e triunfante.

O tema da fuga é o elemento musical mais importante da obra, e aquele que concede mais coesão à obra. Encontra-se na primeira página do prelúdio, de forma reconhecível (c.8), e também no 1º compasso que prepara o coral (c.58), e ainda na primeira entrada do tema da fuga (c.158). Este encadeamento entre os 3 elementos verifica-se entre os compassos 334 e 339. Assim torna-se por demais evidente que é o tema da fuga que deve ser mais evidenciado pelo intérprete, uma vez ser este o fundamento de toda a obra.

B.

C. FRANCK(1822-1890), Prelúdio, coral e fuga

1. Alfred Cortot (1877-1962), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Cortot II*, Philips, 456 754-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1929, Small Queens Hall

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

DURAÇÃO: 4'39+5'47"+6'37"

ANO EDIÇÃO: 1999

2. Artur Rubinstein (1887-1982), piano, *The Rubinstein Collection*, RCA VictorSeal, 1987

ANO GRAVAÇÃO: 1965, Abril, RCA Italiana Studios

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 5'03"+6'46"+6'51"

ANO EDIÇÃO: 1987

1- DINÂMICA

Prelúdio

Esquema da evolução dinâmica

	Introdução (c.1-8)	Desenv. (c.9-57)
<i>Cortot</i>		
<i>Rubinstein</i>	p subito(c.37)	

Coral

	Poco più lento (c.58-115)	Poco Allegro(c.116-157)
<i>Cortot</i>	início atmosfera ff, grandiosa;	
<i>Rubinstein</i>	último arpejo p subito(c.73); p subito(4º tempo c.108);	

Fuga

	Tempo I (c.158-285)	Come una cadenza(c.286-378)
<i>Cortot</i>	fff(c.279)	Coda: sempre fff

<i>Rubinstein</i>		clímax:se mpre ff(c.338- 344); a tempo:se mínima= 138
-------------------	--	---

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

Prelúdio

	Introdução (c.1-8)	Desenv. (c.9-57)
<i>Cortot</i>		molto dolce(c.4 2)
<i>Rubinstein</i>		

Coral

	Poco più lento (c.58-115)	Poco Allegro(c .116- 157)
<i>Cortot</i>	início atmosfera ff, grandiosa;	algo agitato(c .116)
<i>Rubinstein</i>	molto rit.(c.89); a tempo(c.9 0);	semínim a=100 (c.116); semínim a=104 e acell.(c.1 29)

Fuga

	Tempo I (c.158- 285)	Come una cadenza(c.286- 378)
<i>Cortot</i>	rit.(c.231); molto acell.(c.23 2-248)	clímax con molto fuoco(c.3 38); a tempo(c. 353); coda: acell.(c.3 68)
<i>Rubinstein</i>		

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO**Esquema do andamento de interpretação
Prelúdio**

	Tempo total	Andamento
<i>Cortot</i>	12'28"	♩=80
<i>Rubinstein</i>	14'30"	♩=63

Coral

	Tempo total	Andamento
<i>Cortot</i>	12'28"	♩=80
<i>Rubinstein</i>	14'30"	♩=63

Fuga

	Tempo total	Andamento
<i>Cortot</i>	12'28"	♩=80
<i>Rubinstein</i>	14'30"	♩=63

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Em termos de estrutura do fraseio não existem diferenças profundas óbvias entre as 2 gravações analisadas. Como é costume nas interpretações de A. Cortot, o fraseio tende a seguir linhas muito dinâmicas, com andamentos mais rápidos. Rubinstein prefere atmosferas algo mais contidas, e fraseio mais indiciador de dramatismo.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Este item é tratado na alínea anterior.

c) Articulação.

Com preponderância do legato, muito *non-legato*, sobretudo nos inúmeros arpejos que constituem a obra. De referir, a exigência técnica no seu expoente máximo, através do cruzamento das mãos, nomeadamente no Prelúdio. De notar, a predilecção expressa de C. Franck pela música para órgão.

5- ACENTUAÇÃO

São muitos os exemplos de acentos expressos na partitura, portanto assinalados pelo compositor(cf. Prelúdio). Logo as notas longas da melodia do Prelúdio, ou ainda a última parte da Fuga, *come una cadenza*, onde também os baixos são expressamente fraseados com peso e acentuação conduzida.

6- PEDAL

Cortot não aplica pedal em todo o compasso 7, no Prelúdio, no que é seguido por Rubinstein, em andamento muito mais lento, e faz o mesmo no c.23. Neste c. 23 Cortot também aplica pedal, mas muda

no final do compasso. Já na Fuga, Rubinstein prefere pôr um só pedal no compasso 257, assim como no compasso 284, continuando no mesmo andamento.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Comparando as 2 gravações, é de referir que logo de início o c.7 é interpretado em andamento muito mais lento e *rubato* do que Cortot. Também o c.10 tem um carácter mais declamatório e dramático, do que na versão Cortot.

Como já se disse, Cortot tenta seguir muito os trâmites da música para órgão, enquanto que Rubinstein procurará uma versão mais pianística. Contraditoriamente, ambas as tendências se podem encontrar e coexistir nas 2 interpretações.

12. J. BRAHMS (1833-1897), Variações sobre um tema de Paganini op.35

Livro 1: 1, 3 ,7 ,12 ,13

Livro 2: 3-8, 10, 11, 14

A.

J. BRAHMS (1833-1897), Variações sobre um tema de Paganini op.35

Ano composição:

Publicação:1861

Estreia: provavelmente, pelo próprio compositor.

Edição utilizada para audição: BRAHMS, J., *Brahms Klavierwerke*, Vol. 2, Frankfurt, Henry Litolff's Verlag/C.F. Peters, 1976, rev. Carl Seemann/Kurt Stephenson.

Importância: estas variações representam o cume da investigação técnica deste compositor, sendo possível traçar analogias entre a op.35 e os Estudos para piano de Chopin e Liszt. O título original, de clara inspiração schumanniana, é: *Studien für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini*. A transcrição da obra violinística de Paganini por F. Liszt, no seu fenomenal 6º Estudo Paganini (1838), provoca uma viragem na história da técnica do piano moderno. Brahms decide compor uma obra de estudo para si próprio, em 2 cadernos com tema do mesmo *Capriccio* de Paganini e 14 variações, respectivamente. Ele próprio a interpretava, já muito idoso, em numerosos recitais. Trata-se de uma obra que, inspirando-se no estilo caprichoso do tema de Paganini, representa a súmula de descobertas da técnica pianística, como se de um compêndio de acrobacias do mais exigente virtuosismo e brilhantismo se tratasse. A escrita é bastante massiva e pouco cómoda para o pianista, pois e ao contrário de Liszt, a preocupação reside mais nos aspectos rítmicos e harmónicos (muitos apoios nos tempos fortes) e menos nos aspectos melódicos. A riqueza interpretativa das inovações técnicas, confere à op.35 a categoria de obra virtuosística incontornável da música para piano do século XIX.

Características: os dois cadernos estão organizados, segundo tema e 14 variações (a última variação consiste num *Finale*, bem construído e eficaz). O tema representa já uma forte opção harmónica, em termos de composição: tudo condensado em 12 compassos, com tónicas, dominantes, uma progressão de quintas na secção intermédia e uma interessante cadência conclusiva (que inclui uma sexta napolitana e uma sexta aumentada). Este forte ponto de partida determina as variações seguintes, sobretudo concentradas no parte forte do primeiro tempo de cada compasso. A sucessão das variações efectua-se segundo uma ordem criativa e variada, do ponto de vista técnico e interpretativo. Quase todos os intérpretes optam por interpretarem em recital algumas das variações, em pequenos grupos, ou os 2 cadernos seguidos, sem interrupção. Brahms tinha bastante apreço e preferência pelas escalas de 3^{as} e 6^{as} (tinha uma mão grande e muito trabalhada), razão que parece justificar a estrutura da 1^a e 2^a variações do 1^o caderno. Assim, no 1^o caderno, a 5^o e a 10^a variação parecem muito ao estilo composicional de Brahms, enquanto que 11^a e a 12^a estão em atmosfera muito etérea e delicada (análogas às Variações 12 e 13, do 2^o caderno). No 2^o caderno, a componente rítmico-harmónica passa a segundo plano, passando as semicolcheias a assumir um carácter mais expressivo (Variações n^{os} 1 e 13), as oitavas mais *legato* (Variações n^{os} 2, 9 e 12), com sobreposição de passagens brilhantes e expressivas (Variação n^o5), ou ainda a difícil tarefa de coordenar uma linha *legato* com uma escrita brilhante e acrobática (Variação n^o6). Ainda no 2^o caderno, na 3^a, 5^a até à 8^a variação, é de assinalar o elemento de capricho, na escrita de Brahms. Também o pormenor (entre outros) dos *glissandi* na variação 13, e dos saltos de 8^{as} no 1^o caderno (variações 6 a 8), revelam a necessidade

de uma mão grande para a possibilidade efectiva de uma passagem limpa e dominada.

É de salientar o contributo inovador desta escrita a nível do pianismo. Brahms parece aproveitar a intervenção constante do peso do braço, precisamente nos momentos de maior tensão. Pode daí concluir-se que, e como é comum nas obras para piano deste compositor, muitas vezes existe um paralelismo e analogia entre as dificuldades manuais e as tensões estruturais.

B.

J. BRAHMS (1833-1897), Variações sobre um tema de Paganini op.35

1. Egon Petri (1881-1962), *Brahms Paganini Variations, Handel Variations*, Naxos Historical, 8.110634, 2001

ANO GRAVAÇÃO: 1937, Março, Londres

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO: 2001

2. Wilhelm Backhaus (1884-1969), piano, *Brahms*, Nimbus Records, NI 8806, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1924, Janeiro

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: D D D

DURAÇÃO: 9'05"

ANO EDIÇÃO: 1996

3. Wilhelm Backhaus (1884-1969), piano, *Great Pianists Backhaus Brahms*, Naxos Historical, 8.110699, 2003

ANO GRAVAÇÃO: 1929, 19 Novembro, *Queen's Small Hall*, Londres

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO: 2003

4. Claudio Arrau (1903-1985), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Claudio Arrau*, Philips, 456 709-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO: 1974, Março

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A A D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO: 1998

5. Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Michelangeli II*, Philips, 456 709-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO: 1966, Setembro, Concertgebouw, Amsterdam

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A A D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO: 1998

1- DINÂMICA

Esquema da evolução dinâmica

1º Caderno

	Tema (c.1- 12)	Variação I (c.1- 24)	Var. III (c.1- 24)	Var. VII (c.1- 17)	Var. XII (c.1- 13)	Var. XIII (c.1- 13)
<i>Petri</i>	2ª vez +p					2ª vez +p
<i>Backhaus</i> (1925)	tudo em f	tudo em f				
<i>Backhaus</i> (1929)	tudo em f	tudo em f	repetição em pp	tudo em ff	pp (linha baixo)	m. esq. pp (a partir c.58)
<i>Arrau</i>					pp repetição (c.5-	<i>leggiero</i>

					8)	
<i>Michelan geli</i>	tudo em f	ff	começa f; subito p(c.5) ; repetição em pp		linha melódica mt cuidada em pp(c.5-13)	

2º Caderno

	Var. III (c.1-17)	Var. IV(c.1-16)	Var.V (c.1-20)	Var. VI (c.1-12)	Var. VII (c.1-24)	Var. VIII (c.1-12)	Var. X(c.1-13)	Var.XI (c.1-12)	Var. XIV(c.1-101)
<i>Petri</i>	tudo mt p			2ºvez +f; molto < (c.12)		tudo pp	tudo ff	2ºvez +f	
<i>Backhaus(1925)</i>									
<i>Backhaus(1929)</i>									
<i>Arrau</i>		mt melódico; repetição em pp(c.9-16)							p(c.89)
<i>Michelangeli</i>	tudo em mf	subito f(c.9/11);p subito(c.15)	dinâmica sempre homogênea			metade do compasso em ff			

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

1º Caderno

	Tema (c.1- 12)	Variaç ão I (c.1- 24)	Var. III (c.1- 24)	Var. VII (c.1- 17)	Var. XII (c.1- 13)	Var. XIII (c.1- 13)
<i>Petri</i>	rubato final c.4				segue a linha do baixo molto dolce	2ºvez + rubato
<i>Backhaus(1925)</i>			<i>leggie ro</i>			
<i>Backhaus(1929)</i>					linha baixo mt marcad a	
<i>Arrau</i>					esq. marcat o	
<i>Michelangeli</i>		segue o mesm o and.to do tema		rubato no final da 1ª frase	linha melódi ca na repetiç ão(c.5) ; 2ª parte idem(c. 5-13)	<i>scherza ndo(c.1 1)</i>

2º Caderno

	Var. III (c.1- 17)	Var. IV(c. 1-16)	Var.V (c.1- 20)	Var. VI (c.1- 12)	Var. VII (c.1- 24)	Var. VIII (c.1- 12)	Var. X(c.1- 13)	Var.XI (c.1- 12)	Var. XIV(c. 1- 101)
<i>Petri</i>	grand e rubato final				marca to	poco rubato ; mt rubato (c.12)		mt rápido e claro	linha contra lto(c.9 -16)
<i>Backhaus(1925)</i>		Poco Allegro							

<i>Backhaus</i> (1929)	molto rit. no final; transição doce/rubato			rubato no final					rit. no final
<i>Arrau</i>				<i>leggero</i>			c/ algum rubato		<i>sostenuto</i> (c. 62)
<i>Michelangeli</i>		repetição 2ª parte c/ mt rubato; 8ª baixa inserida(c. 18)							

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

1º Caderno

Tempo

	Tema (c.1-12)	Varição I (c.1-24)	Var. III (c.1-24)	Var. VII (c.1-17)	Var. XII (c.1-13)	Var. XIII (c.1-13)
<i>Petri</i>	0'25"	0'25"	0'27"	0'15"	0'31"	0'32"
<i>Backhaus</i> (1925)	0'25"	0'33"	0'27"	0'27"	0'55"	0'32"
<i>Backhaus</i> (1929)	0'29"	0'26"	0'26"	0'24"	0'49"	0'30"
<i>Arrau</i>	0'30"	0'28"	0'30"	0'26"	1'11"	0'32"
<i>Michelangeli</i>	0'27"	0'25"	0'29"	0'26"	0'52"	0'35"

Andamento

	Tema (c.1- 12)	Variaç ão I (c.1- 24)	Var. III (c.1- 24)	Var. VII (c.1- 17)	Var. XII (c.1- 13)	Var. XIII (c.1- 13)
<i>Petri</i>	♩=112	♩=112	♩=120	♩=120	♩=63	♩=104
<i>Backhaus(1925)</i>	♩=104	♩=108	♩=104	♩=100	♩=60	♩=100
<i>Backhaus(1929)</i>	♩=100	♩=104	♩=104	♩=104	♩=63	♩=96
<i>Arrau</i>	♩=112	♩=112	♩=112	♩=108	♩=60	♩=104
<i>Michelangeli</i>	♩=112	♩=112	♩=112	♩=120	♩=63	♩=104

2º Caderno**Tempo**

	Var. III (c.1- 17)	Var. IV(c. 1-16)	Var.V (c.1- 20)	Var. VI (c.1- 12)	Var. VII (c.1- 24)	Var. VIII (c.1- 12)	Var. X(c.1- 13)	Var.XI (c.1- 12)	Var. XIV(c. 1- 101)
<i>Petri</i>	0'29"	0'42"	0'23"	0'20"	0'22"	0'31"	0'39"	0'26"	1'11"
<i>Backhaus(1925)</i>	0'30"	0'49"	0'22"	0'24"	0'22"	0'30"	0'43"	0'28"	1'38"
<i>Backhaus(1929)</i>	0'19"	0'49"	0'14"	0'15"	0'19"	0'30"	0'27"	1'05"	1'17"
<i>Arrau</i>	0'29"	0'46"	0'26"	0'27"	0'23"	0'38"	0'56"	0'34"	1'26"
<i>Michelangeli</i>	0'32"	1'11"	0'22"	0'20"	0'20"	0'28"	0'41"	0'31"	

Andamento

	Var. III (c.1- 17)	Var. IV(c. 1-16)	Var.V (c.1- 20)	Var. VI (c.1- 12)	Var. VII (c.1- 24)	Var. VIII (c.1- 12)	Var. X(c.1- 13)	Var.XI (c.1- 12)	Var. XIV(c. 1- 101)
<i>Petri</i>	♩=112	♩=112	♩=192	♩=200	♩=200	♩=144	♩=72	♩=120	♩=144
<i>Backhaus(1925)</i>	♩=100	♩=88	♩=48	♩=50	♩=120	♩=120	♩=66	♩=116	♩=112
<i>Backhaus(1929)</i>	♩=108	♩=108	♩=184	♩=184	♩=184	♩=120	♩=69	♩=120	♩=132

<i>Arrau</i>	♪=108	♪=11 6	♪=144	♪=168	♪=168	♪=120	♪=60	♪=88	♪=116
<i>Michela ngeli</i>	♪=104	♪=100	♪=184	♪=192	♪=144	♪=144	♪=72	♪=108	

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

O tema determina de forma indelével o desenrolar do fraseio do resto da obra op.35. Sendo assim, são poucas as alternativas de criatividade para o intérprete, pois todas as variações seguem o esquema de fraseio do tema.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

O significado musical do fraseio está, de novo, ligado ao referido tema do Capricho para violino de Paganini. Ao examinar as diversas interpretações, parece ser, por exemplo, a Variação XII(1º Caderno) objecto de interpretações variadas e imaginativas. Assim, veja-se o colorido do fraseio polifónico da gravação de Michelangeli, em contraste com o lirismo e quase introspecção da interpretação de C. Arrau.

Na versão de E. Petri, a linha soprano da Variação IV(2º Caderno) é *molto cantabile* (entre os c.5-8); o mesmo se passa na 2º parte, dos c.9 ao 16. Também as linhas em valor rítmico de tercinas da Variação V são executadas com toda a clareza e transparência.

c) Articulação.

De referir os *glissandi* da Variação XIII(1º Caderno), interpretados por Michelangeli quase sem pedal, especialmente no último compasso desta variação. Também o *non-legato* da Variação

XI(2º Caderno) é respeitado por Michelangeli, conforme assinalado pelo compositor. E. Petri interpreta a Variação III(2º Caderno) em pianíssimo e em *staccato* e com acentuações muito pronunciadas.

5- ACENTUAÇÃO

Como já foi referido, a acentuação do ponto de vista estrutural nos primeiros tempos dos compassos, impele a acentuação dos mesmos, do ponto de vista interpretativo. Desde logo no tema, oscila entre a tónica e a dominante, sendo que da 1ª variação à 4ª variação os primeiros tempos estão anotados por Brahms expressamente com sugestivos *sforzandi*.

6- PEDAL

Na gravação de 1929, W. Backhaus aplica muito pedal no início da variação XII (1º Caderno). Passa-se o mesmo na variação XIII. Pelo contrário, entre os compassos 74 e 77, na última Variação XIV(2º Caderno), emprega muito pedal; até ao compasso 88, tira o pedal.

Logo no tema (c.1-12), C. Arrau emprega pouco pedal, procedimento que segue de uma forma geral. Já Michelangeli toma uma opção diversa, empregando muito pedal em toda a 1º Variação. Arrau aplica muito pedal na variação IV (2º Caderno), assim como na Variação XIV (2º Caderno), entre os c.74 a 77. Na mesma variação emprega pouco pedal entre os c. 42 e 56, assim como no c.89.

Michelangeli aplica igualmente um só pedal em todo o compasso 13 (Variação XIII-1º Caderno). E. Petri aplica um interessante efeito de pedal na Variação XIV nas notas mais agudas, o qual confere variedade de efeitos tímbricos.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

De salientar excepcionais momentos de rara beleza interpretativa: W. Backhaus, na Variação VII(2º Caderno) e a Variação XII(1º Caderno) por A. B. Michelangeli. Entretanto C. Arrau opta por uma interpretação muito equilibrada, com pouco pedal, tudo muito na dinâmica forte, e mantém bastante coerência na escolha dos andamentos, sem mudanças abruptas.

Em termos gerais, existem grandes diferenças entre as interpretações de Michelangeli e Arrau, enquanto que Backhaus se situa numa posição mais neutra, em termos interpretativos e em ambas as gravações aqui analisadas, por disponibilidade de aquisição do material. Arrau aposta com frequência em andamentos mais lentos, e lindíssimas atmosferas, muitas vezes mais introvertidas e líricas, mas não dando tréguas a nível pianístico e com toda a perícia virtuosística que esta obra exige. Michelangeli tem uma atitude interpretativa menos contida, exercendo a sua criatividade com *rubato* muito pronunciado (cf., por exemplo, Variação IV-2º Caderno), fazendo uso muito mais generoso do que Arrau do emprego do pedal direito. Já para não falar da acima citada versão da Variação XII(1º Caderno), na qual Michelangeli prova tudo o que é capaz a nível polifónico, controle de sonoridade, criatividade, recriando a obra, tornando-a realmente única e diferente para os ouvintes.

De Backhaus será importante realçar o exímio exercício pianístico, com enorme rigor de texto e interesse, pese embora alguma depuração frásica e pouco exagero, que lançam âncoras na sua formação na escola pianística germânica. As condições das suas muito antigas gravações (1925 e 1929, respectivamente), não dão

mais garantias de subtilezas de sonoridade ou fraseio.

13. M. MUSSORGSKY (1839-1881), Quadros de uma exposição**-Promenade****-Gnomus****-Il vecchio castello****-The Market-place at Limoges****-The Great Gate of Kiev**

conversões inarmónicas, a maioria das peças são diatónicas, entre Mib Maior e menor. Existe pouco ou nenhum contraponto imitativo e é difundida a escrita livre a 2 partes, pois o tipo de polifonia deriva da heterofonia popular. O contraponto imitativo rígido e qualquer género de escrita quase fugal não tem lugar em Mussorgsky.

-Promenade

Trata-se da introdução e de 4 *Intermezzi*, utilizado pelo compositor como elo de ligação entre as peças do ciclo. A melodia é consequência dos motivos descritos, por processos como permutação, inversão e transposição. Cada frase desenvolve-se do seu antecessor até ao fim do compasso 21, recebendo uma reafirmação do tema da abertura. Termina em SibM, embora também de início também se pudesse considerar estar em Fá M ou Sol eólico. Este quadro em ritmo de marcha "nel modo russo", com as suas mudanças de compasso do 5/4 para 6/4, com o tema principal pentatónico, agarra desde logo o ouvinte.

-Gnomus

Parece retratar um duende trôpego e pesado. A peça evolui repetindo, variando e acrescentando às ideias básicas (c. 1-2, a ideia do baixo começa com um trítone ascendente, assim como c.19-20). A primeira secção é construída ligando 2 fins distintos à ideia do compasso 1 e à secção central, através de contraponto do baixo descendente com acordes descendentes. Na secção central, as frases são de 4 compassos; o Sib (que já tinha aparecido em *sforzando* atrás) aparece de novo, assim com o Dób, no c.27. Seguem-se 2 partes entre os c.38-71 e 72-99. Existem curtos retornos da ideia inicial (c.54), e após 2 ferozes explosões em lám, a peça termina com uma coda virtuosística.

-Il vecchio castello

Descreve um trovador, que sobre um baixo ostinato em Sol# M canta a sua canção. A temática insere-se na área do amor. Os vários períodos são em tudo semelhantes, sendo que as ideias melódicas parecem tomar percursos ligeiramente diferentes.

-The Market-place at Limoges

Tenta descrever este mercado, inundado de mulheres exaltadas, que com as suas animadas e barulhentas conversas em simultâneo contribuem para a atmosfera colorida local. A tonalidade principal é Mib M.

-The Great Gate of Kiev

Mussorgsky tenta perceber o desenho de Hartmann para a Grande Porta de Kiev, em forma musical. Por exemplo, o uso de estruturas de acordes ricos imita o estilo de um coral ou hino. Segundo o diferente carácter de alguns quadros, pode-se afirmar que *Kiev* se insere na temática da religião. Esta música parece ter sido concebida para sopros de madeira e sinos, sendo que os aspectos harmónicos e lineares mais interessantes de *Kiev* são determinados pelas influências de melodias populares, de carácter litúrgico de sinos de igreja. O tema é harmonizado de forma directa, e de Sol M, encaminha-se finalmente para o Mi b M, tonalidade final e principal deste 10 "Quadros".

B.

M. MUSSORGSKY (1839-1881), Quadros de uma exposição

1. V. Horowitz (1904-1989), piano, , Philips, 456 709-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO:1966, Setembro, Concertgebouw, Amsterdam

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio:A A D

DURAÇÃO: 34'06"

ANO EDIÇÃO: 1998

2. S. Richter (1915-1997), piano, *Great Pianists of the 20th*

Century: Sviatoslav Richter I, Philips, 456 946-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO: 1958, Fevereiro, Sofia

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A A D

DURAÇÃO: 1'35+2'27"+4'50"+1'17"+5'01"

ANO EDIÇÃO: 1998

1- DINÂMICA

Esquema da evolução dinâmica

	Promenade(c.1-24)	Gnomus(c.1-99)	Castello(c.1-107)
<i>Horowitz</i>	psubito 2ºacorde(c.9); psubito 2ºacorde(c.17)		pp(c.18);molto <(c.22); <(c.23-28);molto >(c.27-28);p pp(c.88-89); ppp(c.91-93)
<i>Richter</i>		começa pp(c.38); sempre p(c.49-53); sempre p(c.61-65);	mt piano(c.16); sempre p(c.23-29); idem(c.29-37); acorde f(c.59)

		idem (c.67-71)); tenor projec tado(c .98)
--	--	-------------------	---

	Limoges (c.1-40)	Das Helde ntor (c.1-174)
<i>Horowitz</i>	começa em pp(c.37)	psubit o(c.30);>(c.78/79); sempre mt f(a partir de c.80); em ff, como indicado(c.64-73);
<i>Richter</i>	até final em fff(c.37);	a partir de c.30-17 c. de pp, ; sempre p(c.64.80); acomp .to m.dit ^a estridente e ff(c.89-106);

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

	Promenade(c.1-24)	Gnomus(c.1-99)	Castello(c.1-107)
<i>Horowitz</i>	molto rit. c/8ª quebra da no baixo sib(c.24)	acell.(c.19-28); mt rubato (c.43-44);	molto rit.(c.18); acell.(c.29); rit.(c.34-36); retoma and.to (c.50); ; molto rit.(85); linha tenor marcada(c.98-100);
<i>Richter</i>			melodia projetada(c.50-54);

	Limoges (c.1-40)	Das Helde ntor (c.1-174)
<i>Horowitz</i>	grande aceleração(c.37); m. esq. mt soletrada(c.139);	mt soprano(c.41-46); acelera(c.136); molto rall.(c.

		156-161)
<i>Richter</i>	mt rápido até à 8ª inicial de <i>Catcombe</i> (c. 37)	

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

	Promenade(c.1-24)	Gnomus(c.1-99)	Castello (c.1-107)
<i>Horowitz</i>	♩=112	♩=112	♩=54
<i>Richter</i>	♩=104	♩=120	♩=56

	Limoges (c.1-40)	Das Helde ntor (c.1-174)
<i>Horowitz</i>	♩=112	♩=132
<i>Richter</i>	♩=120	♩=132

Tempo

	Promenade(c.1-24)	Gnomus(c.1-99)	Castello (c.1-107)
<i>Horowitz</i>	1'20"	2'20"	3'48"
<i>Richter</i>	1'35"	2'27"	4'50"

	Limoges (c.1-40)	Das Helde ntor (c.1-

		174)
Horowitz	1'17"	4'15"
Richter	1'17"	4'27"

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Em *Promenade* Horowitz concede muita importância à linha dos baixos, sendo este fraseio muito importante para a construção do universo tímbrico da polifonia. Também em *Gnomus* Horowitz concede aos baixos efeitos muito interessantes e surpreendentes, em função sobretudo do emprego criativo e inesperado do pedal direito. Em *Castello*, a *appogiatura* da melodia no c.11 é bastante longa, conferindo um carácter mais melódico e declamatório à interpretação.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Como é habitual nas interpretações de Horowitz, sempre muito personalizadas e com uma quase re-interpretação do texto do compositor, ouvimos em *Gnomus*(c.66-71) a introdução de figuras rítmicas na mão direita que não constam da partitura. Esta liberdade do intérprete confere à interpretação um peso mais orquestral na mão esquerda, numa versão verdadeiramente entusiasmante. Também o *tremolo* no c.162 da *Heldentor Kiev* foi inventado por Horowitz, pois não consta da partitura; o mesmo se passa com os *tremoli* nos baixos entre os c.162 e 174. Também neste quadro, o intérprete segue a linha do tenor com mais ênfase e menos a mão direita (entre os c.84 e 106).

Richter confere à sua execução uma atmosfera com muito *suspense* e mistério e em pianíssimo, nomeadamente em *Castello*. No final deste quadro segue rigorosamente o texto musical do compositor,

ao contrário de Horowitz, que introduz elementos novos e criativos na partitura.

c) Articulação.

Várias indicações de articulação estão expressas na partitura, como é o caso do staccato na mão esquerda de *Castello*, etc.

5- ACENTUAÇÃO

A polifonia é muito de cariz orquestral, como já se disse. A acentuação rítmica está inerentemente ligada às melodias populares que são tratadas por Mussorgsky: *Promenade*, por exemplo, com apoios agógicos anotados pelo compositor desde logo, em *sostenuto*, sendo que cada nota da melodia tem que ser apoiada.

6- PEDAL

Em *Promenade*(c.9) Horowitz aplica muito pedal. Também mantém um só pedal nos compassos 106 e 107. Em *Limoges* não põe praticamente quase nenhum pedal direito, nomeadamente no c.37. *Kiev* tem muito pedal, sempre *maestoso*, conforme indicado pelo compositor.

Richter segue pelo mesmo caminho de Horowitz em *Promenade* entre os c.3 e 4, com muito pedal e sempre no tempo, sem oscilações de andamento.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Horowitz transforma este final da *Heldentor Kiev* em algo comparável a uma ópera de Wagner, tantos são os seus recursos tímbricos de tonalidade orquestral.

A interpretação de S. Richter é claramente mais introvertida e impressionante de uma forma diferente da versão Horowitz aqui analisada. Revelador é comparar os finais de *Kiev* dos 2 pianistas, onde estão contidos todos os elementos genéricos e definidores das 2 interpretações: Horowitz criativo, orquestral, Richter, respeitador do texto, mais lírico e introvertido, não deixando por isso de ser igualmente orquestral, nos timbres e atmosferas que cria.

14. I. ALBÉNIZ (1860-1909), Evocación (Iberia)

A.**I. ALBÉNIZ (1860-1909), Evocación (Iberia)****Ano composição:** 1905**Publicação:** 1905 (1º caderno de *Iberia*); 1908 (2º caderno de *Iberia*)**Estreia:** por Blanche Selva.Edição utilizada para audição: ALBÉNIZ, I., *Iberia*, Paris, Editions Salabert, 1958

Importância: toda a suite *Iberia* (12 peças, impressões sobre Espanha) representa um marco incontornável na literatura espanhola para piano. Albéniz era ele próprio um excelente improvisador, pianista com largos e virtuosísticos recursos, de ritmo incisivo e contrastado. Toda a Suite *Iberia* remete para a procura de efeitos instrumentais espectaculares, de paleta sonora muito rica e diversificada (do *ppppp* ao *fffff*), denunciando influências óbvias da exuberante e colorida composição orquestral da época. Denota a aposta num pianismo da moda, com emprego efectivo do peso do braço, deslocamentos laterais do mesmo, em nome da caracterização tímbrica de cada som, implicando uma acção muscular sempre muito definida.

As influências culturais são muito francesas, sendo Paris a cidade de estudos dos músicos espanhóis. Albéniz não é excepção, e estuda com Vincent d'Indy e Paul Dukas.

Características: a primeira obra do ciclo, evoca melodias e atmosferas líricas e melancólicas do colorido folclórico das danças e melodias populares espanholas, que como sabemos possuem muitas influências árabes. De sublinhar a 6ª *ajoutée* do acorde final da obra, de claro cariz impressionista.

Inicia-se com o *Allegretto espressivo* em ritmo de valsa, síncopado. Após esta introdução e após um *Primo Tempo* de duração

de 8 compassos, segue um 2º tema *bien marqué*, que culmina no climax da obra, em fortíssimo (*fff*). Seguem-se 2 interlúdios curtos: um subito *molto meno mosso*, com apoios rítmicos percussivos e staccato em pianíssimo, e o *a Tempo*, onde o 1º tema reaparece pela última vez em 12 compassos. O 3º tema começa, com um *sonido extraterreste*, como afirma a própria Alicia de Larrocha²⁶, *souple très doux et lointain*, até à coda, entrecortada por citações rítmicas pontuais *a Tempo* ou *Tempo primo*, até ao *pppp* final.

B.

I. ALBÉNIZ (1860-1909), Evocación (Iberia)

1. Artur Rubinstein (1887-1982), piano, *Rubinstein Early Recordings by the pianist*, Bellaphon, 690-07-007, 1992

ANO GRAVAÇÃO:

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: D D D

DURAÇÃO: 6'59"

ANO EDIÇÃO: 1992

2. Claudio Arrau (1903-1985), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Claudio Arrau I*, Philips, 456 706-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO: 1965, Abril, RCA Italiana Studios

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 5'44"

ANO EDIÇÃO: 1998

3. Alicia de Larrocha (1923), piano, *Great Pianists of the 20th Century: I*, Philips, 456 883-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO: 1972

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 5'49"

ANO EDIÇÃO:1998

1- DINÂMICA**Esquema da evolução dinâmica**

	Allegretto (c.1-54)	Tempo-poco meno (c.55-94)	molto meno mosso (c.95-114)	souple très doux (c.115-134)	Coda(c.135-153)
<i>Rubinstein</i>	melodia mf(c.27)	começa pp(c.75)		melodia em mf(c.115-134)	
<i>Arrau</i>	pppp(c.26)				
<i>Larrocha</i>					

2- AGÓGICA**Esquema da evolução agógica**

	Allegretto (c.1-54)	Tempo-poco meno (c.55-94)	molto meno mosso (c.95-114)	souple très doux (c.115-134)	Coda(c.135-153)
<i>Rubinstein</i>	rit.(c.27-30)	começa <i>dolcissimo</i> (c.75)		melodia mt projetada(c.115-134); acell.(c.134)	última notável-mais longo do que o indicado(c.153)
<i>Arrau</i>	não faz o >(c.9);	mt soprano(c.75); s/ apressar(c.85)			
<i>Larrocha</i>	rit.(c.14);	poco acel.(c			molto rit.(c.

	rit.(c.18); rit.(c38)	.85 a 92)			143);s opran o mt sonor o(c.14 9)
--	--------------------------	--------------	--	--	--

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>Rubinstein</i>	3'39"	♩=88
<i>Arrau</i>	5'44"	♩=69
<i>Larrocha</i>	5'49"	♩=76

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

As frases melódicas da obra, inspiradas em melodias populares, indiciam um "sonido ancho" ²⁷, isto é, uma sonoridade ampla e cantabile, como que imitando o canto. É isso que todos os intérpretes aqui analisados tentam pôr em prática, como por exemplo Rubinstein, no c.67. Larrocha executa o mordente do soprano no c.77 logo imediatamente antes de atacar a nota da melodia no tenor, o sol bequadro.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Entre os c.55 e 94, a melodia é muito marcada e cantabile por Rubinstein. Arrau concede ao tema que se inicia no c.19 um carácter *clair*, conforme indicado na partitura. Larrocha interpreta a melodia *poco meno* (c.54-73) com "sonido ancho"²⁸, e muito *rubato* na tercina, o que concede o carácter rítmico do *cante jondó* andaluz e a

sonoridade exótica da obra. As tercinas de Rubinstein e Arrau são muito mais exactas ritmicamente, e não fora da batida do tempo.

c) Articulação.

A linha do tenor entre os c. 95 a 102 é interpretada em *staccato* por Rubinstein com bastante ênfase; todos os outros pianistas seguem essa direcção, pois assim foi assinalado pelo compositor.

5- ACENTUAÇÃO

De salientar, e segundo perspectiva e indicação pedagógica da própria Alicia de Larrocha, o ritmo ternário da obra, em ritmo interno síncopado, o que concede a *Evocation* o carácter da dança a três tempos, a valsa. Logo, a acentuação é ternária, com interessante ênfase nas síncopas de colcheia-semínima-semínima-colcheia, na tradição da interpretação da valsa lenta do séc.XIX e XX.

As acentuações expressa na partitura no acompanhamento, nos 5ºs dedos da mão direita, devem soar como "campanas".²⁹

6- PEDAL

Arrau aplica muito pedal no c.10. Também no *poco meno* entre os c.55 e 94 aplica muito pedal, de forma impressionista e moderna, misturando as sonoridades das diversas harmonias, especialmente no c. 65, onde Albéniz expressamente assinala um pedal inteiro para 2 compassos. Larrocha procura o mesmo efeito entre os c.99 e 102, com um só pedal (como indicado pelo compositor). Entre os c.149 e 153, Arrau não aplica pedal, como indicado na partitura.

Larrocha muda o pedal no último acorde do c.54. como opção original; assim a sonoridade está já preparada e a caixa de ressonância do piano também, para o 2º tema no tenor entrar no pleno da sua pujança de *bien marqué*. Trata-se de um efeito extraordinário e bem conseguido. No c.75 aplica muito pedal.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

As 3 interpretações analisadas contêm alguns contrastes entre si, nomeadamente a nível do andamento. Rubinstein escolhe um andamento mais rápido, seguindo menos o carácter de valsa lenta. Arrau vai mais nessa direcção, com andamento muito mais lento e com rigorosíssimo cumprir do texto (entre os c. 95 e 114, no *meno mosso* respeita intensamente a partitura): a duas últimas notas são mesmo colcheias em *ppp, stacatto*, não ligadas com um pedal, como faz Alicia de Larrocha. Esta última escolhe um andamento intermédio, investindo na pulsação rítmica apurada e concisa e nos variados ataques da tecla, para conseguir efeitos novos e surpreendentes a nível tímbrico.

Arrau e Rubinstein também não apressam na frase que conduz ao clímax da obra, no c.85 (no fortíssimo). Já Alicia apressa bastante entre o c.85 e 92. A sonoridade do tema final *souple très doux et lointain* tem um "sonido extraterrestre"³⁰ especialmente nas interpretações de Arrau e Larrocha. Neste tema, Larrocha espera sempre um pouco, inculindo um efeito agógico, antes da tercina *cantabile* do 1º tempo, no início dos 4 compassos onde elas aparecem. Respeita igualmente o texto até ao ínfimo pormenor, nomeadamente na 1ª página, onde os súbitos pianos e diminuendos se sucedem (de referir o diminuendo do c.8-9, só realmente cumprido por ela).

15. C. DEBUSSY (1862-1918), La Cathédrale engloutie

A.

C. DEBUSSY (1862-1918), La Cathédrale engloutie

Ano composição: 1910

Publicação: 1910 (1º caderno).

Estreia:

Edição utilizada para audição: DEBUSSY, C., *Préludes*, 1º Livro, München, G. Henle Verlag, 1986

Importância: com os 24 *Préludes* (1910-1º caderno-, e 1913-2º caderno) atinge-se um dos pontos fundamentais da literatura para piano, comparável aos outros grandes ciclos do classicismo e do romantismo. São muitas as novidades de efeitos sonoros e de pensamento musical, nesta fase já da produção impressionista de Debussy, empregando tons modais, acordes com função de atmosfera musical, em vez de função tonal, escalas pentatônicas, de tons inteiros, dissonâncias. Pioneiro da arte contemporânea, Debussy recusa-se a adoptar formas tradicionais de composição, procurando uma escrita que recusa a tirania tonal, utilizando os timbres instrumentais pela sua beleza intrínseca, e à maneira de Chopin, faz avançar a escrita pianística em direcção a uma maior precisão, ao serviço da expressão, desenvolvendo a utilização do teclado.

Características: no meio de sonoridades longínquas erguem-se sucessões de quartas e quintas pentatônicas; seguem-se acordes compactos a imitar sinos, com tonalidades modais. Tudo nesta obra é grande e monumental: a ideia que concede monumentalidade corresponde à formação da célula de Dó-Ré-Sol (cf. compassos 28/29), também expandida para Dó-Ré-Lá. A visão da Catedral de Ys -cidade legendária bretã, que deveria ter sido inundada pelas cheias no IV ou V século- emerge, torna-se visível e mergulha de novo nas águas. Por cima do som de badalada do Dó (c.28), soa um hino. Se se retirar ao

poderoso acorde de 4ª e 6ª(c.28), a terceira, resulta na precisa imagem do Organon medieval, do canto gregoriano em quartas e quintas paralelas. Neste sentido, também se pode considerar que o intervalo de terceira só enriquece a harmonia, sem implicar um determinado efeito expressivo ao nível interpretativo. A origem litúrgica do coral, a poderosa sonoridade organística e as profundas vibrações dos sinos, despertam impressões arcaicas, mas a estrutura do edifício sonoro está bem alicerçada. A grandeza da atmosfera musical, a profunda calma que se propaga em círculos sonoros são significativos e identificativos ao mais alto nível da linguagem e da escrita de Debussy, como pintura sonora ou o oposto.

B.

C. DEBUSSY (1862-1918), La Cathédrale engloutie

1. Alfred Cortot (1877-1962), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Alfred Cortot II*, Philips, 456 754-2, 1998

ANO GRAVAÇÃO: 1949, Abbey Road, London

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

DURAÇÃO: 4'30"

ANO EDIÇÃO: 1999

2. W. Giesecking (1895-1956), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Walter Giesecking II*, Philips, 456 790-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1936, Março

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

DURAÇÃO: 6'0"

ANO EDIÇÃO: 1999

3. Artur Rubinstein (1887-1982), piano, *Arthur Rubinstein in his golden years(1928-1937) Vol.I*, Iron Needle,

ANO GRAVAÇÃO: 1929

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO:

4. Sviatoslav Richter (1915-1998), piano, *Richter in Recital*, Vanguard Classics, OVC 8076, 1994

ANO GRAVAÇÃO: 1961, Outubro, Palais de Chaillot

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 7'09"

ANO EDIÇÃO: 1994

5. Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995), piano, *The Last Recital: Hamburg May 07, 1993*, Memoria, 999-101, 1996

ANO GRAVAÇÃO: 1993

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A A D

DURAÇÃO: 6'23"

ANO EDIÇÃO: 1996

1- DINÂMICA

Esquema da evolução dinâmica

	Prof. calme (c.1-15)	sortant de la brume (c.16-27)	sonore (c.28-46)	un peu moins lent (c.47-71)	au mouv. /Coda (c.72-89)
<i>Cortot</i>	psubito (c.8)	psubito (c.19); sempre <(c.20-27);			
<i>Gieseking</i>	sempre pp	sempre cresc.			
<i>Rubinstein</i>	bastante sonoro;			mf (c.70-71)	<(c.76-78); <(c.7

	8 ^{as} mt marcato(c.7-8)				8-81);
<i>Richter</i>	mt pp	sempre cresc.	>(c.42-46)		mão esq. pp; +forte (c.79-80); baixo Dó c/ mt peso(c. .84);
<i>Michelangeli</i>				psubito(c.34)	

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

	Prof. calme(c.1-15)	sortant de la brume(c.16-27)	sonore(c.28-46)	un peu moins lent(c.47-71)	au mouv./Coda(c.72-89)
<i>Cortot</i>			mínima=60/ sempre + rápido ; molto > (c.39)		sol-mi tenor mt timbrados(c. 86-87)
<i>Gieseking</i>		acelerando(c.16-26); molto rit.(c.27)		mantém and.to anterior(c.47);	mão esq. imperceptível(c.72-89); rit.(c.86-87); tenor molto

					marca to(c.8 6-87)
<i>Rubinstein</i>	acell./d uplica tempo(c.7-12); rit.(c.12); recupera and.to(c.14)	mínim a=80; rit.(c.39)	mínim a=92; mt rápido e rit.(c.64)		mínim a=80; rit.(c.86-87)
<i>Richter</i>		acordes <i>marqu</i> é (c.17-18); rit.(c.27)	mantém and.to	mínim a=63	
<i>Michelangeli</i>			mantém and.to (c.22-27); rit.(c.77)	mantém and.to , reduzi ndo para mínim a=48	mão esq, flutuante, mão dit. mt presente; acorde mt marca to(c.85)

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>Cortot</i>	4'30"	$\text{♩}=46$
<i>Giesecking</i>	6'00"	$\text{♩}=46$
<i>Rubinstein</i>	4'30"	$\text{♩}=50$
<i>Richter</i>	7'09"	$\text{♩}=46$
<i>Michelangeli</i>	6'23"	$\text{♩}=50$

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Giesecking opta por uma atmosfera muito calma e entre os c.8 e 13 mantém o andamento, ao contrário de Cortot. Também mantém o andamento entre os c.28 e 46.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Richter deixa o último acorde da obra a soar, sem preocupações das pausas últimas assinaladas na partitura.

c) Articulação.

Quase sempre em legato, conforme assinalado, e com muitos jogos de pedal.

5- ACENTUAÇÃO

Michelangeli acentua bem as 8^{as} entre os c.6 e 8. assim como até ao c.13, em bem marcato. Também os acordes em *bien marqué*, nos c.17 e 18 são bem acentuados.

6- PEDAL

Cortot muda o pedal no c.7 e todo o compasso continua sem pedal. Também o c.71 é interpretado sem pedal.

Depreende-se que Richter aplica 3^o pedal, já possível nos modernos pianos, para prolongar os baixos nos compassos 14 e 15. Aliás o emprego do 3^o pedal neste Prelúdio é uma opção definitiva e importante a nível interpretativo, uma vez que potencia muito mais o carácter das harmonias e valoriza imenso os baixos longos.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Cortot muda o tempo entre os c. 7 a 12 para o dobro do andamento, como o próprio Debussy tocava (indicado em nota de rodapé³¹ na edição Henle, utilizada para audição). No compasso 14 retoma o andamento. Também Rubinstein toma a mesma opção, embora de uma forma menos drástica ou radical. Neste sentido, é interessante conferir as durações das diversas interpretações e constatar que as versões de Cortot e Rubinstein são idênticas e mais curtas do que as dos outros pianistas analisados. Giesecking e Richter primam pela regularidade de andamentos e seguem criteriosamente as indicações do compositor expressas na partitura, as quais não revelam esta mudanças de andamentos. Cortot segue ainda a indicação de andamento *un peu moins lent* (c.47-71) e regressa no andamento de mínima=69, na coda entre os c.72 e 89.

16. A. Scriabin (1872-1915), Poème en Fá#M op.32 N.º1

A.

A. Scriabin (1872-1915), Poème em Fá#M op.32 N.º1

Ano composição: por volta de 1901-03.

Publicação: desconhecida.

Estreia: desconhecida.

Edição utilizada para audição: SCRIABIN, A., *Deux Poèmes opus 32*, Frankfurt, M. P. Belaieff, s/d

Importância: expressando-se numa primeira fase de criação ainda em linguagem do séc. XIX, Scriabin assume na composição para piano russa um lugar especial: distancia-se da tradição chopiniana dos seus compatriotas, assim como da influência clássica de Glazunow, e mesmo do estilo pesado e denso de Rachmaninoff. Pianista de renome, toda a sua escrita está subordinada às suas próprias interpretações, pois só interpretava as suas próprias obras. Esta opção, através da criação de uma sonoridade individual e única, pretendia revelar uma concepção da arte baseada numa utopia filosófica e religiosa, e não só numa atitude estética. A sua linguagem musical consta de um misto de academismo formal, fruto de influências dos grandes autores românticos, com Chopin em primeiro lugar. Por volta de 1903 (a partir do opus 53) as linhas da sua escrita musical desagregam-se, as estruturas tornam-se menos óbvias e as dissonâncias já não são polos de tensão. Assim a distinção entre melodia e acompanhamento, a sucessão de partes fortes e fracas desaparecem gradualmente, construindo harmonias baseadas no intervalo de quarta, com novas descobertas modais e harmónicas.

Com pequenas formas, como é o caso de *Mazurkas op.40* (1903), ou ainda os *Nocturnes, Impromptu, Fantasie op.28* e ainda os *Poèmes op.32*, a atmosfera da sua música é muito extática, sendo que a solidez do pianismo romântico vai desaparecendo, dando lugar a um

novo mundo sonoro, imbuído de espiritualidade, e com cada vez maior exaltação mística, no sentido da "superación de la materialidad."³²

Características: consiste em 2 partes contrastantes, que se alternam e complementam. Trata-se de suave polifonia a 2 vozes de uma melodia de grande intimismo, com o seu acompanhamento numa sucessão de sons ascendentes, por 2 vezes. Simultaneamente um límpido refrão e inspiradas melodias cedo se transformam numa figuração mais rápida, preenchendo a atmosfera sonora. Este *Poème* op.32 N^o 1 apresenta uma harmonização ainda muito chopiniana, o acompanhamento romântico tradicional está presente, em legato e rubato de grande amplitude. Trata-se de uma pulsação ternária em 9/8, com uma primeira parte em *Andante cantabile*, com um tema exposto no 4 primeiros compassos e desenvolvido a partir do c.5 até ao c.15, incluindo um clímax no c.12-*con affetto*- sendo que o verdadeiro clímax se efectua na repetição(c.39); entre os c.16 e 25, segue-se uma parte de figuração mais dinâmica em 3/4, em semicolcheias, centrando-se harmonicamente na dominante da tonalidade inicial e principal Fá #M, com a indicação interpretativa sugestiva e misteriosa de *Inaferando*. O 1^o tema regressa no contralto, entre os c.26 e 28, e reexpõe a 1^a parte do *Poème* até ao 2^o *Inaferando*, entre os c.40 e 49, que cumprem também a sua função de Coda.

B.

A. Scriabin (1872-1915), Poème em Fá#M op.32 N.º1

1. Alexander Scriabin (1872-1915), piano, Scriabin and the Scriabinians, Saison Russe, RUS 788032, 1997

ANO GRAVAÇÃO:1910

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

DURAÇÃO: 3'07"

ANO EDIÇÃO: 1997

2. V. Sofronitzky (1901-1961), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Vladimir Sofronitzky*, Philips, 456 970-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1958, Outubro

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

DURAÇÃO: 3'17"

ANO EDIÇÃO: 1999

3. V. Horowitz (1904-1989), piano, *The Complete Recordings 1962-1973-Vol.III*, Sony Classical, RUS 788032, 1997

ANO GRAVAÇÃO: 1965, Carnegie Hall, New York

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

DURAÇÃO: 3'33"

ANO EDIÇÃO: 1997

4. V. Margulis (1926), piano, *Alexander Scriabin Poèmes*, inak 8707 CD,

ANO GRAVAÇÃO:

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: D D D

DURAÇÃO: 2'58"

ANO EDIÇÃO:

1- DINÂMICA

Esquema da evolução dinâmica

	Andante cantabile (c.1-4)	(c.5 - 15)	Inferando (c.16 - 25)	Reexp. o. (c.26 - 39)	Inferando/Coda (c.40 - 49)
<i>Scriabin</i>	molto cantabile		molto cresc. (c.21); >(c.2		baixos dó#- fá# mt forte

			4);		
<i>Sofronitzky</i>	m. esq mt p	mf(c.5); psubit o(c.5) ; sol# + forte(c .7); pp(c.9)		mf(c.3 9)	
<i>Horowitz</i>		ppp(c. 11); ff<(c. 12- 13)			mão esq. ppp(c. 40)
<i>Margulis</i>				<(c.3 0); molto cresc. (c.31) ;	

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

	Andant e cantabi le (c.1- 4)	(c.5 - 15)	Inafer ando (c.16 - 25)	Reexp o. (c.26 - 39)	Inafer ando/ Coda(c.40 - 49)
<i>Scriabin</i>	melodia mt timbrad a(c.1- 2)	rit.(c. 6); suspe nsão(c .7); rit.(c. 10- 11);ac ell.(c. 12- 13)	espera pausa semic olchei a(c.16); mt rubato melodi a(c.16 -19); molto rit.(c. 25)	rit.(c. 30); melodi a tenor marca to(c.3 3); acell.(c.36- 39)	rit.(c. 45); molto rit.(c. 47)
<i>Sofronitzky</i>		rit.(c. 9); rit.(c. 11); mantém	o mesm o and.to mão esq.(c	rit.(c. 39)	

		and.to	.16)		
<i>Horowitz</i>	melodia mt project ada(c.7)	rit.(c. 11);	acell.(c.18- 19);	tema/ 2 vozes mt projec tadas(c.26); sopra no marca to(c.2 6)	tenor/ baixo muito marca dos; molto rit.(c. 45)
<i>Margulis</i>	tema bem marcat o			molto rit.(c. 24); 2 vozes mt projec tadas(c.26- 27)	

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>Scriabin</i>	3'07"	♩=50
<i>Sofronitzky</i>	3'17"	♩=50
<i>Horowitz</i>	3'33"	♩=50
<i>Margulis</i>	2"58"	♩=50

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Na interpretação de A. Scriabin, que chega até nós bastante bem recuperada, é de sublinhar a imprevisibilidade do seu fraseio, a amplitude ao seu rubato e a forma exímia como declama os contrastes dinâmicos. Sofronitzky segue-lhe as pisadas, mas logo no início distingue-se pela mão esquerda em pianíssimo, mais do que Scriabin

deixa revelar na sua interpretação. Entre os c.16 e 25-*Inaferando*-, a mão esquerda (ou o acompanhamento) torna-se quase imperceptível.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Depreende-se que *Inaferando* significa neste contexto musical, obscuro, incompreensível. Esta indicação do compositor aparece na parte contrastante da peça (mais rápida-c.16 a 25 e c.40 a 49), fundamentando a figuração mais complexa e a atmosfera algo impressionista e imaterial.

A linha do contralto e do tenor é timbrada e marcada com especial ênfase por Sofronitzky (c.27-28), sendo que também as 2 vozes são muito projectadas(c.32-33). Horowitz começa a frase da parte do *Inaferando* na última nota do c.15, transformando este ré# na primeira nota da frase seguinte. Antes do mesmo ré#, existe um silêncio agógico curto, que não está indicado na partitura, mas que Horowitz é o único intérprete aqui analisado que o produz eficazmente. Todos os outros optam por uma continuidade de fraseio. Margulis impõe ao *Inaferando* força motriz e muita energia, aliás característica do seu pianismo e das interpretações das obras de Scriabin.

c) Articulação.

O último acorde deste *Poème* (c.49) é interpretado de forma diversa por todos os pianistas analisados. Scriabin opta por um arpejo em andamento lento e deixa-nos ouvir por último as últimas notas do acorde da mão esquerda. Já Sofronitzky prefere tocar o arpejo na sua fórmula mais habitual, com o baixo em forte e ligando o pedal ao compasso anterior(c.48). Horowitz não arpeja o acorde; toca-o em pianíssimo, simplesmente. Já Margulis arpeja a mão esquerda e toca a harmonia em simultâneo na mão direita.

Horowitz respeita a articulação indicada pelo compositor nos c.5 e 6, retirando inclusive o pedal concedendo à passagem um efeito "seco"(cf. também compassos 10-11 e 34-35). Como se trata de uma gravação ao vivo, o intérprete toma aqui opções de momento: o c.30 tem pedal, embora seja uma repetição de todos os outros já referidos. Já Margulis consegue o resultado contrário, pondo muito pedal nessas passagens e provocando vibrações diversas.

5- ACENTUAÇÃO

Scriabin apoia e acentua a figura rítmica do baixo (c.40) dó#-fá#, mudando ligeiramente o seu valor rítmico, e criando um efeito surpreendente e eficaz. Horowitz acentua o dó# e ré# dos c.4-5, sendo que na 2º vez(c.5), a acentuação é mais piano. Também o baixo do c. 20 é marcado, além dos sol#-fá#-mi# igualmente do c.20, e sobretudo a linha tenor nos c.21, 22 e 23.

6- PEDAL

Sofronitzky põe um só pedal nos compassos 14 e 15, assim como durante todo o c.39. Horowitz interpreta o clímax da obra em forte e com muito pedal, inclusive só com um pedal para todo o compasso 39. O c.42 também não tem pedal.

Margulis põe só um pedal nos c.14 e 15.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Embora a nível de duração e andamento as diferenças entre as interpretações sejam mínimas, o mesmo não se pode dizer noutros aspectos. O próprio compositor/pianista Scriabin valoriza muito as linhas polifónicas e os contrastes dinâmicos, dando grande ênfase à

mão esquerda. Parece que só Horowitz vai mais nessa direcção, pois Sofronitzky e Margulis apostam no acompanhamento mais suave e etéreo e menos explorado a nível polifónico. De sublinhar igualmente a noção de climax interpretativo, muito óbvio e claro na interpretação mais moderna, de Margulis, no c.36 a 39. Também na versão Horowitz o clímax é bem construído e conseguido (na mesma parte, claro), mas já não é tão óbvio na interpretação do próprio autor ou mesmo de Sofronitzky. A versão deles parece ser mais inefável e mais insubordinada a nível da construção da linha genérica interpretativa.

17. S. Rachmaninov (1873-1943), Prélude op. 23 N° 5

A.

S. Rachmaninov (1873-1943), Prélude op. 23 N° 5

Ano composição:1901.

Publicação:1903.

Estreia: desconhecida.

Edição utilizada para audição: RACHMANINOV, Serge, *Préludes for Piano*, London, Boosey & Hawkes, 1985

Importância: enquanto escrita composicional, Rachmaninoff foi o último dos românticos. Criticava Debussy, a escola de Viena e Strawinsky, não tentando aproximar-se ou compreender a música contemporânea da sua época. Pianista notável, de extraordinário virtuosismo afirmava as sua predileções estilísticas também interpretando com obsessiva expressividade, afastando-se das inovações estéticas e interpretativas.

Pianista com formação de compositor, tinha predileção por formas curtas, úteis para interpretar em recital; há a juntar a estes as inúmeras transcrições. A partir dos Prelúdios op.32 nota-se uma tendência para o menor investimento nas melodias românticas; a linguagem harmónica torna-se mais inesperada e inovadora, as passagens de acompanhamento são mais elaboradas. Subsistem a nostalgia das grandes linhas melódicas. A par de diversas composições em volta do 2º Concerto para piano e orquestra, é de salientar esta série dos *10 Prelúdios op.23*. Gutheil publica-os a todos em 1903, mas o famoso nº5 em sol menor foi escrito em 1901. A outra série de 13 Prelúdios op.33 segue-se à criação do 3º Concerto, em 1910.

Características:em *Allegro*, com carácter violento e selvagem, lembrando Prokofieff no ritmo e no constante movimento. Esta curta obra poderá ser dividida nas seguintes partes:

Alla marcia-Introdução(c.1-2)

Carácter de dança (*Alla marcia*), sobretudo expresso pelo ritmo de dança no baixo. A obra divide-se em 3 partes: exposição, parte central, reexposição e coda. Basicamente na mesma tonalidade, sol menor, a parte central assenta num grande pedal sobre Ré M, a qual exerce funções de dominante da tonalidade principal em sol menor.

Melodia aparece no compasso 3, com uma menção curiosa quase modal do fá \flat , em vez do esperado fá \sharp do acorde de 7ª da dominante, o que lembra o carácter popular do folclore, da dança, da marcha.

Parte A (c.3-12)

De referir o compasso 9, em 2/4, como que a juntar mais um compasso aos 8 compassos iniciais, e antes de continuar, com um cadência suspensiva, ficando na dominante, sem resolução.

Parte A' (c.13-16)

Até ao compasso parece seguir as estruturas periódicas de Ch. Rosen e Schönberg, às quais apelidam de antecedente-consequente, isto é, a 2ª estrutura conclui a 1ª (8+1 e 6+1 compassos).

Parte B (c.17-24)

Parte contrastante, na tonalidade do relativo Maior da parte A e A', Mi \flat M, a melodia começando na parte final do compasso e não de forma anacrusica, como na parte A. O compasso 23 afirma o clímax, na dominante (acorde de ré), com uma melodia quase de trilo no soprano com acordes, para regressar ao A. De salientar o uso do cromatismo em momentos de tensão chave.

Parte A (c.25-34)

Afirmou-se aqui a forma binária em 3 frases, pois temos 3 partes diferentes, sendo a última igual à primeira. A partir do compasso 27, muda a métrica, no sentido da rarefacção com valores mais longos, de

forma a preparar a parte contrastante seguinte, sempre na dominante, em Ré, sem ser conclusiva.

Parte C (c.35) *Un poco meno mosso*-Transição (c.50-57)

Carácter contrastante com Melodia cantabile na mão direita, acompanhada por arpejos. Grande pedal sobre a dominante, voltando por vezes a sol menor(c.39).

A transição efectua-se sobretudo a partir do compasso 48 e 49, na dominante da dominante, em Lá M (acorde de 4ª e 6ª), que resolve no acorde de Ré, no V grau, mais uma vez.

Parte A" (c.58-63) Tempo I

Reexposição. O motivo do início repete-se (Tempo I), intercalando com o motivo de B, de uma forma mais resumida. Nesta parte junta os cromatismos recorrentes com a parte B.

Parte B (c.64-71)

Dirige-se para a coda.

Parte A" (c.72-86)

Final em pianíssimo e em leggiero.

B.

S. Rachmaninov (1873-1943), Prélude op. 23 N° 5

1. S. Rachmaninov (1873-1943), piano, *Rachmaninoff plays Rachmaninoff*, Laserlight, 14 128, 1993

ANO GRAVAÇÃO:

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 4'06"

ANO EDIÇÃO: 1993

2. Josef Hofmann (1876-1957), *Josef Hofmann Vol. 4-The Acoustic Brunswick 1922-1923*, VAI Audio, VAI/IPA 1047, 1993

ANO GRAVAÇÃO: Março/Abril 1923

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 3'30"

ANO EDIÇÃO: 1993

3. Jeanne-Marie Darré (1905-1999), piano, *The Early Recordings*,

VAI Audio, VAI/IPA 1065-2, 1994

ANO GRAVAÇÃO: entre 1922 e 1947

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO: 1994

4. S. Richter (1915-1997), piano, *Préludes-Études-Tableaux*, Regis,

RRC 1022, 1988

ANO GRAVAÇÃO: 1971

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: D D D

DURAÇÃO: 3'44"

ANO EDIÇÃO: 2000

1- DINÂMICA

Esquema da evolução dinâmica

	Alla marcia- A-A''-B (c.1- 34)	Un poco meno mosso -C (c.35- 49)	poco a poco- transi- ção (c.50- 57)	Temp o I- A''-B- A''(c.5 8-86)
<i>Rachma ninov</i>	mf(c.1)			
<i>Hofmann</i>	mf(c.1- 2)			
<i>Jeanne- Marie Darré</i>	mt p(c.1); molto >,leve (c.34)	começ a mt p		molto> (c.76- 77)
<i>Richter</i>	ff(c.25)		pp(c.5 0)	

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

	Alla marcia- A-A''-B (c.1- 34)	Un poco meno mosso -C (c.35- 49)	poco a poco- transi- ção (c.50- 57)	Temp o I- A''-B- A''(c.5 8-86)
<i>Rachma ninov</i>	agógica especial (c.1); corte agógico antes de atacar os acordes, mudand o o ritmo(c. 23); allargan do (c.28- 29); pausa grande(c.34)	mt rit.(c.4 0); mt rubato (c.41); enorm e e exeger ado rubato (c.47)	mt seco e c/mt rubato(c.50); atmosf era oposta à anterio r	mt ritenut o(c.80) ; final s/ rit. algum(c.84- 86)
<i>Hofmann</i>	acellera ndo(c.1 9-20)			+lento(c.72); baixos pesant e(c.78- 79); molto rit.(c.8 3)
<i>Jeanne- Marie Darré</i>				rit.(c.8 0)
<i>Richter</i>	rit.(c.34)		aceller ando poco a poco(c. 5-53)	

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

	Tempo total	Andamento
<i>Rachmaninov</i>	2'29"	♩ = 96
<i>Hofmann</i>	3'30"	♩ = 120
Jeanne-Marie Darré	3'17"	♩ = 112
Richter	3'44"	♩ = 108

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Jeanne-Marie Darré aposta no *Meno mosso* (c.35-50) na mão esquerda leve e com pouco pedal, no que contrasta com os outros intérpretes russos, Richter, Hofmann e Rachmaninov. A mão esquerda é muito mais conduzida e enriquecida nas suas linhas polifónicas do que na versão de Darré, e no caso de Rachmaninoff, as frases são o ponto de vista agógico alongadas e exageradamente alongadas com rubato, nomeadamente no citado *meno mosso*, de forma que só poderia ser autorizada pelo compositor e intérprete em simultâneo. Hofmann escolhe também salientar as linhas polifónicas do contralto e do tenor (c.41).

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

As linhas de fraseio da mão esquerda no mesmo *meno mosso* com Rachmaninov estão muito presentes e recortadas, por oposição a Darré, como se disse. De assinalar que existe nesta parte central uma grande mudança de atmosfera, mas só uma ligeira mudança de andamento. A diferente atmosfera é conseguida através da própria textura da escrita musical e menos pela mudança de andamento,

como é óbvio. Já no caso de S. Richter, a atmosfera é muito envolvente através do emprego do pedal de forma criteriosa, apoiando uma mão esquerda conduzida polifonicamente e com uma dinâmica variada e quase de efeito "ondulante", proporcionando ao ouvinte a percepção nítida das linhas de fraseio orgânicas e flexíveis.

c) Articulação.

A articulação tem aqui um papel fundamental, com muitas indicações por parte do autor, de staccati, portati, etc. De salientar as diferentes versões da interpretação da obra, nomeadamente com Jeanne-Marie Darré, com muita ênfase no staccato e nas sonoridades mais leves. Aqui se pode encontrar uma interpretação "francesa" de música russa, o que não deixa de ser curioso. O contraste com a versão de S. Rachmaninoff não pode ser maior, pois logo o ritmo inicial da célula 2 semicolcheias-1 colcheia é interpretado com uma agógica muito própria, com um ligeiro acento na primeira semicolcheia e sem grande rigor rítmico. Este rigor já está presente em J. Hofmann e S. Richter, que cumprem na perfeição versões mais dramáticas do *alla marcia* deste famoso prelúdio.

5- ACENTUAÇÃO

As acentuações abundam, sempre indicadas com os muito caros a Rachmaninoff e Scriabin, apoios agógicos, por vezes simples traços, por vezes (quando mais forte) em forma de v deitado ou cunha - que em alemão se apelida muito a propósito de *Keil*. Neste sentido, J. Hofmann é um dos que nos faz sentir a acentuação agógica muito rítmica e contrastante da transição para a reexposição, após a parte central do *meno mosso*, lírica e envolvente.

6- PEDAL

O emprego do pedal é muito interessante por parte dos intérpretes russos, como por exemplo, o emprego de muito pedal pelo compositor Rachmaninov nos baixos dos compassos 28 e 29, salientado a tensão e a expressividade conferida pelo cromatismo da escrita musical. Aproveita esse mesmo efeito de pedal nos baixos do compasso 52, 53 e 54. Hofmann também nos dá este efeito, começando um pouco antes, já no c.50.

Quanto a J.-M. Darré o emprego do pedal denuncia uma predilecção por harmonias límpidas e transparentes, sem as "contaminações" harmónicas de Richter ou Rachmaninoff.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Rachmaninov é o mais surpreendente intérprete deste curto prelúdio. Esta versão é muito mimetizada e com grandes contraste de tida a ordem: carácter, ritmo, agógica, dinâmica, articulação, andamentos. Desde mudanças do texto autorizado (acrescenta 2 acordes da tónica, no final da gravação), até mudanças súbitas e exarcebadas de ritmo, com muito rubato, como é o caso do c.47 (ver quadro acima), Rachmaninoff transforma este *alla marcia* em algo de muito variado, profundo e surpreendente, do ponto de vista interpretativo. De J. Hofmann parece ser a versão deste Prelúdio mais lírica e curiosamente de grande rigor de texto, no que é seguido por S. Richter. J.-M. Darré apresenta uma interpretação algo tímida e leve, como que se tivesse a contínua pretensão de regressar às atmosferas mais calmas e menos impulsivas. Parece que falta o fôlego em

algumas pausas agógicas e a tendência lírica não acompanha o dramatismo e o carácter muito vincado das interpretações de Rachmaninoff, Richter ou mesmo de Hofmann.

18. M. RAVEL (1875-1937), Gaspard de la nuit**-Ondine****-Le gibet****-Scarbo**

A.

M. RAVEL (1875-1937), *Gaspard de la nuit*

Ano composição:1908

Publicação:1909

Estreia: Ricardo Viñes, em Paris, 9 de Janeiro de 1909

Edição utilizada para audição: RAVEL, Maurice, *Gaspard de la Nuit*, Paris, Durand S.A. Editions Musicales, 1909

Importância: baseada em 3 poemas de Aloysius Bertrand(1807-1841), publicados em 1836. Estes estão incluídos numa série de curtas novelas sobre a vida na Europa medieval. Ravel era grande apreciador da escrita de Edgar Allan Poe(e do seu *Philosophy of Composition*) e da literatura do fantástico. Em contacto com o livro de Bertrand "Gaspard de la nuit", seleccionou 3 partes do livro, utilizando-as como epígrafes de cada parte da obra. Cria uma obra muito virtuosística, empregando de maneira inovadora harmonias, forma, técnica de imensa dificuldade de execução(o próprio Ravel pretendia escrever uma obra para piano mais virtuosística e transcendente do que o "Islamey" de Balakirew). Ravel continua a tradição de F. Liszt (estamos longe das maciças harmonias de Brahms, cuja música Ravel não apreciava) mas com *Scarbo*, introduz ainda descobertas na técnica pianística, numa procura do inédito da sonoridade própria do séc. XX. De referir que as passagens de saltos e oitavas, não são frequentes na sua produção, enquanto que os arpejos abundam. A sua preferência composicional reside na leveza da melodia, normalmente modal e na riqueza da harmonia. "No entanto, o esquema emocional preferido por Ravel é sempre a grande acumulação de tensão, seguida de uma rápida distensão: o esquema do Prelúdio do *Tristan*, que é precisamente o expoente do erotismo em música."³³

Características:

Ondine

"Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes..." Ravel procura com uma estrutura tonal que aposta num esquema harmónico muito tradicional, com alternância entre tónica, subdominante e dominante. Com um original *tremolo*, o início de *Ondine* dá a conhecer o exímio e criativo orquestrador, através da criação de uma atmosfera de grande riqueza tímbrica, quase aquática e misteriosa. Trata-se afinal de seguir a tradição francesa de transformar um poema num estudo, e o andamento de *Lent* em *Animé*.

Le Gibet

Marcada pela "badalada" sinistra de um sib obsessivo "C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant". O pianista Henri Gil-Marchex conta 27 diferentes ataques possíveis da tecla nesta peça. Nesse sentido, a exigência do controle sonoro é verdadeiramente imensa.

Scarbo

"Ravel a toujours dit que Scarbo est un scherzo. On doit le jouer comme un scherzo, en ménageant bien les trois temps."³⁴ diz Gaby Casadesus, a propósito da interpretação ideal de Scarbo e do seu contacto directo com Ravel. É uma peça alucinante, imagem de um gnomo insaciável. Passagens de sonoridade seca, inesperada. De citar o exemplo dos compassos 141 a 143, onde o emprego da sétima maior aponta já para o atonalismo schönbergiano. Também antes da Reexposição, entre os c. 449 e 463, se sucedem efeitos surpreendentes, por exemplo. O emprego do peso surge aqui também como novidade, como corte numa tradição de *performance* muito ligada às música barroca de tecla, nomeadamente para o cravo. Várias

passagens de *Scarbo* tornam implícitas novas fórmulas da técnica pianística.

B.

M. RAVEL (1875-1937), Gaspard de la nuit

1. W. Giesecking (1895-1956), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Walter Giesecking II*, Philips, 456 790-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1938, Agosto, Berlin

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

DURAÇÃO: 5'01"

4'41"

8'04"

ANO EDIÇÃO: 1999

2. Robert Casadesus (1899-1972), piano, *Robert Casadesus*

Complete Piano Music of Ravel, Sony Classical Masterworks Heritage, MH2K 63316, 1998

ANO GRAVAÇÃO: 1951, Dezembro, New York

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: Mono, digital remastering, transferido de 78 rotações, com restauração audio: A D D

DURAÇÃO: 5'54"

5'05"

9'14"

ANO EDIÇÃO: 1999

3. Vlado Perlemuter (1904-2002), piano, *Vlado Perlemuter plays*

Ravel, Vox Legends, 1989, CDX2 5507, 1992

ANO GRAVAÇÃO: 1955

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO: 6'26"

6'06"

8'42"

ANO EDIÇÃO: 1992

1- DINÂMICA**Esquema da evolução dinâmica****Ondine**

	Lent(c.1-30)	au Mouvt (c.31-66)	Un peu plus lent (c.67-86)	Très lent (c.87-94)
<i>Giesecking</i>		melodia p/mf(c.33-35); molto cresc. (c.58);	melodia ff(c.67-69); molto dim.(c.70); sempre ppp(c.73-76); m. dir. mt p(c.83)	quase imperceptível(c.92-94)
<i>Casadesus</i>				
<i>Perlemuter</i>				

Le Gibet

	Très lent(c.1-27)	pp un peu en dehors(c.28-66)	Coda (c.45-52)
<i>Giesecking</i>	pexpressif(c.6)		
<i>Casadesus</i>	+ f(c.17-19)	mf(c.53-39)	
<i>Perlemuter</i>			

er			
----	--	--	--

Scarbo

	Modéré (c.1-30)	au Mouv. (Vif) (c.32-366)	Un peu retenu (c.367-463)	1er Mouv. (Vif) (c.464-562)	Un peu moins vif(c.563-626)
<i>Gieseking</i>		8 ^{as} em ppp(c. 122-129); mf (c.267)		mf/f(c. .511)	
<i>Casadesus</i>					
<i>Perlemuter</i>	pp(c.2-6)	8 ^{as} claras (c.122-129);		mf e não ppp(c. 477)	
<i>S. François</i>					último arpejo forte> (c.625)

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

Ondine

	Lent(c. 1-30)	au Mouv (c.31-66)	Un peu plus lent (c.67-86)	Très lent (c.87-94)
<i>Gieseking</i>	melodia express if(c.1-16)	lá# melodia acentuado(c.43); 8 ^{as} arpejadas(c.		

		48-53)		
<i>Casadesus</i>	tremolo mt claro(c. 1-14); respiração antes de c.11;	mt claro(c.32); melodia expressiva(c.83)		
<i>Perlemuter</i>	melodia bem timbrada(c.1-14)	mão esq. bem lançada(c.52); molto rit. último acorde(c.60)		

Le Gibet

	Très lent(c.1-27)	pp un peu en dehors(c.28-66)	Coda (c.45-52)
<i>Gieseking</i>		dim.(c.39)	
<i>Casadesus</i>	<i>marqué</i> (c.3)	melodia contralto bem conduzida(c.42)	melodia contralto conduzida até ao fim(c.45-51)
<i>Perlemuter</i>	m. esq. polifónica/ <i>marqué</i> (c.3); sib mt claro e sempre	melodia bem expressiva; voz contralto condu	melodia bem expressiva; voz contralto condu

	audível (c.20-21)	zida	zida
--	----------------------	------	------

Scarbo

	Modéré (c.1-30)	au Mouv. (Vif) (c.32-366)	Un peu retenu (c.367-463)	1er Mouv. (Vif) (c.464-562)	Un peu moins vif(c.563-626)
<i>Giesecking</i>	tremolo mt vibrante(c.2-6)	bien marqué(c.216);	s/ <i>retenu</i> (c.367-372)		não muda o and.to (c.563);
<i>Casadesus</i>		corte/ psubito(c.353)			
<i>Perlemuter</i>		melodia c/ mt rubato (c.315)			mt <i>marqué</i> (c.592); mt claro(c.615) ; melodia pesante(c.617-621)
<i>S. François</i>		bastante seco(c.40); 8 ^{os} mt leves (c.121-153)			molto rit.(c.599-602); molto rit.(c.615-622)

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

Ondine

	Tempo total	Andamento
<i>Giesecking</i>	5'01"	♩=126
<i>Casadesus</i>	5'54"	♩=120
<i>Perlemuter</i>	6'26"	♩=116

Le Gibet

	Tempo total	Andamento
<i>Giesecking</i>	4'41"	♩=88
<i>Casadesus</i>	5'05"	♩=84
<i>Perlemuter</i>	6'06"	♩=76

Scarbo

	Tempo total	Andamento
<i>Giesecking</i>	8'04"	♩=96
<i>Casadesus</i>	9'14"	♩=92
<i>Perlemuter</i>	8'42"	♩=92
<i>Samson François</i>	8'47"	♩=100

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Giesecking conduz bem as frases em acordes em *Le Gibet*, como é exemplo o c.12 (empregando também muito pedal no c.20). Em *Scarbo*, a reexposição (c.464) efectua-se com um forte pendor rítmico e de "secura", característico da escrita e da obra. Consegue ainda criar uma atmosfera de grande limpidez no final da obra, no c.615.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Ainda para Giesecking, em *Le Gibet*, a linha do soprano é muito conduzida entre os c.28 a 31 e continua entre os c.32 e 34. Os baixos da mão esquerda nos compassos 48-49 são muito difusos, em pianíssimo. Em *Le Gibet*, as linhas do contralto são bem conduzidas por Perlemuter para o final da obra, a partir do c.41, até ao fim(c.51). O último arpejo de *Scarbo* é na versão Perlemuter mais fraseado do que nas outras versões.

c) Articulação.

S. François, de quem só está disponível a versão de *Scarbo*, aposta numa versão muito "sec", em termos de emprego de pedal, apostando numa articulação claríssima e mordaz, em função da obra em causa. Dos pianistas analisados, é aquele que mais surpreende com o emprego do pedal, de forma súbita e inesperada, pondo em evidência os inúmeros matizes de articulação que a escrita sugere. O pedal torna-os, por vezes, demasiado parecidos.

Também em *Scarbo*, Casadesus apresenta um arpejo *staccatíssimo*, entre os c.80 e 93. As repetições da mão esquerda, entre os c.397 e 401 não são muito perceptíveis, quase irregulares. As versões muito mais inspiradas e interessantes desta passagem são as de François e as de Perlemuter. As notas repetidas do c.397 tem um pendor de atmosfera bem impressionista. As mesmas notas por S. François soam muito regulares e apelativas.

5- ACENTUAÇÃO

Casadesus consegue dar ao *un peu marqué* de *Le Gibet*, mais peso, tornando-se a mão esquerda algo *pesante*. Em *Scarbo*, S. François acentua o baixo dó muito fortemente entre os c.373-389. De referir ainda o efeito da acentuação agógica entre os c.419-421, onde

a 2ª semicolcheia parece ser ligeiramente mais apoiada do que as outras 6 do compasso, conferindo à frase um ritmo circular e orgânico.

6- PEDAL

Ravel é sempre muito cuidadoso com as indicações de pedal, pelo que as indicações de 2 Pedais no início de *Ondine*, e também no c.23 são geralmente respeitadas pelos intérpretes analisados. De salientar a versão de W. Giesecking, o qual utiliza os 2 pedais no c.23, mas que consegue uma total limpidez da linha melódica. Também no c. 86 deixa o pedal a soar. Entre os c.87 e 90 não põe pedal. Em *Le Gibet* Giesecking utiliza surdina desde o início, aliás como está assinalado pelo compositor. Entre os c.40 e 43 emprega só um pedal. Em *Scarbo* não põe pedal no c.69 e entre os c.95 e 102. Entre os c.315 e 325 aplica muito pedal direito, assim como nos compassos 447 e 448, nos quais põe 1 só pedal. De referir ainda os efeitos sonoros que consegue criar nos baixo- *tremolo* com o dó-(também em função da escrita inovadora e exigente de M. Ravel), assim como entre os c.425 e 430 ou entre os c.607 e 613.

Casadesus não emprega pedal entre os c.87 e 90. Muda o pedal no início do c.28. Em *Scarbo*, põe um só pedal entre os c.229 e 235, e muito pedal entre os c.315 e 321. Na reexposição, entre os c.489 e 502, opta pela versão "sec", sem pedal, portanto.

Em *Ondine*, V. Perlemuter não emprega pedal entre os c.87 e 90, sendo que entre os c.92 e 94 o pedal se torna essencial, numa bonita atmosfera chopiniana. Em *Scarbo*, põe muito pedal entre os c.427 e 431. S. François não põe pedal entre os c.230-232, entre 250-252 e nos c.528-529. Entre 423-433 o efeito de pedal é também muito interessante, além da passagem de *accelerando* que precede a

reexposição, por vezes com muito pouco pedal, executado por este pianista de forma exímia.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Giesecking apresenta-se como o intérprete mais velho dos pianistas analisados, e pese embora a sua interpretação inspirada, com andamentos algo mais rápidos, pode afirmar-se que exerce algumas liberdades em relação ao criterioso texto musical de Ravel. Nomeadamente em *Scarbo*, o *un peu retenu* do c.367 não é praticamente tido em conta, e o mesmo acontece no final, onde *un peu moins vif* não é audível; Giesecking continua no andamento inexorável, que já vinha de trás. Em termos dinâmicos, entusiasma-se precocemente com o clímax da obra: o c.511 é já em forte, quando a partitura indica piano e pouco depois, pp (pianíssimo). O mesmo fenómeno ocorre no c.267, onde as várias indicações de pp e mesmo de ppp não demovem Giesecking de afirmar a dinâmica de mf.

Já Casadesus respeita desde logo com mais clareza as indicações o texto, com *un peu retenu* e *un peu moins vif* de *Scarbo* perfeitamente cumpridas. Também aqui aposta em oitavas muito iguais e menos ténues do que Giesecking (c.122-130). No final, o c. 615 não alcança a sonoridade límpida de W. Giesecking.

Perlemuter segue igualmente as indicações de texto, nos *ritenuti*, etc., como podemos desde logo observar em *Ondine*(c.67). Em *Le Gibet* conduz de forma excepcional a voz contralto, a partir do c.41 até final, de forma menos pesante e marcada do que Casadesus. Em *Scarbo*, Perlemuter aplica muitos recursos lisztianos, de forma muito correcta, como é sua característica interpretativa. A melodia a partir do c.315 é interpretada com muito mais rubato (efeito talvez mais lisztiano...) do que por Giesecking, Casadesus ou François. De

salientar o efeito excelente da sonoridade que este pianista consegue entre os c.449 e 455, logo antes da reexposição.

François não é exceção no respeito pelo texto. Pode-se até considerar que é dos mais fidedignos intérpretes em rigor de texto, entre os que são aqui analisados.

19. S. PROKOFIEV (1891-1953), Visions fugitives op.22

N.ºs 1, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11

A.

S. PROKOFIEV (1891-1953), Visions fugitives op.22

Ano composição:1915-1917

Publicação:1917

Estreia:

Edição utilizada para audição:PROKOFIEV, S., *Visions Fugitives op.22*, S. Petersburg, "Composer" Publishing House, 1993

Importância: com o op.12, 17 e 22 Prokofiev consegue exprimir algo de mais essencial sobre peças em pequeno formato. Estas 20 peças que constituem o ciclo op.22 são formas simples, como a marcha, dança, coral, scherzo, estudo, ou simplesmente uma contemplação lírica. Podem-se até considerar um espécie de aforismos musicais, ou páginas de diário. Sendo que todas as 20 pequenas peças são inesperadas, em termos de linha melódica e surpreendem-nos a cada passo. Nesse sentido, esta obra afirma Prokofiev também como grande melodista, e não só criador de passagens virtuosísticas e brilhantes. As alternâncias entre claro e escuro, quente e frio, fluidez e êxtase são a chave interpretativa destas peças.

Características: 2 versos do poeta russo K. Balmont servem de inspiração a Prokofieff, para o título de "Visions Fugitives":

"In jeder flüchtigen Vision erblicke ich Welten,
Erfüllt vom Wechselspiel der Regenbogenfarben."

Algumas das peças podem ser esboços de danças, ou *intermezzi* de peças de teatro, tudo imbuído de muita imaginação e sonho. A peça nº 2 exprime linhas misteriosas e sinuosas(também a nº20 -lento irrealmente-). Existem ainda algumas analogias com a Mazurka op.17 nº4 de Chopin nas peças nº12 e 18, como se de valsas lentas se tratassem. A nº 10 (*ridicolosamemte*) e 11 (*con vivacità*) situam-se no

ritmo e atmosfera de danças cómicas e burlescas, enquanto que a nº15 (*inquieta*) está mais próxima dos *Sarcasmos op.17*.

nº1

É a duas vozes; a mão esquerda desloca-se em acordes a 3 vozes em movimento paralelo. Os acordes não cumprem uma função harmónica, mas melódica, mas constroem um contraponto à melodia da mão direita.

nº3

Aqui a mão direita reforça a melodia da mão esquerda, conseguindo um clímax no intervalo de 5ª(c.14).

nº5

O acorde de Sol M dura 12 compassos, com o mesmo pedal, numa peça que dura 19 compassos.

nº10/11

Um discurso expressivo e burlesco, por vezes nos limites do ruído, com influências de música exótica.

B.

S. PROKOFIEV (1891-1953), Visions fugitives op.22

1. Artur Rubinstein (1887-1982), piano, *Carnegie Hall Highlights*,

RCA Red Seal, RD85670, 1987

ANO GRAVAÇÃO: 1961

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: A D D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO:1987

2. Sviatoslav Richter (1915-1998), piano, *Richter reDiscovered*,

BMG, 09026-63844-2, 2001

ANO GRAVAÇÃO:1960, 26 de Dezembro, Carnegie Hall, ao vivo

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:A D D

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO: 2001

3. E. Gilels (1916-1985), piano, *Great Pianists of the 20th Century: Emil Gilels II*, Philips, 456 796-2, 1999

ANO GRAVAÇÃO: 1975

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

DURAÇÃO:

ANO EDIÇÃO: 1999

1- DINÂMICA

Esquema da evolução dinâmica

	I (c.1-27)	III (c.1-28)	V (c.1-19)	VI (c.1-24)	VII (c.1-28)	VIII (c.1-24)
<i>Rubinstein</i>	pp início	voz tenor mf		dimin. (c.23-25)	ff(c.27)	
<i>Richter</i>		mão dir. pp; mf>(c.13)				
<i>Gilels</i>			ff		ré ff no baixo(c.27)	

	X (c.1-39)	XI (c.1-39)
<i>Rubinstein</i>		cresc. (c.29-30)
<i>Richter</i>		
<i>Gilels</i>		último arpejo pp(c.31)

2- AGÓGICA

Esquema da evolução agógica

	I (c.1-27)	III (c.1-28)	V (c.1-19)	VI (c.1-24)	VII (c.1-28)	VIII (c.1-24)
<i>Rubinstein</i>	melodia conduzida até ao final				último arpejo mt lento(c.28)	
<i>Richter</i>		contralto sempre mt conduzido				acell.(c.7); tenor conduzido(c.11-15)
<i>Gilels</i>					linha mt conduzida(c.11-14)	dim.p p(c.9)

	X (c.1-39)	XI (c.1-39)
<i>Rubinstein</i>	seco e forte; acento sib(c.38)	
<i>Richter</i>		
<i>Gilels</i>	arpejo sf(c.24); molto rit. até final	

3- ANDAMENTO E PULSAÇÃO

Esquema do andamento de interpretação

Tempo

	I (c.1-27)	III (c.1-28)	V (c.1-19)	VI (c.1-24)	VII (c.1-28)	VIII (c.1-24)	X (c.1-139)	XI (c.1-39)
<i>Rubinstein</i>	1'05"	0'54"		0'24"	1'40"		0'50"	1'01"
<i>Richter</i>		1'15"	0'17"	0'23"		1'30"		0'54"
<i>Gilels</i>	1'17"	0'57"	0'24"			1'25"	0'52"	1'11"

Andamento

	I (c.1-27)	III (c.1-28)	V (c.1-19)	VI (c.1-24)	VII (c.1-28)	VIII (c.1-24)	X (c.1-139)	XI (c.1-39)
<i>Rubinstein</i>	♩=72	♩=112		♩=126	♩=112		♩=116	♩=152
<i>Richter</i>		♩=92	♩=152	♩=138		♩=76		♩=160
<i>Gilels</i>	♩=72	♩=120	♩=116		♩=132	♩=96	♩=92	♩=132

4- FRASEIO E ARTICULAÇÃO

a) Estrutura das frases.

Com Rubinstein (e Gilels), na Peça XI, a parte central é em andamento mais lento, com figuração mais lenta e expressiva. Na reexposição(c.25), põe menos pedal e é tudo mais leve.

b) Significado musical de cada unidade de fraseio.

Na Peça VIII o *Meno mosso*(C.21-24) é especialmente tranquilo na interpretação de Gilels. Na Peça X, tudo tem muito ritmo e balanço.

c) Articulação.

Na interpretação de Rubinstein os *staccati* são bem marcados, nos c.12, 13 e 17(Peça III). Toca igualmente a Peça X com a esquerda

em *staccato* e quase sem pedal. Richter segue em *staccato* no c.17, na Peça III.

5- ACENTUAÇÃO

Na Peça VII, Rubinstein faz um *sforzando* no c.11, no dó grave(mínima). Com Gilels, na Peça XI, os acentos são sempre na semicolcheia com ponto, como está assinalado pelo compositor.

6- PEDAL

Rubinstein põe muito pedal na Peça I, entre os c.15-19, e também entre os c.23-24. Na Peça VI quase não aplica pedal, sendo a atmosfera muita límpida e leve. Só no final é que ouvimos a intervenção do pedal, em diminuendo. Já na Peça VII põe muito pedal no início entre os c.21-24. Na Peça XI, o c.9 é sem pedal e muito leve, sendo que no início desta mesma Peça a mão esquerda tem muito pedal.

Richter tira o pedal na Peça III; na Peça VI põe muito pouco pedal. Já na Peça VIII opta por apoiar a linha do contralto com muito pedal (c.21-24), assim como na Peça XI, na qual põe pedal no c.15, e ainda na parte mais lenta (a partir do c.17). No final, no c.31, aplica pedal no arpejo final no c.31-32.

Gilels não foge à regra: a Peça I é mesmo com muito pedal no diálogo polifônico (c.11-13), sobretudo na linha cromática descendente. O mesmo na Peça III, logo de início e no c.25.. No c.11 já emprega pouco. A Peça V tem muito pedal até final, pois é em *ff*. Na Peça VII o c.27 é com um só pedal. O último arpejo no c.31 é com muito pedal.

7- TRANSMISSÃO DA FORMA (temas, motivos, harmonia, modulações, contraponto)

Das 3 interpretações analisadas parece ser a de Gilels a mais surpreendente, pela linha original que concede a cada uma das peças, como se de miniaturas se tratassem. O controle polifónico é assombroso e o objectivo do carácter burlesco ou de conto de fadas está presente de forma muito eficaz. Também os andamentos são algo mais lentos do que Richter e Rubinstein. Entre as interpretações de Rubinstein e Richter as diferenças não são imensas, embora Richter seja mais cultor de grandes contrastes e imenso controle dinâmico. O lirismo e as grandes linhas de Rubinstein estão aqui também sempre presentes.

¹ Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs, Ein Beitrag zu ihrer Geschichte Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig, Verlag C. F. Peters, 1950, p. 124

² *ibid.*

³ *DTV-Atlas zur Musik*, Band 1, Kassel, Bärenreiter Verlag, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, 14^a ed. (1^a ed. 1977), p. 37

⁴ Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs, Ein Beitrag zu ihrer Geschichte Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig, Verlag C. F. Peters, 1950, p. 12

⁵ *idem*

⁶ Lothar Hoffmann-Erbrecht, "Notas do CD Svjatoslav Richter", piano, BACH, *Das Wohltemperierte Klavier, 1. Teil BWV 846-869/ 2. Teil BWV 870-893*, 4 CD, Ariola-EURODIC/Melodia, Digital 610 276-234, 1985, "Das Präludium dient der Vorbereitung; die Fuge aber bedeutet musikalische Erfüllung."

⁷ Werner Oehlmann, Klaus Billing, Walther Kaempfer, *Reclams Klavierführer I Von Franz Schubert bis zur Gegenwart*, 1^a ed., Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1967 (7^a edição 1994), p. 177 "Der Fuge fehlt das Kontraprinzip, der Dualismus der klassischen Sonate; alles dramatische, jeder Kampf der in ihr eingeschlossenen Kräfte ist ihr fremd. Sie ist die legitime Ausdrucksform für das universale, die diesseitige und die jenseitige Welt als Einheit umfassende Seinsgefühl des Barock, in ihrer Bachschen Gestalt ist sie die Krönung und Vollendung einer Entwicklung, die in gerader Linie von den frühesten Anfängen der mehrstimmigen Musik herkommt."

⁸ *idem*

⁹ idem "Darstellung des Affektes durch innere Kunstmittel"

¹⁰ Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre-Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S.Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien, UNIVERSAL EDITION, 1968 (3^a edição, 1973), p. 87 "Wir gelangen zu einer richtigen Einschätzung des Themas, wenn wir uns die Vielseitigkeit hinsichtlich seiner Funktion im gemeinsamen Dahinströmen der stimmen vergegenwärtigen. Dann wird auch die Form erst richtig lebendig und verliert die Starrheit, die ihr in manchen Interpretationen anzuhaften scheint. Das Thema muss nicht immer führend sein, es kann ebenso - man möchte es sagen, ohne sich etwas zu vergeben und von seiner Würde etwas einzubüßen - gänzlich untergeordnete Mittelstimme werden oder auch die Rolle des harmonietragenden Basses übernehmen im Sinne der Baßstimme im vierstimmigen Choral."

¹¹ Joachim Kaiser, *Große Pianisten in unserer Zeit*, Serie Musik, Piper München/Schott Mainz, 1972,1989 (7^a edição aumentada), p. 255

¹² Werner Oehlmann, Klaus Billing, Walther Kaempfer, *Reclams Klavierführer I Von Franz Schubert bis zur Gegenwart*, 1^a ed., Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1967(7^a edição 1994), p. 508 "(...) zum ersten Mal verwendet Mozart die Baßlage des Instruments zu sonorer Kantilene(...)"

¹³ Werner Oehlmann, Klaus Billing, Walther Kaempfer, *Reclams Klavierführer I Von Franz Schubert bis zur Gegenwart*, 1^a ed., Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1967(7^a edição 1994), p. 509

¹⁴ Carl Czerny. *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerken*, Universal Edition N.º 13340, Viena, 1963, p. 52 "Beethoven selbst hielt diese Sonate für seine grösste. (bis zu der Zeit, als er op. 106 komponiert hat)".

¹⁵ Edwin Fischer, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, Im Insel Verlag, Wiesbaden, 1956, (Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966), p.96 "In diesem Stück ist jeder Ton so wichtig, so aufs Ganze bezogen, daß ein Darüber-Hinwegspielen schwerste Irrtümer im Verständnis bewirkt."

¹⁶ Edwin Fischer, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, Im Insel Verlag, Wiesbaden, 1956, (Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966), p.98 "Die letzten Takte müssen trotz Beethovens Vorschrift, das Pedal liegen zu lassen, nach dem F ff (Takt 257), mit Benutzung der Sordine auf das Klangvolumen herabgemindert werden, das der Linienführung noch Klarheit erlaubt."

¹⁷ Edwin Fischer, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, Im Insel Verlag, Wiesbaden, 1956, (Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966), p.96 "Wie du die drei ersten Achtel spielst, so mußt du im Tempo weiterspielen. Das Gesetz ist da schon gegeben, und die Würfel sind gefallen."

¹⁸ Edwin Fischer, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, Im Insel Verlag, Wiesbaden, 1956, (Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966), p.96 "...Verlangsamung des Tempos beim Auftreten des zweiten Themens, das ja nur eine Verwandlung des erstens ist, sehe ich nicht ein: im Gegenteil ist hier der Satz aus Goethes Urworten vom Gesetz, dem man folgen muß, nach dem man angetreten, maßgebend."

¹⁹ *Edwin Fischer plays Schubert*, Pearl, GEMM CD 9216, 1996, "Fischer plays this Impromptu, which Schubert originally wrote in G Flat Major, in a transposed version."

²⁰ Werner Oehlmann, Klaus Billing, Walther Kaempfer, *Reclams Klavierführer II Von Franz Schubert bis zur Gegenwart*, 1^a ed., Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1967, (7^a edição, 1994), p. 231

"Schwärmerische Nachtgesänge, von Liebesklagen und weichen Leidenschaften kündend, in Mondschein getauchte Parklandschaften als Ort zarter Träumerei und glühender Gefühle; "

²¹ *L'interprétation de Chopin en France*, textos reunidos por Danièle Pistone, Librairie Honoré Champion, Paris, 1990, *Le Tempo Rubato selon Paderewsky*, trad. Jean Davous, anotado por Ewa Dobrzynski, p.143-151

²² Charles Rosen, *The Romantic generation*, s.l, President and Fellows of Harvard College, 1995 (tr. francês por Georges Bloch, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporaines*, s.l., Gallimard, 2002, p.408 "Les *Ballades* ont une forme narrative, mais pas de programme;(…)Le mouvement des *Ballades* est celui d'une histoire (une histoire ancienne, en vers, avec un refrain), mais il n'y a pas d'événement, juste une expression élégiaque."

²³ Charles Rosen, *The Romantic generation*, s.l, President and Fellows of Harvard College, 1995 (tr. francês por Georges Bloch, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporaines*, s.l., Gallimard, 2002, p.409 "(...)une structure formelle au contenu indéterminé.")

²⁴ André Gide, *Notes sur Chopin*, André Gide et l'Arche, 1949 (trad. alemã, *Aufzeichnungen über Chopin*, Suhrkamp Verlag, Baden-Baden, 1987, p.17 "(...)unvermutet ein tiefes b erklingen läßt, welches die Landschaft plötzlich wie durch die Berührung mit einem Zauberstaub verändert: so scheint mir diese beschwörende Kühnheit so mancher überraschenden Verkürzung des Dichters der "Fleurs du Mal" vergleichbar."

²⁵" Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen

Für den der heimlich lauschet" F. Schiller

²⁶ Observação da autoria da pianista Alicia de Larrocha, expressa em *Masterclass* em 1999 na Casa de Mateus, em Portugal, onde se frequentou como executante o referido seminário, dedicado exclusivamente à Música Espanhola para piano.

²⁷ Observação da autoria da pianista Alicia de Larrocha, expressa em *Masterclass* em 1999 na Casa de Mateus, em Portugal, onde se frequentou como executante o referido seminário, dedicado exclusivamente à Música Espanhola para piano.

²⁸ idem.

²⁹ idem.

³⁰ idem.

³¹ "Debussy spielte Takt 7-12 und 22-83 im doppelten Tempo ($\text{♩}=\text{♩}$)", Debussy tocava os compassos 7-12 e 22-83 ao dobro do andamento ($\text{♩}=\text{♩}$).

³² Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística, Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p.470

³³ "Sin embargo, el esquema emocional preferido por Ravel es siempre el de la gran acumulación de tensión seguida de una rápida distensión: el esquema del Preludio del *Tristán*, que es precisamente la cima del erotismo en música" in Piero Rattalino, *Storia del Pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milán, Il Saggiatore, 1982 (tr. espanhol *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1997), p.232

³⁴ Gaby Casadesus, "Mes noces musicales", in *Robert Casadesus Complete Piano Music of Ravel*, Sony Classical Masterworks Heritage, MH2K 63316, 1998

BIOGRAFIAS DOS PIANISTAS QUE INICIARAM A SUA CARREIRA PIANÍSTICA ANTES DE 1950, INCLUÍDOS NO ANEXO A

1. ARRAU, CLAUDIO (1903-1991)

1. DADOS PESSOAIS

Chillán (Chile), 3.2.1903, Mürzzuschlag (Áustria), 9.6.1991

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Foi uma criança prodígio, apresentando-se pela primeira vez em público com a idade de 5 anos. Num curto espaço de tempo consegue trabalhar e conhecer sem esforço grande parte do repertório clássico.

Em 1910, com a idade precoce de sete anos, e com uma bolsa do estado chileno, viaja para Berlim, para estudar no antigo *Sternschen Konservatorium*. Quando Edwin Fischer lhe pergunta o que pretende tocar responde: "Tenho a obra completa de Bach". Após algumas aulas com Waldemar Lütschg seria aceite como aluno de Martin Krause, com quem permaneceu 5 anos. Com 12 anos, C. Arrau tinha já obtido o *Ibach-Preis* e a *Gustav-Hollaender-Medaille*.

3. CARREIRA

Inicia actividade concertística por volta dos anos 20, como solista das melhores orquestras e maestros em Berlim (Nikisch, Muck, Mengelberg, Furtwängler) e faz a sua estreia americana em 1923, no *New Yorker Carnegie Hall*. Em 1927 obteve o 1º prémio do famoso Concurso de Piano de Genève, onde se incluíam no júri Alfred Cortot, Artur Schnabel e José Vianna da Motta.

4. REPERTÓRIO

Os recitais e concertos berlinenses foram muito aclamados, devido à sua estrutura na linha de Ferruccio Busoni, interpretando ao longo dos anos 30 a integral das sonatas para piano de W. A. Mozart e de L. v. Beethoven, e em 1935 em 12 recitais a obra completa de J. S. Bach. Dominava portanto grande parte do repertório do barroco até aos modernos, embora a maior incidência e identificação interpretativa se encontre claramente na música para piano de Schumann, Liszt e Brahms. A partir de 1945, Arrau pertence à pequena elite de pianistas de incontestável e reconhecido mérito internacional; o seu domínio técnico e musical e conhecimento total do repertório só é comparável a outros mestres semelhantes do piano como Rubinstein, Richter e Gilels.

5. DISCOGRAFIA

- L.V. Beethoven, *Sonatas para piano 8/14/23*, PGD/PHILIPS, CD 22970
- Claudio Arrau *Plays Schumann/Liszt/Chopin/&*, PEARL -- KOCH --, CD 9928
- C. Debussy: *Debussy For Daydreaming*, PGD/PHILIPS, CD 46484
- L.V. Beethoven: *Beethoven At Bedtime*, PGD/PHILIPS, CD 46485
- L.V. Beethoven: *Son Pno 1-10*, VANGUARD CLASSICS, CD 8060
- L.V. Beethoven: *Son Pno 5/9/Allegro/Minuetto*, GRAMMOFONO(ITA) CD 78543, 2000
- F. Chopin: *Piano Works*, PGD/PHILIPS, CD 46145
- F. Chopin: *Comp Works Pno & Orch*, PGD/PHILIPS, CD 38338
- L.V. Beethoven: *Ct Pno 5/Ct Vln/Ct Triple*, PGD/PHILIPS, CD 42580
- Great Romantic Piano Sonatas, PGD/PHILIPS, CD 42617
- F. Liszt: *Ct Pno 1/Fant Pno/Hungarian Fo*, SONY MUSIC, CD 62338

- F. Chopin: *Etudes-Comp/Nouvelles (3)*, EMD/EMI CLASSICS, CD 61016
- Emi Centenary Edition: *100 Years Of Great Music*, EMD/EMI CLASSICS, CD 66252
- Joseph Szigeti: *Great Violin Sonatas Label*, ENTERPRISE (ITA), CD 99318
- L.V. Beethoven: *Ct Pno 2/3*, ROYAL CLASSICS (NET), CD 6482
- L.V. Beethoven: *Son Vln 6-8*, ENTERPRISE (ITA), CD 99326
- F. Liszt: *Trans Pno*, PGD/PHILIPS, CD 456052
- F. Chopin: *Nocturnes-Comp/Impromptus-Comp*, PGD/PHILIPS, CD 456336
- L.V. Beethoven: *Son Vln 1-3/5*, ENTERPRISE (ITA), CD 99335
- Claudio Arrau, piano, Staatskapelle Dresden/Sir Colin Davis, *Piano Concertos 1-5*, Philips, 422 149-2PH3(g.1986-88)
- Claudio Arrau: *Plays Schumann/Debussy/Chopin*, MAGIC TALENT (ITA), CD 48044
- F. Liszt: *Etudes-Comp*, PGD/PHILIPS, CD 456339
- Claudio Arrau: *1941 Recordings*, ENTERPRISE/PIANO LIBRARY (ITA) CD 275
- Claudio Arrau, piano, Concertgebouw Orchestra/Bernard Haitink, *Great Pianists of the 20th Century 2*, Philips, 456 706-2PM2(g. 1927-76)
- Heather Harper, sop, Dame Janet baker, mez, Sir Peter Pears, ten, Thomas Hemsley, bar, Claudio Arrau, Benjamin Britten, piano, *Brahms, Liebeslieder; op.52, Rossini, Soirées musicales-La promessa; La partenza; La regata veneziana, La pesca, Tchaikovsky, Duets, op.46-No1, evening, No 3, Tears, No 4, In the garden, No6, Dawn, BBC Legends/IMG Artists Britten the Performer, BBCB8001-2 (g.1968-71)*

2. BACKHAUS, WILHELM (1895-1991)

1. DADOS PESSOAIS

Desaparece aos 85 anos, pouco depois de um recital na Áustria, a 5 de Julho de 1969, e pouco antes de completar a gravação das 32 Sonatas de L. v. Beethoven, com a *Sonate Hammerklavier* op.106.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Estuda oito anos em Leipzig com o pedagogo Alois Reckendorf. Seguem-se aulas privadas com Eugen d'Albert em Frankfurt.

3. CARREIRA

Iniciou a sua carreira pianística em 1901, com o Concerto nº1 de F. Mendelssohn e as Variações Paganini de Brahms, tendo já efectuado recitais públicos com 8 anos. Foi solista com a Hallé Orchestra, sob a direcção do maestro Hans Richter. Em 1904 foi nomeado professor no *Royal Manchester College of Music*, cargo que apenas pode exercer durante um ano, devido à expansão da sua cada vez mais intensa carreira. Em 1905 ganhou o Concurso Rubinstein realizado em Paris, e consegue com este prémio mais contratos para concertos por toda a Europa. Nos EUA estreia-se em 12 de Janeiro de 1912, com 5º Concerto de L. v. Beethoven, a direcção de Walter Damrosch e a *New York Symphony Orchestra*, assim como num recital a solo no Carnegie Hall, onde estavam presentes Hofmann e Lhevinne. O público americano já estava entretanto a par do seu superlativo pianismo, através da divulgação das gravações de 1908.

4. REPERTÓRIO

O repertório de Backhaus consiste sobretudo em obras-primas austro-alemãs, combinadas com muito Chopin e Liszt. Embora o seu nome seja muito associado com a interpretação de obras de Beethoven e Brahms, as suas gravações consistem sobretudo nas Variações Paganini e repertório do período romântico. Dedicou-se igualmente a outras obras de J. Brahms, como é o caso das *Klavierstücke op.116-119* e *Rhapsodies*.

5. DISCOS

Pioneiro em experiências de gravação de música para piano, foi contratado pela jovem empresa *Gramophone Company* em 1908, realiza diversas gravações de assinalável qualidade pianística e a nível da qualidade técnica da gravação. A primeira data de 1909, com uma gravação ao vivo do concerto de E. Grieg. A partir desta data outros pianistas mais velhos de que Backhaus efectuam gravações acústicas em 78 rotações, como é o caso de Alfred Grunfeld, Raoul Pugno, Vladimir de Pachmann, Paderewsky, Godowsky, Hofmann ou Grainger. Realizou a primeira integral dos Estudos op. 10 e op. 25 de F. Chopin, os quais gravou em 1928. Continuou a gravar para HMV até 1948 (com um intervalo de alguns anos, durante a 2ª Guerra), e assinou contrato mais tarde com a Decca/London, gravando as 32 Sonatas de L. v. Beethoven, assim como muito mais do seu imenso repertório.

Lista de gravações disponíveis no mercado em final de 2004:

Beethoven Complete Piano Sonatas, Universal Decca, 433882, 1992

Beethoven, Mozart and Bach, Orfeo d'Or, 530001, 2000

Karl Böhm conducts Ludwig van Beethoven, Arioso, 2003

Brahms Piano Concerto n°2: Piano Works, Classica D'Oro, 3034, 2002

Brahms, Mozart: Piano Concertos, Backhaus, Böhm, Decca, 466380, 1999

Brahms: Liebeslieder Waltzes op.52; Waltzes op.39, EMI Records, 566425, 2001

The Great Pianists of the 20th Century, Philips, 456718, 1998

Piano Masters: Wilhelm Backhaus, Pearl, 46, 1999

Wilhelm Backhaus, Piano, Andante, 2995, 2001

Backhaus: The Complete British Acoustic Recordings, 1908-25, Pearl, GEMS 0102, 2001

Grand Piano: Brahms, Nimbus Records, 8806, 1996

Brahms: Piano Concerto n°1; Paganini Variations, Naxos, 2003

Brahms: Piano Concerto in Bf n°2 op.83, Ballade in Dur op.10/1, Arkadia, 78570, 2000

W. Backhaus plays Brahms, Music & Arts Program, 2004

Brahms: Piano Concerto in Bf n°2 op.83; Hungarian Dances WoO1, EMI Records, 66418, 2001

Beethoven: Symphonies; Piano Concertos; Violin Concertos; Overtures, Decca, 467892, 2002

Beethoven: op.111, 3 Versions, Aura Classics, 113, 2001

Chopin, Beethoven and Haydn, Aura Classics, 119, 1999

Beethoven: Piano Sonatas, Orfeo d'Or, 300921, 1995

Beethoven: Piano Concerto N°5, Symphony N°8, Orfeo d'Or, 33855961, 1996

Wilhelm Backhaus plays Chopin, Enterprise, 331, 2000

Brahms: Hungarian Dances Wo O1; Pieces op.118, Grammfono 2000, 78507, 1994

Beethoven: Piano Concertos 1-5; Diabelli Variations, Decca, 433891, 1992

Brahms: Piano Concerto N°2/Mozart Piano Concerto n°27, Polygram Records, 448600, 1197

Wilhelm Backhaus: Pianists of the Golden Eve, Fone, 9011, 1993

Wilhelm Backhaus plays Mozart, Memoria, 991009, 1994

Wilhelm Backhaus (piano) - Schubert "Trout" Quintet (with the International String Quartet) / Chopin: Waltz in D-flat Op. 64 No. 1; Etudes (Op. 10 No. 2, Op. 25, Nos. 2, 3, 11); Polonaise in A Op. 40 No. 1 / Liszt: Hungarian Rhapsody No. 12 / Brahms: Variations on a Theme of Paganini, Biddulph Records, 38, 1997

Backhaus at Salzburg Festival, Enterprise, 964, 1994

I Grandi Pianisti Del Secolo, Enterprise, 301, 1996

Wilhel Backhaus Plays

Beethoven/Bach/Liszt/Wagner/Chopin/Händel/Weber, Grammfoneo 2000, 78513, 1994

Backhaus Plays Chopin, Pearl, 9902, 1993

Wilhelm Backhaus Plays Brahms, Pearl, 9385, 1993

Wilhelm Backhaus Plays Brahms, Enterprise, 192, 1996

Wilhelm Backhaus/Johannes Brahms, Karl Bohm, Enterprise, 213, 1996

Wilhelm Backhaus 1908-1935: A Journey in His Studio Recordings, Enterprise, 229, 1997

The Great Pianists, Magic Talent, 48098, 1999

Wilhelm Backhaus/Wolfgang Amadeus Mozart, Edvard Grieg, Fritz Zaun, Enterprise, 338, 2000

Backhaus Plays Brahms, Volume 2, Biddulph Records, 1994

Wilhelm Backhaus Plays Brahms, Volume 3, Biddulph Records, 1994

Brahms Concerto No.2 for Pianoforte Herbert von Karajan, Wilhelm Backhaus, s/editor, 1994

Early Recordings 3 by Wilhelm Backhaus, s/editor, 1997

Wilhelm Backhaus 4 Robert Schumann, Enterprise, 336, 1999

Early Recordings 2 by Wilhelm Backhaus, s/editor, 1997

Romantic Piano Sonatas by Beethoven, Wilhelm Backhaus, Enterprise, 1993

Chopin, Beethoven and Haydn, s/editor, 1994

Backhaus plays Brahms, Sir Adrian Boult, Biddulph Records, 1994

Early Recordings 5 by Wilhelm Backhaus, s/editor, 1997

Plays Brahms by Wilhelm Backhaus, Classic Memoires, 1995

*Chopin: Waltz in Df Op64/1, B164/1; Impromptus No4
by Fryderyk Chopin, Wilhelm Backhaus, Alfred Cortot, Selena Records,
1999*

*Chopin: Impromptus No4; Berceuse in Df, Wilhelm Backhaus, Magic
Talent, 48032, 1997*

*Plays Chopin/Liszt/Albeniz/& by Wilhelm Backhaus, Dante Records
Hpc, 16, 1998*

Early Recordings 4 by Wilhelm Backhaus, s/editor, 1997

*Brahms: Hungarian Dances WoO1; Waltzes Op39
Johannes Brahms, Wilhelm Backhaus, Magic Talent, 48042, 1997*

*Piano Concerto 5 " Imperatore " by Beethoven, Wilhelm Backhaus,
Suite, 1993*

Early Recordings 1 by Wilhelm Backhaus, 1997

Cantelli & Backhaus Play Beethoven & Brahms, Legend(Allegro), 1996

E. Grieg: Piano Music In CD, Wilhelm Backhaus (Piano), Kjell Baekkelund (Piano), Harold Bauer (Piano), Walter Giesecking (Piano), Arthur de Greef (Piano), Josef Hofmann (Piano), Eileen Joyce (Piano), Eva Knardahl (Piano), Arturo Benedetti Michelangeli (Piano), Olga Samaroff (Piano), SIMAX (NOR), 1809

Wilhelm Backhaus: Recordings CD 1933-1939, ENTERPRISE/PIANO LIBRARY (ITA), 192

Johannes Brahms Wilhelm Backhaus (Piano) J. Brahms: Ballades (2)/Pno CD Pieces (6)/&, GRAMMOFONO 2000 (ITA), 78507

Wilhelm Backhaus: Plays CD Beethoven/Chopin/Bach/&, GRAMMOFONO 2000 (ITA), 78513

Wilhelm Backhaus: Journey In His CD, ENTERPRISE/PIANO LIBRARY (ITA), 229

Brahms/Mozart: Ct Pno 2/Ct Pno 27 CD, Composer: Johannes Brahms, Wolfgang Amadeus Mozart Performer: Wilhelm Backhaus (Piano), James Brown (Horn (English)) Conductor: Karl Bohm Orchestra/Ensemble: Vienna Philharmonic Orchestra, PGD/LONDON CLASSICS, 448600

Wilhelm Backhaus: Plays Chopin CD Composer: Fryderyk Chopin Performer: Wilhelm Backhaus (Piano)

J. Brahms: Ct Pno 2/Var Pno (28) CD Composer: Johannes Brahms Performer: Wilhelm Backhaus (Piano) Conductor: Karl Bohm, ENTERPRISE/PIANO LIBRARY (ITA), 213

3. BUSONI, FERRUCIO (1866-1924)

1. DADOS PESSOAIS

Empoli/Florença, 1.4.1866- Berlin, 27.7.1924

Filho de um virtuoso clarinetista italiano e de uma pianista de ascendência germânica.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Após algumas actuações como criança prodígio em Trieste, iniciou a sua formação musical na Áustria e no norte da Itália; também estudou em Viena, Graz e Bolonha. Em 1886 instalou-se em Leipzig, onde se estabeleceu como pianista e compositor. Desde 1888 leccionou nos conservatórios de Helsínquia, Moscovo e Boston, e após uma curta estadia em Nova York, escolhe Berlim como morada a partir de 1894. Só se ausenta durante a 1ª Guerra e nas frequentes *tournées* e viagens. Ainda existe hoje uma placa num edifício dos anos 70 (Século XX), na Viktoria-Louise-Platz 11, onde se pode ler "Aqui viveu Ferruccio Busoni".

3. CARREIRA

Busoni era também amante da literatura e compilou o *Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) sendo um grande entusiasta da música contemporânea do seu tempo. Como pedagogo, exercia a sua actividade em Berlim, e também em *Masterclasses* em Weimar, Viena, Basel e Bolonha. Numa descrição da autoria de um dos seus dilectos discípulos, Kestenbergl, diz o seguinte: "Sobre cada execução discutia-se na generalidade - longe de pequenas correcções de pormenores técnicos - pois era essa a forma mais querida de Busoni de ensino. A

obra de arte era analisada sobretudo do ponto de vista espiritual, e cada executante tinha a sensação, que cada comentário de Busoni, lhe era dirigido."

Em 1920 é nomeado director da Academia das Artes da Prússia; esta nomeação confere-lhe muito prestígio a nível dos círculos musicais mais *avant-garde* da época. Busoni adoece entretanto e desaparece em 1924; existe um pequeno monumento à sua memória, no cemitério de *Schöneberg* (bairro berlinense), na *Stubenrauchstraße* (onde também está sepultada Marlene Dietrich). Os discípulos mais conhecidos são Emile-Robert Blanchet, Egon Petri, Michael von Zadora, Eduard Steuermann, o qual participou na estreia de *Pierrot Lunaire* em 1912.

4. REPERTÓRIO

Em Berlim, Busoni era cada vez mais considerado como defensor da modernidade. Nesta conformidade, Busoni dirige 12 Concertos sinfónicos com a Filarmónica de Berlim entre 1902 e 1909, na *Beethovensaal*; dos programas constavam estreias e obras pouco tocadas.

5. DISCOS

Great Pianists on Piano Rolls, Phonographe Nuova Era Records, PH 5027, 1995

Ferruccio Busoni and Egon Petri, Pearl, GEMMCD9347, 1990

Busoni, Grainger & Petri, Symposium, SYMPCD1145, 1993

Busoni and his Legacy, Arbiter, ARBITER 134, 2002

Busoni and his Pupils, Naxos Historical, 8110777, 2004

4. CASADESUS, ROBERT (1899-1972)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista e compositor francês, Paris, 12 de Abril de 1899- Paris, 19 de Setembro de 1972. Nascido numa família de músicos, estuda até à idade de 10 anos com a sua tia Rose Casadesus.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Entra para o Conservatório de Paris para a classe de Louis Diémer. Em 1913, apesar da sua tenra idade ganha um primeiro prémio na classe de piano. As suas primeiras composições datam de 1916 e o seu primeiro recital público de 1917. Em 1920 ganha o prémio Louis Diémer. Em 1921 casa com Gabrielle L'Hôte (Gaby Casadesus) e faz a estreia da *Fantaisie* de Fauré, a qual tinha sido trabalhada com o compositor.

3. CARREIRA

Inaugura a Salle Pleyel em 1927 e começa a dar recitais a 2 pianos e a 4 mãos com a sua esposa Gaby. Em 1935 é nomeado professor do Conservatório americano de Fontainebleau. Nesse mesmo ano faz o seu *début* nos E.U.A., sob a direcção de Toscanini. Em 1941 dá o seu primeiro recital no Carnegie Hall. Funda um duo com Zino Francescatti com quem tem muita actividade de música de câmara. Toca com Mitropoulos e Szell, grava a obra completa de Ravel para piano e com Zino Francescatti, as principais sonatas do repertório francês e a integral das sonatas para violino e piano de Beethoven.

4. REPERTÓRIO

Conhece Maurice Ravel em 1922, e mantém com este compositor um longo e profícuo relacionamento, trabalhando todas as suas obras para piano. Em 1924 interpreta um concerto inteiramente dedicado às obras para piano de Maurice Ravel. Conhece ainda Manuel de Falla, Florent Schmitt e Albert Roussel, que lhe dedica a sua última obra para piano. Estreia ainda a *Sonate pour Alto et Piano* de Arthur Honneger, com Henri Casadesus; em 1927, a *Sonate pour violon et Piano n°3* de Guy Ropartz, com Georges Enescu; em 1934, *Trois Pièces pour piano op.49*, dedicado pelo autor. Arthur Honneger dedica-lhe ainda a sua última obra *Sept Pièces brèves*(1920), e Maurice Emmanuel, a sua *Sonatine pour piano n°5*(1925).

5. DISCOS

Franck/Chausson/Faure/Ravel: CD Sym/Poeme/Ballade/Tzigane Ernest Chausson, Gabriel Faure, Cesar Franck, Maurice Ravel, Robert Casadesus (Piano), Zino Francescatti (Violin), Leonard Bernstein Orchestra New York Philharmonic, SONY MUSIC, 47548

W.A. Mozart: Ct Pno 21/24 CD, Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Casadesus, George Szell, Cleveland Orchestra, SONY CLASSICS, 38523, 1990

W.A. Mozart: Mozart At The Movies, Colette Alliot-Lugaz (Soprano (Vocal)), Robert Casadesus (Piano), Dale Clevenger (Horn), Isidore Cohen (Violin), Glenn Gould (Piano), Robert Marcellus (Clarinet), Leslie Parnas (Cello), Samuel Rhodes (Viola), Rudolf Serkin (Piano), Harold Wright (Clarinet) Conductor: Jean-Claude Malgoire, George Szell, Bruno Walter, SONY CLASSICS, 45743

L.V. Beethoven-Piano Sonatas Robert Casadesus (Piano), SONY CLASSICS, 46345

L.V. Beethoven- Violin Sonatas 5/9/10 Robert Casadesus (Piano), Zino Francescatti (Violin), SONY CLASSICS, 46342, 1991

Mozart/Liszt/Falla: Piano Works Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart Robert Casadesus (Piano) Conductor: Ernest Ansermet Orchestra/Ensemble: L'Orchestre de la Suisse Romande, CASCAVELLE, 2008

W.A. Mozart-Concerto Piano 21/26, Robert Casadesus (Piano), Andre Previn (Piano) Conductor: George Szell Orchestra/Ensemble: Cleveland Orchestra, Columbia Symphony Orchestra, SONY CLASSICS, 67178

J.S. Bach-Concerto 2 Pianos/Concerto 3 Pianos, Johann Sebastian Bach, Gaby Casadesus (Piano), Jean Casadesus (Piano), Robert Casadesus (Piano) Conductor: Pierre Dervaux, Helmuth Kolbe, Eugene Ormandy, Edmond de Stoutz Orchestra/Ensemble: Orchestre des Concerts Colonne, Philadelphia Orchestra, Zurcher Kammerorchester, SONY CLASSICS, 67179

R. Schumann-Dauidsbundlertanze/Carnaval/Pa, Robert Casadesus (Piano), Charles Rosen (Piano), SONY CLASSICS, 68345

Essential Classics Collection- Composer: Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Johannes Brahms, Paul Dukas, Antonin Dvorak, Gregorian Chant, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Orff, Sergey Prokofiev, Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, Joaquin Rodrigo, Erik Satie, Franz Schubert, Johann Strauss I, Pyotr Il'yich Tchaikovsky, Antonio Vivaldi Performer: Robert Casadesus (Piano), Leon Fleisher (Piano), Zino Francescatti (Violin), Isaac Stern (Violin), Daniel Varsano (Piano), John Williams (Guitar), Eugenia Zukerman (Flute) Conductor: Jean-Claude Malgoire, Dimitri Mitropoulos, George Szell, Pinchas Zukerman Orchestra/Ensemble: La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Le Grand Ecurie et la Chambre du Roy, New York Philharmonic, SONY MUSIC Catalog: 62809

Maurice Marechal: Book 2-Recorded CD 1929-1943 Label: Composer: Claude Debussy, Arthur Honegger, Edouard Lalo, Antonio Vivaldi Robert Casadesus (Piano), Maurice Faure (Piano), Maurice Marechal (Cello), Andrea Scarduelli (Epr) Conductor: Philippe Gaubert, Arthur Honegger Orchestra/Ensemble: Orchestra Symphonique de Paris, Orchestre de la Societe des Concerts du Conservatoire, ENTERPRISE (ITA), 99316

Mozart Piano Concertos KV 491&KV 595, c. Dimitris Mitropoulos, Orfeo d'Or, 5360001, 2000

Robert Casadesus, Great Pianists of the 20th Century, Philips, 456739, 1999

The Complete Piano Music of Maurice Ravel, Sony, 63316, 1998

Robert Casadesus: Live Recording from Carnegie Hall, Sir Jonh Barbirolli, Appian, 5601, 2000

Ravel: Klavierkonzert für die linke Hand, Strauss: Eine Alpensinfonie, D. Mitropoulos, Orfeo d'Or, 2003

Schubert-Fantasia for Piano for Four, Sony, 2001

Piano Masters (Recorded 1928-40), Pearl, 68, 1999

Robert Casadesus: Complete Works for Violin, Koch Int'l Classics, 7528, 2001

Robert Casadesus in Concert, Music & Arts Program, 2004

Mémoires, Leopold Stokowski, Cascavelle, 2012, 2001

Great Pianists of the 20th Century-Selection from the definitive Collection, Polygram Records, 462699, 1998

Saint-Säens: Symphony N°3; Piano Concerto N°4; Introduction & Rondo capriccioso, c. Leonard Bernstein, Sony, 47608, 1993

Play Debussy, Fauré, Satie, etc, Robert Casadesus & Gaby C., Sony, 62665, 1997

Schumann Arabeske in C op. 18; Symphonic Études op.13, Sony, 62665, 1997

Debussy Piano Works, Sony, 2002

Artur Rodzinsky and Robert Casadesus on radio for the American Armed Forces in the World, Octobert 29, 1944, Enterprise, 52, 1999

Stravinsky-Le Sacre du Printemps, Falla-Nights in the Gardens of Spain, Cascavelle, 5006, 1999

Chopin Sonatas N°s 2 & 3, Ballades, Sony, 2002

Liszt-Piano Concerto N°2/Weber-Konzertstück, Sony, 2002

Rameau: Gavotte, Le Rappel des Oiseaux, Sony, 2001

Bartok-Sonata for 2 Pianos and Percussion, Sony, 2002

Casadesus:Toccatà op.40, Violin Sonata, Sony, 2002

Franck: Violin Sonata, Symphonic Variations, Sony, 2002

Fauré: Piano Quartet n°1, Violin Sonata, Sony, 2002

5. CORTOT, ALFRED(1877-1962

1. DADOS PESSOAIS

Nyon, Suíça, 26.09.1877-Lausanne 15.6.1962.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Ingressou no *Conservatoire de Paris*, na classe preparatória de Émile Decombes, com 9 anos. Graduou-se em 1896, com 1º Prémio na classe de alunos avançados de Louis Diémer.

Tinha ambições na área da direcção de orquestra, tendo durante 2 anos exercido funções de maestro assistente e do coro em Bayreuth, com Felix Mottl e Hans Richter. Este treino na Alemanha, em conjunto com a amizade que mantinha com Édouard Risler (o qual tinha estudado com Stavenhagen, Klindworth, d'Albert -alunos de Liszt-), proporcionou-lhe uma perspectiva musical alargada, que nem todos os pianistas franceses possuíam. Regressado a França em 1902, dirigiu o "Tristão e Isolda" e a estreia mundial francesa do *Götterdämmerung* de R. Wagner.

3. CARREIRA

Desde 1905 manteve com Jacques Thibaud e Pablo Casals a formação de trio, o qual se conta entre as melhores nesta formação. Efectuou muitas tournées nos E.U.A. Em 1919 fundou com Auguste Mangeot a *École Normale* em Paris, uma instituição com objectivos mais amplos do que o *Conservatoire*, e de grande prestígio, atraindo estudantes de todas as partes do mundo.

O período entre as 2 guerras (1918-1937) conta como o pico da sua actividade concertística: 150 gravações, 183 *masterclasses* públicas na *École Normale*, 282 concertos no E.U.A., 292 na Grã-

Bretanha e 1425 na Europa, Rússia e América do Sul. Entre 1940 e 1950 tocou 130 concertos cada temporada. Um dos seus últimos concertos em Paris, foi a 19 de Outubro de 1949, na Salle Pleyel, no exacto centenário da morte de F. Chopin. Publicações: *La musique française de piano* (3 vol.); dúzias de edições anotadas e comentadas com obras de Chopin, Brahms, Franck, Liszt, Mendelssohn, Schubert, Schumann e Weber, e o seu método, *Principes rationnels de la technique pianistique*. Estudantes de Cortot: Magda Tagliaferro, Yvonne Lefébure, Clara Haskil, Marcelle Meyer, Marthe Morhange-Motchane, V. Perlemuter, Gina Bachauer, Reine Gianoli, Dinu Lipati, Samson François, E. Heidsieck, Dino Ciani, Guthrie Luke.

4. REPERTÓRIO

Chopin, Saint-Saens (concertos), C. Franck (obras para piano), R. Schumann, J. Brahms, F. Liszt, F. Mendelssohn, F. Schubert, C. M. v. Weber, M. Ravel, C. Debussy.

5. DISCOGRAFIA

-*Cortot plays Chopin*, Music & Arts, CD-871, 1987

-*Great Pianists of the 20th Century: Cortot II*, Philips, 456 754-2, 1999

-*Etudes symphoniques, opus 13 et opus posthume Schumann*, Fonoteca, 2003

-*Les Pièces pour piano - Papillons, opus 2 - Carnaval, opus 9 - Etudes symphoniques, opus 13*, Enregistrements de 1929 à 1948

Robert Schumann Serge Rachmaninov Claudio Arrau Alfred Cortot
Andante, CD (4 volumes), 2003

-*Les Musiques de Matisse-Picasso - Les oeuvres et musiciens qui ont influencé les peintres*, Alfred Cortot/ Billie Holiday/Dizzy Gillespie/ Louis Armstrong, Naïve, 2002

- Grands pianistes du Siècle - Enregistrements historiques de 1927 à 1993*, Alfred Cortot/Sviatoslav Richter/Dinu Lipatti/Nikolai Lugansky/Alfred Brendel/Martha Argerich, Brilliant Classics, 2002
- Ravel, son oeuvre et son temps, Volume 1 - Enregistrements remis à tonalité à partir des archives 78 tours*, Maurice Ravel/Alfred Cortot/Marguerite Long/Piero Coppola, Cascavelle, 2002
- Les derniers enregistrements, Volume 1*, Robert Schumann Frédéric Chopin Claude Debussy, APR, 2002
- Ravel, son oeuvre et son temps, Volume 2 - Enregistrements remis à tonalité à partir des archives 78 tours: Maurice Ravel, Alfred Cortot, Marguerite Long, Piero Coppola*, Cascavelle, 2002
- Ravel, son oeuvre et son temps, Volume 3: Maurice Ravel, Alfred Cortot, Marguerite Long, Piero Coppola*, Cascavelle, 2002
- Récital - Etudes symphonies Carnaval, opus 9 - Kresleriana, opus 16 - Papillons - Scènes d'enfants Robert Schumann*, Music and Arts, 2002
- Concerto pour piano et orchestre en la mineur, opus 54 - Concerto pour violon N°2, Robert Schumann Béla Bartok Ferenc Fricsay Alfred Cortot Tibor Varga*, Urania, 2002
- Trios pour cordes et piano - Trios l'Archiduc N° 7 et N° 1 Ludwig van Beethoven Franz Schubert Alfred Cortot Jacques Thibaud Pablo Casals*, Emi classics, 2000
- Les 6 concertos brandebourgeois Jean Sébastien Bach*, Emiclassics, 2000
- Songs (14) 1936 / 1940 Hector Berlioz Claude Debussy Gabriel Fauré Alfred Cortot Dame Maggie Teyte*, Pearl, 1993
- Oeuvres pour piano Frédéric Chopin*, Emi classics, (6 CDs) CZS 7 67359 2, 1991
- Préludes-Improptus- Barcarolle- Berceuse Frédéric Chopin*, Emi classics, CDH 7 61050 2, 1989

-Sonate pour violon à Kreutzer N°9, opus 47 - 7 Variations - Trio pour cordes et piano N°7 l'Archiduc, opus 97

Ludwig van Beethoven, Pablo Casals Alfred Cortot Jacques Thibaud, Naxos Historical, 2003

-Trio en sol Majeur- Variations sur Ich ben der Schneider Kakada-Trio N°1 en si bémol Majeur-Joseph Haydn Ludwig van Beethoven Franz Schubert Pablo Casals Alfred Cortot Jacques Thibaud, Naxos Historical, 2003

-Trios en ré mineur-Trio en ré mineur, opus 49-Trio en ré mineur, opus 63 Félix Mendelssohn-Bartholdy Robert Schumann Pablo Casals Alfred Cortot Jacques Thibaud, Naxos Historical, 2003

-Transcriptions pour piano Jean-Sébastien Bach-Walter Giesecking/Byron Janis/Alfred Cortot, Naxos, 2001

-Variations symphoniques - Concerto pour la main gauche - Concerto pour piano N°4, opus 44 - enregistrements de 1931 à 1935

César Franck Maurice Ravel Camille Saint-Saëns Alfred Cortot Landon Ronald Charles Munch, Naxos Historical, 2001

-Concertos pour piano- Concerto pour piano , opus 54-Concerto pour piano, opus 21 Robert Schumann Frédéric Chopin Alfred Cortot Landon Ronald John Barbirolli, Naxos Historical, 2001

-Pièces de piano et d'orgue- Musique de chambre- Mélodies..

César Franck Alfred Cortot Quatuor Pro Arte Charles Tournemire, Timpani, 1993

-Musique pour piano Max Reger Leopold Godowsky Alfred Cortot Fredrik Ullen, Bis, 2000

-Rapsodies hongroises N°2 et N°11 - Au bord d'une source...

Ludwig van Beethoven Frédéric Chopin Franz Liszt Alfred Cortot, Nimbus Records, 1998

-Alfred Cortot joue Claude Debussy- Children's corner...

Claude Debussy Alfred Cortot , 1998

-Charles Münch / vol.4 - Concerto N°4 / op.44...

Camille Saint-Saëns Charles-Marie Widor Joseph Haydn Alfred Cortot

Charles Munch, Lys, 1998

-Les grands maîtres du piano- Coffret de 3 CDs Ludwig van Beethoven

Franz Schubert Robert Schumann Alfred Cortot Wilhelm Kempff

Wilhelm Backhaus, 1998

-Ballades-Berceuse-Impromptus-Préludes Frédéric Chopin, 1995

-Musique de chambre Claude Debussy César Franck, 1995

-Prélude, choral et fugue-Prélude, aria et final... César Franck, 1995

-Etudes / op.10 et op.25- Impromptus - 4 Coffret de 3 CDs

Frédéric Chopin, 1992

-Oeuvres pour piano 1928 / 1937 - Papillons / op.2 - Carnaval

Robert Schumann, 1991

-Sonates pour violon et piano Claude Debussy César Franck Gabriel

Fauré Alfred Cortot Jacques Thibaud, 1989

6. DARRÉ, JEANNE-MARIE, (1905-1999)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista francesa, Givet, 30 de Julho de 1905 - Port-Marly, 26 de Janeiro de 1999.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Começou os seus estudos sob a orientação da sua mãe, em Givet, Ardennes, perto da Bélgica. Estuda no *Conservatoire de Paris* desde os 9 anos de idade, sob a orientação de Marguerite Long e Isidor Philipp, terminando essa formação em 1919 com o 1º Prémio.

3. CARREIRA

Em 1926 interpretou os 5 concertos de Saint-Saëns com a Orquestra Lamoureux, sob a direcção de Paul Paray. Entre 1958 e 1975 é professora no *Conservatoire Nationale Supérieure de Paris*, e a partir de 1959 ensina igualmente na *Académie Internationale d'Été de Nice*. Tem muita actividade em França, Londres e Inglaterra. Em 1962 apresenta-se nos E.U.A., no Carnegie Hall, em Nova Iorque, com a *Boston Symphony* e o maestro Charles Munch.

4. REPERTÓRIO

Especialista nos Concertos para Piano e Orquestra de Saint-Saëns, com quem trabalhou as obras. Trabalha igualmente com M. Ravel (Toccata, Gaspard de la Nuit), G. Fauré (Nocturne, Barcarolle), Busoni (Transcrição *Marriage of Figaro Fantasy*). Harold C. Schonberg afirma sobre esta pianista "representa o que há de melhor na Escola Pianística Francesa - sofisticada, com aguçado sentido rítmico, inteligente, flexível na técnica e *charmante* na

musicalidade...extraordinariamente viva e original." Embora o seu repertório fosse variado, interpretava muito Chopin e Liszt, ao longo da sua carreira. Afirma ainda a própria, "Eu gosto muito de ritmo. Eu gosto de pessoas que tocam no tempo. Tocar no tempo não nos impede de fazer um *rubato* ou de tocar com expressão. Mas imediatamente após isto, deve-se retomar o andamento e tocar no tempo."

5. DISCOS

Jeanne-Marie Darré, The Early Recordings, VAIA/IPA, 1065-2, 1994

Liszt: Masterpieces for Solo Piano, Vol.1, Artemis Records, 2003

Chopin: The Masterpieces for Piano, Vol.1, Artemis Records, 2003

Chopin: The Masterpieces for Piano, Vol.2, Artemis Records, 2003

Chopin: The Four Scherzi, Vanguard Classics, 95, 1998

Liszt: Sonata in Bminor; Transcendental Etude after Paganini in Bminor S140/3, Vanguard Classics, 110, 1999

Chopin: The Complete Waltzes, Vanguard Classics, 91, 1998

Chopin: Preludes op.28/Fantasy op.49/Berceuse op.57, Vanguard Classics, 8092, 1995

Concertos pour piano, EMI Classical, 1997

7. FEINBERG, SAMUEL(1890-1962)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista e compositor russo, Odessa, 26 de Maio 1890- Moscovo, 22 de Outubro 1962.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Estuda no Conservatório de Moscovo, onde estuda com Alexander Goldenweiser. Segue igualmente o curso de teoria de Djilaiev e consegue o seu diploma em 1911.

3. CARREIRA

Em 1922 é nomeado professor no Conservatório Tchaikovsky de Moscovo, lugar que ocupará até à sua morte. Afirma-se rapidamente como uma das figuras principais do pianismo soviético.

4. REPERTÓRIO

Dedica-se à música de Bach, e também de Scriabin, Medtner e Prokofiev. Nos seus recitais, concede grande importância à nova música russa; faz a integral das Sonatas de Beethoven, assim como todo o *Wohltemperiertes Clavier*, além da obra completa de Chopin e Schumann. Numerosas obras de compositores soviéticos são-lhe dedicadas e foram por ele estreadas. Feinberg compôs também 3 concertos, 12 sonatas e diversas peças para piano.

5. DISCOS

Feinberg: First Recordings 1929-1948, Arbiter, 118, 1999

Bach: Well-Tempered Clavier, Russian Compact Disc, 16231, 1999

Mozart: Sonatas for Piano N°18; Sonatas for Piano N°4, Melodiya, 1996

Bach Well-Tempered Clavier (Complete), Russian Disc, 15013, 1994

The Great Pianists 1-10, Melodiya, 25172, 1995

Skryabin: Mazurkas op.3; Preludes op.11, Russian Season, 788032, 1997

Samuel Feinberg, Vol.3, Arlecchino/ARL, 125, 1995

Scriabin-Volume 2, Arlecchino/ARL, 50, 1996

8. FISCHER, EDWIN (1886-1960)

1. DADOS PESSOAIS

Nasceu em Basileia, 6 de Outubro de 1886- Zurique, 24 de Janeiro de 1960.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Iniciou os seus estudos musicais na sua terra natal, no Conservatório de Basileia, com Hans Huber. Aconselhado pelo seu professor seguiu na companhia de sua mãe para Berlim em 1903, e aí residiu até 1943. Teve aulas privadas com Martin Krause e termina os seus estudos sob a sua orientação, no *Sternschen Konservatorium*, em 1905. Torna-se professor nesse conservatório até 1914. Através da sua mulher Eleonora von Mendelssohn, filha do rico banqueiro Robert von Mendelssohn, Fischer tem contacto com a florescente e variada vida musical berlinense, ouvindo por exemplo o *Joachim-Quartett* na Mansão Mendelssohn, em Grunewald (Berlim).

3. CARREIRA

Para o seu primeiro concerto em Berlim escolhe a obra de Eugen d'Albert *Klavierkonzert op.12*. Dedicar-se desde cedo à música de câmara e ao acompanhamento de *lied* com o cantor Ludwig Wüllner. Durante os anos 20, dedicou-se ainda à direcção de orquestra chegando a ser nomeado maestro principal dos *Lübecker Musikverein* e dos *Münchener Bachverein*, fundando ainda em Berlim uma orquestra de câmara. Foi um dos primeiros pianistas a interessar-se e a pôr em prática, tradições de interpretação antigas e rejeitadas no século XIX, como por exemplo, o pianista que dirige e é solista em simultâneo.

Em 1931 substitui Artur Schnabel na *Hochschule für Musik Berlin*. Entre os seus discípulos berlinenses contam-se Conrad Hansen, Grete Sultan e a pianista suíça Silvia Kind. Em colaboração com Walter Giesecking e Wilhelm Kempff, deu cursos no *Deutsche Musikinstitut für Ausländer* no *Marmorpalais* em Potsdam. Durante os anos 30 faz a primeira gravação integral do *Wohltemperiertes Clavier* de Bach e apresenta-se com a sua orquestra de câmara em Berlim, interpretando diversos Concertos para piano e orquestra de W. A. Mozart. Actua em duo e trio com a pianista portuguesa Helena de Sá e Costa, nomeadamente com os Concertos para 2 e 3 pianos de J. S. Bach. Também formou um duo durante os anos 20 com a pianista e compositora Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté. Outras associações famosas de música de câmara se constituíram com Georg Kulenkampff, Wolfgang Schneiderhan e Enrico Mainardi num trio com piano, e ainda acompanhamentos pontuais de Elizabeth Schwarzkopf.

No final da 2ª guerra mundial Fischer fixa residência perto de Lucerna. Influencia durante os anos 50 muitos pianistas da geração do pós-guerra, entre eles Paul Badura-Skoda, Daniel Barenboim, Alfred Brendel, Sequeira Costa e Jörg Demus; designa o pianista húngaro e discípulo de Dohnányi como continuador em Lucerna. Fischer escreveu ainda várias obras ensaísticas como *Musikalische Betrachtungen*(1950), *Beethovens Klaviersonaten* (1952) e *Von den Aufgaben des Musikers* (1960); editou ainda muitas obras de Bach, Beethoven e Mozart.

4. REPERTÓRIO

A partir de 1910, Fischer foi sobretudo reconhecido com intérprete das obras de Bach, Beethoven e Brahms. Os concertos com Wilihem Furtwängler, entre eles as interpretações do 2º Concerto para piano e

orquestra de J. Brahms e a estreia do *Symphonischen Konzert für Klavier und Orchester* da autoria do próprio Furtwängler, conquistaram grande prestígio e reconhecimento.

5. DISCOS

L.V. Beethoven: Son Pno CD 6-8/14/21/30/32, Edwin Fischer (Piano), MUSIC & ARTS, 880

Edwin Fischer: Recordings 1933-1938 CD Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, 191, ENTERPRISE/PIANO LIBRARY (ITA)

Piano Concertos CD 1933-1939, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Karl Bohm, Edwin Fischer Orchestra/Ensemble: London Symphony Orchestra, Sachische Staatskapelle, 195, ENTERPRISE/PIANO LIBRARY (ITA)

Edwin Fischer: Plays CD Schubert/Mozart, Franz Schubert, 530025, ENTERPRISE (ITA)

Edwin Fischer: Plays Bach/Beethoven, 241, ENTERPRISE/PIANO LIBRARY (ITA)

Wilhelm Furtwängler: Conducts CD Brahms, Edwin Fischer (Piano), Orchestra/Ensemble: Berlin Philharmonic Orchestra, Vienna Philharmonic Orchestra, 78751, GRAMMOFONO 2000 (ITA)

Bach-das Wohltemperierte Klavier von Edwin Fischer (Künstler), J.S. Bach (Komponist), Documents(TIM), 2003

Fischer spielt Bach Vol. 1 (Aufnahmen 1931-1941) -- von E. Fischer (Künstler), Johann Sebastian Bach (Komponist) -- Doppel CD, Gemm, 1998

The Legacy of a Great Pianist -- von Edwin Fischer (Künstler), MA(Note 1), 2001

The Piano Masters von Various, Div. (Komponist), Documents (TIM), 2003

- Piano von Edwin Fischer, An, Februar 2005*
- Edwin Fischer spielt Schubert, Gemm, 1996*
- Edwin Fischer spielt Beethoven, Gemm, 1996*
- Schubert-Lieder von Schwarzkopf/Fischer, EMI Classics, 1991*
- Edwin Fischer, Gemm, 1991*
- Salzburger Festspiele 1946 von Edwin/Wp Fischer, Wolfgang Amadeus Mozart, EMI Classics, 1996*
- Cleveland Chamber Symphony von Edwin/Fischer/Schadebe London (Künstler), Finney/London/Thorne (Komponist), Albany, 2003*
- Mozart/Klavkon.22+24/Rondo von Edwin Fischer, Music & Arts, 1999*
- Klavierkonzert 5 / Klaviersonate 7 von Edwin Fischer, Hmv/(P (EMI), 1987*
- The Art Of Vol. 1 [UK-Import] von Edwin Fischer, Koch Historic, 1992*
- Mozart: Piano Concertos 17, 20, 22, 24, 25; Sonatas 10 & 11; Rondo KV 382 von E/Lpo Fischer, Angel Records, 1990*
- Fischer spielt Beethoven (Aufnahmen 1954), Sbt (Note 1), 1999*
- Edwin Fischer: Mozart von Edwin/Collingwood/Lpo, Wolfgang Amadeus Mozart, Dante, 2001*
- Edwin Fischer spielt Mozart Vol. 1, Gemm, 1999*
- The Pre-War Schubert Recording von Edwin Fischer, Appian, 2000*
- Conducts & Plays Mozart [US-Import] von Edwin Fischer, Music & Arts, 1999*
- Edwin Fischer Plays Mozart, Gemm, 1999*
- Furtwängler Conducts Brahms (Aufnahmen 1942/1945/1947), Grammofono, UMIS - Universal Import, 2003*
- First Beethoven Sonata Recordings von Edwin Fischer, Apr, 2002*

- Great Pianists von Edwin Fischer*, Philips (Universal), 2002
- Fischer spielt Mozart (Aufnahmen 1933 / 1935 / 1936)*, Arkadia, 2000
- Das Wohltemperierte Clavier von Edwin Fischer*, EMI Classi (EMI), 1999
- Beethoven Klavierkonzert 4 Jochum von E. Fischer*, Orfeo D'or, 1992
- Great Pianists Edition - Edwin Fischer: Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1 (Aufnahmen 1931 / 1944)*, Australia, 2002
- Klavierkonzert 2 / Symphonic Con von Edwin/Furtwängler, W. Fischer*, Sbt (Note 1), 1999
- Maestro Classico von Wilhelm Furtwängler*, Documents (TIM), 2003
- 1952 [UK-Import] von Edwin Fischer Trio*, Merit, 1998
- Klavierkonzert 24, 22 von Edwin Fischer*,
- The Legacy of a Great Pianist von Edwin Fischer*, Ma (Note 1), 2001
- The Well-Tempered Clavier 1 und 2 von Edwin Fischer, Johann Sebastian Bach*, Monopoly, 2000
- Recordings 1942-1944 Vol. 2 von Wilhelm Furtwängler*, Deutsche G (Universal), 2001
- Fischer Sp. Mozart Konz. Vol.3 von Edwin/Krips/Philh.Orch*, Apr, 2002
- Klaviertrios Nr. 5 & 7 von Edwin Fischer*, Orfeo d'Or, 2002
- The Piano Library - Edwin Fischer (Aufnahmen 1933 / 1939) von Various, Mozart Wolfgang*, Piano Libr, 2000
- Schubert, F.-Schubertiade von Various*, Documents (TIM), 2003
- Klavierkonzerte 20+25 Kv466+KV von Edwin/Krips, Josef Fischer*, Sbt (Note 1), 2001
Audio CD
- The Piano Library - Edwin Fischer (Aufnahmen 1931-1938)*, Piano Libr, 2000

Furtwängler Vol. 15, Brahms/Gluck/d'Albert, Rcd, 2000

Grosse Pianisten, Naxos Hist, 2003

Klavierkonzerte 24 / 25 von Fischer Edwin, Mozart Wolfgang, Piano Libr, 2000

Piano Concertos von Serkin, 2003

Recordings 1933-1938 von Edwin Fischer, 1996

Plays Bach/Beethoven von Edwin Fischer, Enterprise Flowers, 1997

Mozart: Piano Concerto No. 20; Beethoven: Piano Concerto No. 5 von Edwin Fischer, 1996

Klaversonaten von Edwin Fischer, Music & Arts, 2002

Beethoven: Sonatas 8/15/21 von Edwin Fischer, 2004

The Best Studio Recordings 1929-1943 von Wilhelm Furtwängler, Music & Arts, 2000

Mozart Piano Concertos von Edwin Fischer, 2004

Edwin Fischer joue et dirige Mozart /Strasbourg Fischer, 2004

Edwin Fischer: Beethoven, Dante, 1998

Fischer spielt Beethoven (Aufnahmen 1935 / 1938 / 1939), Arkadia, 2000

Historical Hpc Piano Collection - Edwin Fischer, Ludwig Van Beethoven, Dante, 2001

E.Fischer: Beethoven-Vol.4, Dante, 1998

Edwin Fischer: Schubert von Edwin Fischer, Dante, 2001

The Piano Library - Edwin Fischer (Aufnahmen 1933-1938), Piano Libr, 2000

Fischer Recordings 1937-47, Enterprise Flowers, 1999

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Edwin Fischer Vol. 1,
Philips (Universal), 2002

Edwin Fischer: Beethoven, Dante, 1999

*Wohltemperiertes Klavier 1 und 2 von Edwin Fischer, Johann
Sebastian Bach, Hmv/(P (EMI), 1989*

Beethoven: Piano Concerto von Edwin/Bohm, Karl Fischer, 2002

Mozart Piano Recordings-1933-4 von Edwin Fischer, 2000

Plays Schubert/Mozart von Edwin Fischer, Enterprise Flowers, 1997

*Das Wohltemperierte Klavier / 19 von Edwin Fischer, Johann
Sebastian Bach, Arkadia, 2000*

Klavierkonzerte von Fischer/Pol, EMI Classi (EMI), 1993

Edwin Fischer Mozart Piano Concertos Vol.1, 1998

*L'Heritage de Wilhelm Furtwängler: Furtwängler von Wilhelm
Furtwängler, Dante, 2000*

*Great Pianists Edition - Edwin Fischer: Das Wohltemperierte Klavier,
Teil 2 (Aufnahmen 1935-1936), Australia, 2002*

Klaversonaten/Fantasien von Edwin Fischer, 2004

Fischer: Mozart & Beethoven, Qualiton Imported Labels, 2000

*Edwin Fischer: Mozart von Edwin/Barbirolli/und Andere Fischer,
Dante, 2001*

Edwin Fischer: The pre-war Schubert Recordings, 1995

*Klavierkonzerte 1, 4, 5 u.a. von Edwin/Pol Fischer, Hmv/(P (EMI),
1989*



9. FRANÇOIS, SAMSON (1924-1970)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista francês, nascido em Francoforte, 18 de Maio 1924- Paris, 22 de Outubro de 1970. Filho de um diplomata.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Tem seis anos de idade quando Mascagni repara nele. No ano seguinte, consegue um brilhante 1º Prémio no Conservatório de Belgrado. No Conservatório de Nice, é distinguido por Alfred Cortot, que o aconselha a estudar com ele, na École Normale de Musique. Estuda também com Yvonne Lefébure e entra para o *Conservatoire de Paris*, na classe de Marguerite Long. Consegue o *1er Prix* em 1940. Em 1943 é o primeiro laureado do Concurso Marguerite Long-Jacques Thibaud (então concurso nacional).

3. CARREIRA

Com este prémio começa uma fulgurante carreira pianística, representando da forma mais ímpar a escola pianística francesa. Compõe o seu próprio concerto para piano e orquestra (1951); Pierre-Petit dedica-lhe também um concerto para piano e orquestra (1956). É o primeiro pianista ocidental a ser convidado para a China Popular. Tem um gosto pronunciado pelo *jazz*.

4. REPERTÓRIO

Predilecção pelo repertório dos compositores franceses Debussy, Fauré, Ravel, mas também grande preponderância dos românticos, sobretudo Chopin. Iniciou a gravação completa das obras para piano de C. Debussy. Dedicou-se também a Mozart, Bach, Schumann,

Beethoven, etc. Fez a primeira audição nos E.U.A. do 5º Concerto para piano e orquestra de S. Prokofiev, e gravou a *Toccata* e a 7ª Sonata do mesmo autor.

5. DISCOS

Les Deux Concertos & Oeuvres pour piano, Frédéric Chopin, Emi Classics, 2001

Les Rarissimes de Samson François, Johann Sebastian Bach, Emi Classics, 2004

Children's Corner: Claude Debussy, Samson François, Emi Classics, 1996

Les Introuvables de Samson François, Compositeurs divers, Emi Classics, 1990

Le tombeau de Couperin, Gaspard de la nuit, ma mère l'oye Maurice Ravel & Samson François, Samson François, Emi Classics, 2004

Samson François, Various, EMI Classics (EMI), 2005

Recital (Pianistes Français) von Samson François, Frédéric Chopin, EMI Classics (EMI), 1997

Le Poète du Piano Samson François, Chopin/Ravel/Debussy, EMI Classics (EMI), 1995

Klavierwerke Samson François, Frédéric Chopin, EMI Classics (EMI), 1999

Great Recordings Of The Century - Ravel (Klavierkonzerte) Samson/Cluytens/Ocp François, Maurice Ravel, EMI Classics (EMI), 1998

Kammermusik/ Various, EMI Classi (EMI), 1996

Polonaisen 1-7 / Grande Op. 22 von Samson François, Frédéric Chopin, Hmv/(P (EMI), 1991

Les Introuvables de Samson François (8CD) von Samson François, Bach/Schumann/Chopin, Hmv/(P (EMI), 1990

Oeuvres pour Piano/Etudes von Samson François, 2003

Les Plus Beaux Concertos[Coff von François & Weissenberg Samson, 2003

Klavierwerke Samson François, C. Debussy/M. Ravel, EMI Classics (EMI), 2004

Tombeau de Couperin/Gaspard Samson François, Emi Classics, 2003

Valses[14]Impromptus[4] Samson François, Emi Classics, 2003

Sonates pour Piano[2cd] Samson François, Emi Classics, 2003

Nocturnes No. 1 a No. 19[2cd] Samson François, Emi Classics, 2003

Oeuvre pour Piano[2cd] Samson François, Emi Classics, 2003

Recital Samson François, Emi Classics, 2003

Etudes Op. 10 et Op. 25 F. Chopin: Samson François, Emi Classics, 2003

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Samson François, 456 778-2, Philips (Universal), 1999

Klavierwerke Maurice Ravel:Samson François, (EMI), 1996

Klavierwerke Claude Debussy: Samson François, (EMI), 1995

Mazurken (51) / Sonaten 2 und 3 Samson François, Frederic Chopin, EMI Classics (EMI), 1992

Samson Francois: 14 Walzer / 4 Impromptus / 4 Balladen / 4 Scherzos, Frederic Chopin, EMI Classi (EMI),1990

Preludes und Nocturnes: Samson François Frederic Chopin, EMI Classics (EMI), 1994

Konzerte F. Klavier: Samson François, Liszt/Schumann/Prokofieff,

EMI Classics (EMI), 2001

Klaviersonaten+Solowerke: Samson François, EMI Classics (EMI), 2001

Concertos pour piano nos 1 & 2 / Gaspard de la nuit: Maurice Ravel & André Cluytens & Samson François, Emi Classics, 1998

Etudes Op 10 & 25;Gaspard De La Nuit; Frederic Chopin & Maurice Ravel, Samson François, Emi Classics, 2000

Chopin - Récital Samson François (1960), Frédéric Chopin, Samson François, Emi Classics, 2002

Beethoven / Debussy / Chopin / Mozart ... - Les plus belles pages du piano, Aldo Ciccolini, et al, Emi Classics, 2002

Debussy - Préludes / Images / Rêverie / Arabesques / La plus que lente / Samson François, Emi Classics, 2002

Œuvres pour piano & concertos Claude Debussy, et al, Emi Classics, 2004

chopin, ravel, debussy, fauré, franck, prokofiev, bach, compilation, François Samson, Emi Classics, 2004

Intégrale Piano Inachevée Claude Debussy(Compositeur), Samson François, Emi Classics, 1995

Coffret 2cd mid 2004, Samson François(Compositeur), 2004

Piano Collection, Compositeurs divers, et al, Emi Classics, 1992

Concertos Pour Piano: Robert Schumann & Franz Liszt & Serge Prokofiev(Compositeur), Samson François, Emi Classics, 2001

Oeuvres pour piano solo Frédéric Chopin, Samson François, Emi Classics, 1998

Intégrale des enregistrements Chopin: Samson François, Emi Classics, 1999

Oeuvres pour piano: Moderne et XXe siècle, et al, Emi Classics, s/d

Préludes, Claude Debussy(Interprète), et al, Emi Classics, 1995

Piano For Dummies: Johann Sebastian Bach(Compositeur), et al, Emi Classics, 1997

10. GIESEKING, WALTER (1895-1956)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista alemão, Lyon-5 de Novembro de 1895, Londres- 26 de Outubro de 1956.

O seu pai era entomologista ou insectologista (ramo da zoologia que estuda os insectos), flautista e pianista.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Walter começa aos 4 anos, em Nápoles, estudos de flauta, piano e violino, não frequentando uma escola pública. É admitido na *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Hannover*, onde estuda com Karl Leimer entre 1911 e 1916. Aos 20 anos interpreta as 32 Sonatas para piano de L. v. Beethoven. Durante a 1ª Guerra é violinista e pianista de *jazz* no seu regimento. Após a guerra aperfeiçoa o método para piano Leimer-Giesecking, insistindo nos elementos de memória e concentração.

3. CARREIRA

Em 1921 empreende as suas primeiras *tournées* concertísticas europeias. A partir de 1926 são os E.U.A.; afirma-se com o Concerto em dó menor de S. Rachmaninoff, e dá concertos por todo o mundo. Durante a 2ª Guerra Mundial toca ainda sob a direcção de Mengelberg e Furtwängler, sendo nomeado professor de música contemporânea em Saarbrücken. A partir de 1946 forma um trio com o violinista Gerhard Taschner e com o violoncelista Ludwig Hoelscher. Hans Pfitzner dedica-lhe o seu *Concerto pour Piano op.31* (1922) e Francis Poulenc a sua *Humoreske* (1934).

4. REPERTÓRIO

Faz a integral das Sonatas para piano de L. v. Beethoven, mas sempre preferirá Mozart, o qual interpreta de preferência com espírito sereno. Consagrado pelas suas interpretações da obra de Debussy, em estilo impressionista e misterioso, Giesecking sublinha a modernidade desta música. As suas gravações da obra completa para piano de Debussy, Ravel e de Mozart são consideradas referências.

Estreou ainda obras de Hindemith (Suite "1922", op. 26, 1922, *Klaviermusik op.37*, Primeira Parte, 1925), Frank Martin (Concerto para Piano nº1, 1936), Goffredo Petrassi (Concerto para Piano 1939), Hermann Reutter (*Sinfonische Fantasie*, 1938), Alexander Tansman (*Sonatine Transatlantique*, 1930), Ernst Toch (Concerto para Piano, 1926)

5. DISCOS

Walter Giesecking (Aufnahmen 1944 / 1939) --Various, The Piano Library, 2000

Piano Works (Schumann) -- von Walter Giesecking, Classica d(Sunny Moon), 2003

Klavierwerke -- von Walter Giesecking, Emi Classics, 1995

Harenberg Klaviermusikführer (Die Welt des Klaviers in Wort und Ton in 231 Beispielen), Various, Deutsche G, 1998

The Piano Masters Various, Div. (Komponist), Documents (TIM), 2003)

Klaviertrio 3 / Klaviertrio 1 von Walter Giesecking, Br (Note 1) (1. Juli 1992)

Karajan-Edition (Beethoven: Klavierkonzerte) von W./Karajan/Pol Giesecking, u. a., EMI Classics (EMI), 1998

Sämtliche Werke für Solo-Klavier von Walter Giesecking, Wolfgang Amadeus Mozart, Hmv/(P (EMI), 1990

Romance von Various, EMI Classics (EMI), 1995

Beethoven/Bach/Brahms/Debussy von Walter Giesecking, 2005

Klavierwerke von Walter Giesecking, u. a., EMI Classics (EMI), 1995

Giesecking Plays Mozart von W. Giesecking, u. a., Gemm, 2003

Preludes Heft 1+2 von Walter Giesecking, Claude Debussy, Hmv/(P (EMI), 1987

Giesecking Spielt Mozart (Live-Mitschnitte und Rundfunkübertragungen 1944-1955) von Walter Giesecking, u. a., Music & Arts, 1998

Lieder und Konzertarien von Schwarzkopf/Szell/Lso, u. a., Hmv/(P (EMI), 1990

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Walter Giesecking von Walter Giesecking, u. a., Philips (Universal), 1998

Karajan-Edition (Schumann / Franck / Grieg: Klavierkonzerte) von W./Karajan/Pol Giesecking, u. a., EMI Classics (EMI), 1998

Walter Giesecking Plays Beethoven von Walter Giesecking, Ludwig van Beethoven, Valley Multimedia-Closeout, 1995

Walter Giesecking plays Debussy von Walter Giesecking, Claude Debussy, VAI, 1995

Unveröffentlichte Aufnahmen von Elisabeth Schwarzkopf, u. a., Hmv/(P (EMI), 1990

Great Pianists von Walter Vol Giesecking (Künstler), u. a. Philips (Universal), 1999

Giesecking Vol. 2 / Beethoven von Walter Giesecking (Künstler), Ludwigvan Beethoven, Dante, 1998

Giesecking Broadcast Recitals, 1949 - 51 , u. a., Music & Arts, 1999

Beethoven: Piano Sonatas, Vol. 3, Ludwig van Beethoven,
Gramophone 2000, 1999

Walter Giesecking, Vol. 8 , u. a., Enterprise Flowers (1. Juni 1999)

Klaviermusik von Walter Giesecking, Robert Schumann, Music & Arts,
1998

Quintette / Sinfonie KV 297 B von W./Philh. Wind Quart. Giesecking, u.
a., Sbt (Note 1), 1996

Klaviersonate d 894 / Davidsbündlert. von Walter Giesecking, Franz
Schubert, Sonia (DA Music / Deutsche Austrophon), 1988

The Condon Collection - Debussy von Debussy Claude Achille,
Bellaphon (Bellaphon Records), 1992

Giesecking Sp. Konzerte 2 von Giesecking, u. a., Apr, 2002

His First Concerto Recording - 3 von Giesecking, u. a.,
Apr, 2002

Schumann, Giesecking and Chopin von Giesecking, u. a. , 1992

Giesecking Vol. 6 Beethoven von Walter/Philharm. Orch, Ludwig van
Beethoven, Dante, 1999

Giesecking Spielt Brahms von Walter Giesecking, Johannes Brahms,
Arbiter Ne, 2004

Klavierkonzerte von Beethoven und Mozart von Walter Giesecking, u.
a., Iron Needl, 2000

Klaviertrio A-Moll / Cellovar. u.a. von Giesecking/Taschner/Hoelscher,
Ravel/Beethoven/Fortner/, Br (Note 1), 1992

Giesecking Sp. Beethoven/Son. von Walter Giesecking, Ludwig van
Beethoven, Dante, 1999

Wilhelm Furtwängler dirigiert Beethoven und Grieg (Aufnahmen 1942-
1944) von Wilhelm Furtwängler, Beethoven, Iron Needl, 2000

Große Klavierkonzerte (Aufnahmen 1939-1944) von Walter Giesecking, Beethoven, Iron Needl, 2000

Sturm/Waldstein/Appassionata: Walter Giesecking, 1999

Maestro Classico von Wilhelm Furtwängler, u. a., Documents (TIM), 2003

Die berühmten Klavierwerke von Walter Giesecking (Künstler), u. a., Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2000

Pfitzner: Concerto for piano in Ef; Piano Concerto in E flat Op16 von Walter Giesecking, u. a., Music & Arts, 2000

Great Recordings Of The Century - Debussy (Preludes) von Walter Giesecking, Claude Debussy, EMI Classics (EMI), 2000

Giesecking Privat Archiv von Walter Giesecking, u. a., Arbiter Ne, 1999

Richard Strauss: Klavierwerke & Transkriptionen von R. Strauss, u. a., 2000

Giesecking private recording 1924-45, u. a., Qualiton Imported Labels (2000)

Sonaten/Partita/Italien.Konzer von Walter Giesecking, 2000

Suite Bergamasque / Pagodes von Walter Giesecking, Debussy/Ravel/Schumann, BBC-Legend, 1999

Walter Giesecking Plays Great Piano Concertos, Allegro Distributed Lines, 2000

Klavierwerke von Walter Giesecking, Claude Debussy, 2000

Legenden - Die Pianisten - Walter Giesecking, Brahms/Beethoven/Grieg, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2000

Beethoven par Giesecking, Harmonia Mundi Usa, 2001

Konzertmitschnitte & Rundfunka von Walter Giesecking, u. a., Ma (Note 1), 2001

*Klavierkonzerte 2 & 3 von Walter Giesecking, u. a.,
Ma (Note 1), 2001*

*Plays Beethoven/Mozart von Walter Giesecking, Allegro Distributed
Lines, 2000*

Furtwängler Vol. 10 (Beethoven / Schumann, u. a., Rcd, 2000

*Recordings 1942-1944 Vol. 2 von Wilhelm Furtwängler, u. a., Deutsche
G (Universal), 2001*

*Klaviermusik von Walter Giesecking, Maurice Ravel, EMI Classics (EMI),
2001*

*The Piano Library - Walter Giesecking (Aufnahmen 1944 / 1939)
von Various, u. a., Piano Library, 2000*

Sein Werk - Seine Zeit Vol. 1 von Diverse, u. a., Cascavelle, 2003

*The Piano Library - Walter Giesecking (Aufnahmen 1936 / 1937), u. a.,
Piano Library, 2000*

*Klavierkonzerte von Walter Giesecking, Claude Debussy, EMI Classics
(EMI), 2004*

*The Piano Library - Walter Giesecking (Aufnahmen 1942-1943)
von Various, Schumann Ro, Piano Library, 2000*

*Beethoven: Piano Concertos 4 & 5 von Walter Giesecking, Australia,
2004*

*Three Legendary Concert Performances (Amsterdam 1938, 1939/New
York 1940) von Walter Giesecking, u. a., Ma (Note 1), 2001*

*The Piano Library - Walter Giesecking (Aufnahmen 1940-1942)
von Various, u. a., Piano Library, 2000*

*The Schumann Recordings (Aufnahmen 1938-1947) von Walter
Giesecking, Robert Schumann, Grammofono (UMIS - Universal Import),
2003*

The Piano Library - Walter Giesecking (The Homochord Recordings 1923-1925), u. a., Piano Library, 2000

The Piano Library - Walter Giesecking (Aufnahmen 1938-1947) von Walter Giesecking, Robert Schumann, Piano Library, 2000

In the French Style von Fauré, u. a., Usa, 2004

Klaviersonaten 17, 21, 23, 28 von Giesecking Walter, Beethoven, Piano Library, 2000

Klavierkonzerte / Sinfonische Variation von Giesecking Walter, u. a., Piano Library, 2000

On Radio Before World War 2 von Walter/Böhm/... Giesecking, u. a., Radioyears (UMIS - Universal Import), 2000

Recordings 1924-1947 von Giesecking Walter, u. a., Piano Library, 2000

Giesecking at Rias, u. a., Ma (Note 1), 2001

Aufnahmen des Hessischen Rundfunks (1947/1952) von Walter Giesecking, u. a., Ma (Note 1), 2001

The Music of von Karen Haid, Walter Giesecking, Nimbus, 2001

Piano Concertos & Sonatas von Walter Giesecking, u. a., Monopoly, 2001

Suiten, Engl. Bwv.807-809,811 von Walter Giesecking, Johann Sebastian Bach, 2004

Piano Works von Walter Giesecking, Maurice Ravel, Classica d (SunnyMoon), 2003

Piano Works (Schumann) von Walter Giesecking, Classica d (SunnyMoon), 2003

Great Recordings Of The Century - Katalog-Sampler (2 CDs+Katalog) von Various, EMI Classi (EMI), 2004

Great Pianists Edition - Klaviertranskriptionen Ausgewählter Werke Von J.S. Bach, Australia, 2001

Plays Schumann Walter Giesecking, 1996

Images/Estampes/Miroirs von Walter Giesecking, 1999

Great Artists Of The Century (Grac) Katalog-Sampler von Various, EMI Classi (EMI), 2004

Violinkonzert/Klavierkonzert von Walter, u. a., 1999

Partitas von Walter Giesecking, Johann Sebastian Bach, Music & Arts, 1996

His First Concerto Recording - 1 von Giesecking, u. a., Apr, 2002

Aufnahmen 1944 (Beethoven/Grieg) von Wilhelm Furtwängler, u. a., Grammofono (UMIS - Universal Import), 1995

Giesecking Vol. 5 Ravel / Scri von Walter Giesecking, u. a., Dante, 1999

The Art of Walter Giesecking, Vol.1 von Walter Giesecking, u. a., 1998

Plays Liszt/Franck/Grieg von Walter Giesecking, 1995

W.Giesecking/Aufn.1949-1951, u. a., Music & Arts, 2000

Klavierkonzerte 4&5 von Giesecking/Walter/Böhm, u. a., Grammofono (UMIS - Universal Import), 1994

Schumann: Piano Works von Walter Giesecking, Robert Schumann, 2002

Plays Schumann Walter Giesecking, 1997

Furtwängler dirigiert Schumann und Grieg (Aufnahmen 1942 und 1944), u. a., Arkadia, 2000

Plays Schumann/Liszt von Walter Giesecking, 1996

Klaversonaten 8-10,13+14 von Walter Giesecking, Ludwig Van Beethoven, Hmv/(P (EMI), 1990

Mendelssohn / Grieg (Lieder ohne Worte / Lyrische Stücke) von Walter Giesecking, u. a., EMI Classics (EMI), 1998

Plays Beethoven/Mozart von Walter Giesecking, Monopoly, 1999

Homochord Recordings 1923-25 von Walter Giesecking, 1996

Giesecking plays Schumann/Walter Giesecking, Robert Schumann, Gramophone 2000, 1998

Schumann: Davidsbündlertänze; Fantasie in C; Träumerei von Walter Giesecking, Robert Schumann, Enterprise Flowers, 1997

Englische Suite 6 / Kreisleriana von Walter Giesecking, Bach/Schumann, Ucd (Note 1), 2000

Recital von Walter Giesecking, 2004

Preludes / Childrens Corner / Suit von Walter Giesecking, Claude Debussy, Dante, 1999

Das Wohltemperierte Klavier/1/ von Walter Giesecking, Arkad, 2001

Wohltemperiertes Klavier 1+2 von Walter Giesecking, Johann Sebastian Bach, Deutsche G (Universal), 1990

Klaviersonaten Nr 21/3 von Walter Giesecking, 2004

From Beethoven to Ravel von Walter Giesecking, u. a., Harmonia Mundi Usa, 2001

Rachmaninov: Concerto for piano in Cm; Beethoven: Egmont Op8 von Walter Giesecking, u. a., Qualiton Imported Labels, 2001

Brahms: Piano Works von Walter Giesecking, 2004

Great Recordings of the Century - Beethoven (Klaviersonaten) von Walter Giesecking, EMI Classics (EMI), 2001

Giesecking Vol. 1 / Brahms von Walter/Taschner/und Andere Giesecking, Johannes Brahms, Dante, 1998

Mozart: Great Piano Sonatas Walter Giesecking, 2004

Giesecking spielt Beethoven (Aufnahmen 1949), Arkadia, 2000

Giesecking Vol. 3 / Beethoven von Walter/Berliner, Dante, 1998

Walter Giesecking Recordings from 1931 - 1940: Beethoven Piano Sonatas, 1998

Giesecking Vol. 4 / Schubert von Walter/Taschner, Dante, 1998

Schumann: Kinderszenen Op15; Davidsbündlertänze Op6 von Walter Giesecking, Enterprise Flowers, 1994

Grieg: Piano Concerto; Schumann: Piano Concerto von Walter Giesecking, u. a., Allegro Corporation, 2002

11. GILELS, EMIL (1916-1985)

1. DADOS PESSOAIS

Odessa, 1916- Moscovo, 1985. Nasceu numa família de músicos.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Teve as suas primeiras aulas aos 6 anos com Yakov Tkach e fez o seu *début* em 1929. Estudou ainda com Berta Reingbald no Conservatório de Odessa entre 1930 e 34. Foi o sensacional vencedor do *All Union Competition* em Moscovo em 1933, com a sua *Figaro Fantasy* de F. Liszt. Em 1936, ganhou o 2º Prémio no *Vienna Internacional Piano Competition*. Estudou com Heinrich Neuhaus em Moscovo, entre 1935 e 1937. Em 1938, ganhou o 1º Prémio no *Concours Reine Elizabeth* de Bruxelas.

3. CARREIRA

Deu concertos e recitais por toda a União Soviética e pelo resto da Europa, a partir de 1947, e nos E.U.A., a partir de 1955. Foi-lhe concedido o *State Prize of the USSR* em 1946 e foi nomeado professor do Conservatório de Moscovo em 1952. Foi considerado um "Artista do Povo" em 1954 e em 1962 ganhou o Prémio Lenine. Para além da sua carreira a solo, era muito activo no âmbito da música de câmara, apresentando-se frequentemente com o seu cunhado, o violinista Leonid Kogan.

4. REPERTÓRIO

Tanto os seus muitos concertos, como as numerosas gravações que realizou abrangem um repertório vastíssimo de Bach a Stravinsky, com grande preponderância dos autores russos Prokofiev, Stravinsky,

Tchaikovsky, Medtner, etc, mas também os clássicos e todo o repertório pianístico do romantismo.

5. DISCOS

Russian Archives: Gilels 6-CD -- von Emil Gilels, Various (Komponist), Brilliant (Joan Records), 2004

Sonaten, Präludien und Fugen -- von Emil Gilels, u. a., Sbt (Note 1), 1997

Sonate A-Moll Op. 143 / Moments -- von Emil Gilels, u. a., Orfeo d'Or, 1993

Präsent - Das Jahrhundertkonzert von Ileana Cotrubas (Künstler), u. a., Deutsche G (Universal), 1999

Träumerei (Die schönsten romantischen Klavierstücke) von Argerich/Anda/Askenase/Vasary (Künstler), Beethoven/Schubert/Schumann (Komponist), Deutsche G (Universal), 1988

"Forellenquintett"/Quartett "Der Tod und das Mädchen" von Franz Schubert (Künstler), u. a., Deutsche G (Universal), 1997

Tschaikowsky 3cd Set von Various (Künstler), Scl (Sony), 2003

Harenberg Klaviermusikführer (Die Welt des Klaviers in Wort und Ton in 231 Beispielen) von Various, Deutsche G (Universal), 1998

The Piano Masters von Various, Div., Documents (TIM), 2003

The Originals - Brahms von Emil Gilels, Deutsche G (Universal), 1995

Tschaikowsky Konzerte von Various, Scl (Sony), 2002

The Originals - Brahms von Emil Gilels, u. a., Deutsche G (Universal), 1996

Living Stereo - Gilels / Reiner (Tschaikowsky) (Aufnahmen 1955 / 1959) von Fritz Reiner, u. a., Living St. (BMG), 1997

Chopin von Various, Frederic Chopin, Scl (Sony), 2000

*Gilels spielt Schumann, Scarlatti von Emil Gilels, u. a.,
BBC-Legend, 1999*

*Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Emil Gilels, u. a., Philips
(Universal), 1998*

*Sonate A-Moll Op. 143 / Moments von Emil Gilels, u. a.,
Orfeo D'Or, 1993*

*Sonaten, Präludien und Fugen von Emil Gilels, u. a.,
Sbt (Note 1), 1997*

*Für Elise von Eschenbach/Askenase/Argerich/+,
Beethoven/Liszt/Mozart/Debussy, Belart (Universal), 1993*

*Klaviersonaten: Mondschein, Pat von Emil Gilels, Ludwig Van
Beethoven, Deutsche G (Universal), 1996*

*Klavierkonzerte 1 & 2 von Gilels/Watts/Ormandy/Schipper, Frederic
Chopin, Scl (Sony), 2002*

*Gilels spielt Beethoven von Emil Gilels Ludwig Van Beethoven,
Deutsche G (Universal), 1996*

*Klavierkonzert/Violinkonzert von Gilels/Oistrach, Peter Iljitsch
Tschaikowsky, Scl (Sony), 2002*

*Klavierwerke Vol.6 von Pletnev/Cascioli/Gilels/Kempff, Ludwig van
Beethoven, Deutsche G (Universal), 1997*

*Mad About - Mad About the Piano von Martha Argerich (Künstler), u.
a., Deutsche G (Universal), 1996*

*Klavierkonzert 3/Sinfonie 4 von Emil/Kondrashin, K. Gilels, u. a.,
Revelation (edel), 1998*

*Galleria - Piano Cto 2/Fantasias Op11 von Emil Gilels, u. a.
Deutsche G (Universal), 1992*

*Klaviersonaten 21, 23, 26 von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven,
Deutsche G (Universal), 1986*

Klavierkonzerte 1+2 von Emil/Masur, Kurt Gilels, Ludwig Van Beethoven, Revelation (edel), 1997

Plays Vainberg/Stravinsky/von Emil Gilels, Mk, 1995

Klavierkonzerte 2 / 3 / Prelude u.a. von Emil Gilels, u. a., Sbt (Note 1), 1994

The Originals - Grieg (Lyrische Stücke) von Emil Gilels, Edvard Grieg, Deutsche G (Universal), 1996

Klavierkonzerte 4 und 5 von Emil Gilels, Sbt (Note 1), 1997

Klaverson.7/25/26/27 von Emil Gilels, Ludwig van Beethoven, Revelation (edel), 1997

Klavierwerke Debussy, Chopin, von Emil Gilels, Merit, 1993

Romantic Piano Concertos von Panenka (Künstler), Praha, 1998

Klavierkonzert 27 von Gilels/Böhm/Wp, Wolfgang Amadeus Mozart, Deutsche G (Universal), 1988

Klaversonate 29 von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven, Dg (UMIS - Universal Import), 1994

The Early Recordings (1934-38) von Emil Gilels, Lully/Rameau/Schumann/, Grammofono (UMIS - Universal Import), 1996

Klaversonaten 15,17 von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1986

Legendary Treasures - Emil Gilels Legacy Vol. 1, Doremi, 2003

1973 Emil Gilels von Centenary Collection, Deutsche G (Universal), 1998

Galleria - Beethoven (Klaversonaten) von Emil Gilels, Deutsche G (Universal), 1998

Werke Vol. 4 (Klavierkonzerte) von Petrov, Ocd, 1997

Kl.+VI.Konz. von Z./Gilels,E./New Yorker Mehta, Peter I.Tschaikowsky, Sony Class (Sony), 1989

Chopin: Polonaises/Sonata 3 von Berman/Gilels, Frederic Chopin, Deutsche G (Universal), 1995

Eloquence - Für Elise (Klavierstücke) von Anatol Ugorski. etc., Deutsche G (Universal), 1998

Borodin: Trio In D/String Quartet No.1 von Alexander Borodin, 1994

Romantische Klavierkonzerte von Watts/Schippers/Nypo/Entremont, Chopin/Grieg/Beethoven, Scl (Sony), 2001

Mozart Festival von Karl/Karajan/Bp/Wp/+ Böhm (Künstler), Wolfgang Amadeus Mozart, Deutsche G (Universal), 1990

Galleria - Beethoven (Klaviersonaten) von Emil Gilels, Deutsche G (Universal), 1999

Klavierkonzert 11 / Violinkonzert Op. 35 von E./Nypo Gilels, Peter Iljitsch Tschaikowsky, Scl (Sony), 1990

Klavierkonzert 1 und 2 von E./Pdo Gilels, Frederic Chopin, Scl (Sony), 1990

Sonaten KV 533 / 494 / Fantasien / I von Emil Gilels, Orfeo D'or, 1999

Emil Gilels Legacy Vol. 2 von Gilels/Beethoven Quartet/... , Alexander Alyabiev, Doremi, 2003

Millennium 1800-1830 von Jose Van Dam, Deutsche G (Universal), 2001

Klaviersonaten 28+29 von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 2001

High Performance - Schostakowitsch (Sinfonie Nr. 15: American Premiere 1972) von Schostakowitsch, Rca Red S. (BMG), 2000

Goldene Schätze des Klaviers von Various, Scl (Sony), 2000

Legendary Treasures - Emil Gilels Legacy Vol. 3, Doremi, 2004

- Passion for Piano 1 von Alexis Weissenberg, Deutsche G (Universal), 2001*
- Legenden der Klassik / Piano von Various, Rca Red S. (BMG), 2000*
- Sonaten/Suite/Etüden von Emil Gilels, 1998*
- Best of Meditation von Various, Deutsche G (Universal), 2003*
- Gilels Legacy Vol.6 von Emil Gilels, Doremi, 2004*
- Emil Gilels in Prag, Supraphon (CODAEX), 2004*
- Best of - Piano von Alexis Weissenberg, Deutsche G (Universal), 2002*
- Emil Gilels Spielt Beethoven, Brilliant (Joan Records), 2003*
- Beethoven: Piano Sonata 8/23/31 von Emil Gilels, Australia, 2004*
- Concertos pour Piano No. 4 et N von George & Gilels, Emil & Szell, France, 2003*
- Gar - Klassiker aus dem Kochsalon von Matthias Strzoda, Deutsche G (Universal), 2002*
- Klavierkonzert 5/Symphonie 4 von Karl Böhm, Orfeo d'Or, 2003*
- Klavierkonzert 27+KV 365 von Emil & Elena/Böhm/Wp Gilels, W.a./Schubert Mozart, Deutsche G (Universal), 2002*
- Sämtliche Klavierkonzerte von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven, Multisonic*
- The Twentieth Century Maestros von Various, Documents (TIM), 2003*
- Legendary Treasures - Emil Gilels Legacy Vol. 4 von Emil/Korneyev/... Gilels, Doremi, 2001*
- Gilels Legacy Vol.7 von Emil Gilels, Doremi, 2004*
- Recital Florenz, 6. Nov. 1951 von Emil Gilels, Ma (Note 1), 2001*
- Shostakovich/Bach: Sonata No.2 von Emil Gilels, Japan, 2002*

Klaviersonate 1/Klavierwerke von Emil Gilels, Classica d (SunnyMoon), 2003

Klavierwerke von Emil Gilels, Diverse, Aura, 2002

Gilels Legacy Vol.5 von Emil Gilels, Doremi, 2004

Emil Gilels In Recital von Beethoven Prokofiev Rachm, Merit, 1998

Volume 2: Schubert/Shostakovich von Emil Gilels, 2004

Emil Gilels Edition 1 von Schubert F, Ji Ci, 2000

Volume 1: Chopin/Poulenc von Emil Gilels, 2004

Klaviersonaten 5/10/19/20 von Emil Gilels, Ludwig van Beethoven, Dg (UMIS - Universal Import), 1994

Russian Piano School - Vol. 7 (Emil Gilels), Melodiya (BMG), 1995

Volume 3: Bach/Beethoven/Weber von Emil Gilels, 2004

Beethoven: Piano Sonata No. 29 "Hammerklavier", Op. 106 von Emil Gilels, Ludwig van Beethoven, Deutsche Grammophon, 2004

Tchaikovsky Shostako [Musikkassette] von Emil/Gilels/Kissin, 1995

Klaviersonate/Romance/Ballade von Emil Gilels, 2004

Volume 5: Mozart von Emil Gilels, 2004

Klaviersonaten 8,21,23 [Musikkassette] von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1995

Volume 4: Beethoven/Medtner von Emil Gilels, 2004

Great Pianists von Emil Vol.3 Gilels, Philips (Universal), 1999

Vainberg, Stravinsky, Scriabin, Prokofiev, Medtner von Emil Gilels, 1992

Mozart: Klaviersonaten, KV 281 & 310 von Emil Gilels, Wolfgang Amadeus Mozart, Polygram Classics

- Plays: Schumann/Schubert/Beetho von Emil Gilels, Mel (ZYX), 1994*
- Living Stereo-Piano Sonatas von Emil Gilels, Victor Liv (BMG), 1993*
- Klaviersonaten 30&31 von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven, Dg (UMIS - Universal Import), 1993*
- Lyrische Stücke von Emil Gilels, Edvard Grieg, Deutsche G (Universal), 1987*
- Gilels, Emil Vol. 1 Solowerke von Emil Gilels, Liszt/Chopin/Schumann/Lully/und Andere, Dante, 1998*
- Klav.Kon.1, Violink./+ von Z./Gilels, E./Ipo, Nyp./+ Mehta, Peter I. Tschaikowsky, Sony Class (Sony), 1996*
- Borodin: Kammermusik von Various, Alexander Borodin, Multisonic*
- Gilels, Emil Vol. 2 Schumann von Emil/Beethovenquartet Gilels, Robert Schumann/Johannes Brahms, Dante, 1998*
- Prokofiev, Schubert and Schumann von Emil Gilels, 1992*
- Sonata No.2 / Ballades Op. 10 / Fan von E. Gilels, Praha, 1993*
- At Carnegie Hall 1969 von Emil Gilels, 1993*
- Mozart and Tchaikovsky: Concertos von Emil/Kondrashin Gilels, 1993*
- The Piano Library - Emil Gilels (The First Russian Recordings 1934-1938), Piano Library, 2000*
- Der Junge Gilels Vol. 3: Tschaikowsky (Aufnahmen 1946-1948) von Emil Gilels, Peter Ijitsch Tschaikowsky, Dante, 1998*
- Gilels in Recital von Emil Gilels, Music & Arts, 1999*
- Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Emil Gilels Vol. 2, Philips (Universal), 1999*
- Kammermusik von E./Kogan, I./Shapiro, Y. Gilels, Revelation (edel), 1998*

Klavierwerke von Emil Gilels, Revelation (edel), 1998

Emil Gilels Edition Vol.1-5, Melodiya (BMG), 1996

First Russian Recordings 1934- von Emil Gilels, Enterprise Flowers, 1997

Liebesträume von Alexis Weissenberg, Deutsche G (Universal), 1999

Emil Gilels Early Recordings 1934-38, 1995

Plays: Debussy/Liszt von Emil Gilels, Debussy/Liszt/Scriabin/Ravel, Mel (ZYX), 1994

Spiegel der Stille (Musik zum Ausatmen und Sichfallenlassen) von Maisky/Kremer/Gilels/Wp/Pol/Op, Beethoven/Schubert/Rodrigo/, Deutsche G (Universal), 1998

Gilels Edition Vol. 1, Chopin/Schubert/Ravel/Medtner, Melodiya (BMG), 1996

Artists of the Century - Emil Gilels, Rca Red S. (BMG), 2000

Poulenc: Moine Ou Voyou von Various, Rca Red S. (BMG), 2001

Gilels Edition Vol. 2, Chopin/Poulenc, Melodiya (BMG), 1996

Emil Gilels Edition Vol.3, Wolfgang Amadeus Mozart, Melodya (BMG), 1996

Gilels Edition Vol. 4, Schumann/Chopin/Schubert/, Melodiya (BMG), 1996

Emil Gilels Edition Vol.5, Scriabin/Beethoven, Melodya (BMG), 1996

Kl.Konz.1,2 [Musikkassette] von E./Philadelphia Or Gilels, Frederic Chopin, Scl (Sony), 1990

Klavierkon.11/Violinkon.Op.35 [Musikkassette] von Mehta/Gilels/Nypo, Peter Iljitsch Tschaikowsky, Scl (Sony), 1990

Träumerei-Romant. Klavierstücke [Musikkassette]
von Argerich/Anda/Askenase/Vasary, Beethoven/Schubert/Schumann,
Deutsche G (Universal), 1994

Klaviersonate Op. 53 und 101 / in B von Emil Gilels, Music & Arts,
1999

Reflections - Chopin von Gilels/Ormandy/Feltsman/Entrem, Frederic
Chopin, Sony Class (Sony), 1996

Galleria - Brahms: Klaviermusik von Gilels/Jochum/Bp, Deutsche G
(Universal), 1994

Liszt: Sonata for piano in Bm; Hungarian Rhapsodies S244 von Emil
Gilels, Franz Liszt, 1995

Emil Gilels, Piano, Empire Music Group, 2000

Klavier-Festival von Anda/Argerich/Richter/, Various, Deutsche G
(Universal), 1993

Klaviersonaten 13/21/23 von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven,
Deutsche G (UMIS - Universal Import), 1995

*Liszt: Piano Concerto No. 1; Saint-Saens: Concertos for piano in
Gm* von Emil Gilels, 1998

Klaviersonaten 8,14,21 von Emil Gilels, Ludwig Van Beethoven,
Deutsche G (Universal), 1997

Schütze-Klass. Sternstunden von Div Klass. Sternstunden Schütze,
Various, Rca (BMG), 1997

V.5 1968-1977 von Centenary Collection, Deutsche G (Universal),
1998

Klavierkonzerte Nr.1 und 2 von Evgeny Svetlanov, Peter Iljitsch
Tschaikowsky, Melodiya (BMG), 1993

Prokofiev: Piano Sonata No. 8; Visions Fugitives von Emil Gilels,
Sergey Prokofiev, Mobile Fidelity Sound Lab, 1992

Chopin: Piano Concertos Nos. 1 & 2 von Emil/Po Gilels, Cbs/Epic/Wtg
Records, 2002

12. HASKIL, CLARA (1895-1960)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista romena naturalizada suíça em 1949, nascida em Bucareste, 7 de Janeiro de 1895- Bruxelas, 7 de Dezembro de 1960.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Em 1901 é admitida no Conservatório de Bucareste. O maestro Dinicu apresenta-a à rainha Elizabeth, a qual lhe concede uma bolsa para prosseguimento de estudos em Viena. Já em Viena, prossegue a sua formação durante 3 anos com Richard Robert, professor de uma outra criança prodígio, George Szell. Estuda igualmente violino, e entretanto dá o seu primeiro recital público.

Instala-se em Paris em 1905 e conhece Fauré. Em 1907, e após 2 anos de preparação da classe de piano, no *Conservatoire de Paris*, é admitida na classe de Cortot, mas devido às suas relações de relativa frieza, estuda sobretudo com Lazare Lévy. Em 1909 obtém o 1º prémio de violino no *Concours de l'Union Française de la Jeunesse*, ao qual preside Jacques Thibaud, e um 2º prémio de piano no *Conservatoire*, logo atrás de Aline Van Barentzen e Youra Guller. Em 1910 consegue finalmente um *1er Prix* de piano. Em 1911 conhece Busoni e Paderewsky. O agravamento de uma escoliose, da qual sofre há já bastante tempo, obriga-a a limitar o estudo do piano; só volta aos palcos em 1920.

3. CARREIRA

Dá recitais na Suíça, na Bélgica, nos E.U.A., mas apesar do apoio da princesa de Polignac e do entusiasmo de grandes músicos do seu tempo, Paris persiste em ignorar o seu estilo algo ultrapassado para a época. Os concertos escasseiam e até 1933 ela só se apresenta na

Suiça. Em 1934 grava os seus primeiros discos, os quais passam totalmente despercebidos. Será necessário esperar até 1947, para aperecer a sua primeira gravação comercial. Encontra Dinu Lipatti em 1936, com quem cultiva uma forte amizade. Um ano mais tarde, a rádio parece descobri-la: Inghelbrecht, que acabava de fundar a Orchestre National, onde a irmã de Clara, Jeanne Haskil, ocupava um lugar de 1º violino, interessa-se por ela. Refugiada em Marselha, Clara é operada com sucesso a um tumor no cérebro, e refugia-se na Suiça em 1942. Após a guerra, a sua carreira evolui progressivamente, sendo consagrada definitivamente com uma série de concertos na Holanda, em 1949. Em 1950 Pablo Casals convida-a a participar no primeiro *Festival de Prades*: encontra Arthur Grumiaux, com quem constitui um dos mais famosos duos da época. Em 1951 obtém o seu primeiro triunfo parisiense. A sua verdadeira carreira internacional começa nesse momento, e não durará mais e 10 anos.

4. REPERTÓRIO

Clara Haskil era possuidora de uma técnica espantosa, a qual lhe permitia abordar as obras de maior virtuosismo. O seu repertório assentava sobre as grandes obras do romantismo (Chopin, Beethoven, Schumann, Schubert, dos quais ela foi uma das primeiras a tocar as Sonatas), e não se abre a Mozart - do qual ela constitui uma intérprete inigualável - antes de 1929. Não tocará os Concertos de Mozart antes dos anos 40, e só no anos 50, Mozart se torna imprescindível nos seus programas. Dedicar-se pouco à escrita composicional contemporânea, com exceções feitas para Bartók, Sauguet e Hindemith. O seu pianismo era de uma sobriedade e intensidade raras. Estreia ainda o *Concerto pour deux pianos (1938)* de Claude Arrieu com Énile Passani e a *Symphonie concertante* para 2 pianos e cordas (1938) de Dinu

Lipatti, com o compositor no 2º piano. Lipatti ainda lhe dedicou o seu *Nocturne op.6* (1939).

5. DISCOS

Beethoven-Piano Conc. #3/Mo -- von Clara Haskil, Mozart/Beethoven, Umei Speci (Universal), 1998

Sinfonie In B / Die vier Temperamente -- von Paul Hindemith, Sinfonieorchester des Bayrischen Rundfunks, Orfeo d'Or, 1989

Klavierkonzerte (Remastered 96khz 24-Bit) von Clara Haskil, Philips(Universal), 2001

Harenberg Klaviermusikführer (Die Welt des Klaviers in Wort und Ton in 231 Beispielen), von Various, Deutsche G (Universal), 1998

The Piano Masters von Various, Documents (TIM), 2003

The Originals - Mozart (Klavierwerke) von Clara Haskil, Deutsche G (Universal), 1996

Sonaten KV 378, 304, 376, 301 von Clara Haskil, Philips (Universal), 1984

Klavierkonzerte 13 und 20 von Clara Haskil, Wolfgang Amadeus Mozart, Deutsche G (Universal), 1993

Plays Beethoven/Schubert von Clara Haskil, 1993

Klavierkonzert 23+2 von Clara Haskil, Music & Arts, 1996

Ludwigsburg Festival Recital von Clara Haskil, 1995

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Clara Haskil, Philips (Universal), 1998

Brahms, Mozart and Busoni von Clara Haskil, 1995

Duo - Berühmte Klavierkonzerte Vol. 1 von Brendel/Richter/Hask, Philips (Universal), 1998

Für Elise (Mein erstes Konzert) von Anatol Ugorski, Deutsche G (Universal), 1998

Piano Concerto Nos. 20 & 24 von Clara Haskil, Philips, 1984

Piano Concerto-Kinderszene von Clara Haskil, Philips (Universal), 1988

The Legacy von Clara Haskil, Philips, 1994

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Clara Haskil Vol. 2, Philips (Universal), 1999

Duo - Klavierkonzerte des 20. Jahrhunderts Vol. 1 von Various, Philips (Universal), 1999

Casals Edition: Bach Konzerte von Clara Haskil, Scl (Sony), 1994

XXX Clara Haskil in Ludwigsburg, Str, 1999

Legendäre Künstler - Clara Haskil / Peter Rybar (Aufnahmen 1947-1954) von Clara/Rybar, Peter Haskil, Brahms/Busoni/Mozart, Doron, 2003

Sinfonie In B / Die vier Temperamente von Paul Hindemith, Sinfonieorchester des Bayrischen Rundfunks, Orfeo D'or, 1989

Clara Haskil at Montreux von Mozart; Hindemith, Music & Arts, 2001

Salzburg Recital von Clara Haskil, Music & Arts, 2002

Clara Haskil Plays Mozart & Chopin, Music & Arts, 2000

Les Absolus - Pablo Casals, Various, Scl (Sony), 2000

Klavierkonzert Nr. 23 von Clara Haskil, Wolfgang Amadeus Mozart, Aura, 2002

Violinsonaten von Clara Haskil, Ludwig Van Beethoven, Aura, 2002

Klavierkonzert 20/4 Tempera von Clara Haskil, 1995

Haskil Spielt Mozart und Scarlatti (Aufnahmen Winterthur 1950), Westminster (Universal), 2001

Clara Haskil Live von Clara Haskil, Robert Schumann, Claves 2004

Peter Härtling-Ein Portrait von Härtling/Auryn Quartett/Shirai (Künstler), Klebe/Killmayer/Rihm/Komma/Hei, Br (Note 1), 2004

Kinderszenen/Waldszenen/Klavie von Clara Haskil, Robert Schumann/Ludw Beethoven, Philips (Universal), 2004

Beethoven-Piano Conc. #3/Mo von Clara Haskil, Mozart/Beethoven, Umei Speci (Universal), 1998

Klavierkonzerte Nr. 9+19 von Clara Haskil, Hänssler, 2003

Beethoven-Mozart von Clara/Grumiaux,Arthur Haskil, Mozart Beethoven, Ermitage (Bella Musica Edition), 2003

Paumgartner Dirigiert Mozart (Live Salzbuger Festspiele 04.08.1957) von Bernhard Paumgartner, Orfeo d'Or, 2001

Haskil Spielt Klavierkonzerte Von Mozart und Beethoven, Westminster(Universal), 2002

Mozart & Scarlatti[1950] von Clara Haskil, Japan, 2002

Mozart: Piano Concertos, KV 425 & 459 von Clara/Rias/Wdr/Fricsay Haskil, 2003

Classical Beauties - Morning Moods von Lee Ritenour, Deutsche G (Universal), 2002

Volume 3 von Clara Haskil, Tahra, 2004

Klavierkonzerte von Clara Haskil, Music & Arts, 2003

The Legacy (Aufnahmen 1951-1960) Vol. 1 Kammermusik von Clara Haskil, Philips (Universal), 1995

Bolero (Spanische Feste) Vol. 1-3 von Various, Philips (Universal), 1995

Mozart A Prades - les Annes Ca von Los Angeles, Lyr, 1999

A Portrait With Clara Haskil von Joseph/Haskil/... Szigeti,
Grammofono (UMIS - Universal Import), 2000

Clara Haskil-Vermächtnis von C./Markevitch/Ocl Haskil,
Mozart/Chopin/de Falla/, Philips (Universal), 1990

Unpublished Clara Haskil Vol.2 von Vienna S.O/Karajan, Tahra, 2003

Eleven Sonatas [Vinyl LP] von Haskil Clara, 2003

Historical HPC Piano Collection - Clara Haskil (Werke von Beethoven,
Haydn, Schumann), Dante, 1999

Hommage: A Tribute to Clara Haskil and Dinu von Haskil, Harmonia
Mundi Usa, 2000

The Legacy (Aufnahmen 1951-1960) Vol. 2 Konzerte von Clara
Haskil, Philips (Universal), 1995

Clara Haskil Plays Mozart & Beethoven von Grumiaux, Empire Music
Group, 1999

Scarlatti: 11 Sonatas; Schubert: Sonata D. 960 von Clara Haskil, 2002

Ludwigsburg Festival Recital 1 von Clara Haskil,
Bach/Scarlatti/Beethoven, Ma (Note 1), 2002

Recitals: Hilversum/Ludwigsburg von Clara Haskil, Tahra, 2002

The Legacy (Aufnahmen 1951-1960) Vol. 3 Solo-Repertoire von Clara
Haskil, Various, Philips (Universal), 1995

13. HOFMANN, JOSEF (1876-1957)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista polaco naturalizado americano em 1926, Podgorze, 20 de Janeiro de 1879- Los Angeles, 16 de Fevereiro de 1957.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Nascido numa família de músicos, o seu pai, chefe de orquestra ensina-lhe piano, desde a idade de 3 anos. Aos 7 anos faz *tournées* pela Europa, como pianista e como compositor.

3. CARREIRA

O seu *début* em Nova Iorque, no *Metropolitan Opera House*, a 29 de Novembro de 1887 causam um entusiasmo sem precedentes no público americano da época. Muito cedo, Hofmann sai de cena para continuar estudos na Alemanha. Em 1892, e após 5 tentativas sem sucesso junto de Moszkowski, Anton Rubinstein aceita-o como aluno privado; a influência deste ensino será determinante. Hofmann só reaparece em público após a morte de A. Rubinstein (1894). Entre 1926 e 1938, e após brilhantes sucessos de carreira um pouco por toda a Europa, dirige o *Curtis Institut* em Philadelphia, onde ensina depois da sua fundação em 1924. Dá o seu concerto de despedida em Nova Iorque em 1946.

4. REPERTÓRIO

Pianista romântico sem igual, e nesse sentido com completo domínio e conhecimento do repertório romântico, Josef possuía a arte do pedal e das tensões dinâmicas, herança de Rubinstein. Apaixonado pelas

grandes proezas da evolução técnica, ele pode ter sido um dos primeiros a ter sido gravado. Compôs igualmente mais de uma centena de obras, a maior parte delas sob o pseudónimo de Michel Dvorski. Rachmaninov dedica-lhe o seu 3º Concerto.

5. DISCOS

Grand Piano - Josef Hofmann spielt Chopin und Encores, Nimbus, 2000

The Complete Josef Hofmann, Vol. 2, Video Arts International, 1992

Grand Piano - the Grand Piano Era von Various, Nimbus, 1997

Grand Piano - the Polish Virtuoso von Various, Nimbus, 1997

Grand Piano - Josef Hofmann Spielt Chopin, Fryderyk Chopin, Nimbus, 1997

Josef Hofmann Plays Chopin, Fryderyk Chopin, 1997

The Complete Josef Hofmann, Vol. 3 von Josef Hofmann, Vai, 1994

Josef Hofmann, Vol. 4, Vai, 1993

Spielt Beethoven / Liszt von Josef Hofmann, Nimbus, 1999

The Legendary Pianist - 1 von Josef Hofmann, Chopin/Schubert/Beethoven/, Grammofono, 2003

Grand Piano - Josef Hofmann spielt Chopin und Encores von Josef Hofmann, Nimbus, September 2000

The Heritage of von Josef Hofmann, Grammofono, 2003

Josef Hofmann In Concert, Ekr, 1996

Rekey As 4568352 von Josef Hofmann, Australia, 2002

Saint-Saëns Plays Saint-Saëns & Hofmann Plays Hofmann, 1995

Complete Josef Hofmann - 6 von Josef/Barbirolli/... Hofmann, Beethoven/Chopin/Hofmann/, Marston, 2000

Complete G & T/Columbia Record von Josef Hofmann, Enterprise Flowers, 1999

Josef Hofmann:Chopin, Dante, 1999

Recordings 1903-1918 von Hofmann Josef, Piano Library, 2000

The Complete Hofmann - 5 von Josef Hofmann, Chopin/Beethoven/Hofmann/, Marston, 2000

Josef Hofmann - Rubinstein, Piano Library, 2000

Volume. 2-Chopin/Beethoven/Moszow von Josef Hofmann, 1998

Josef Hofmann in Concert von Beethoven, Qualiton Imported Labels, 2001

Great Pianists von Josef Hofmann, Philips (Universal), 1999

14. HOROWITZ, VLADIMIR (1904-1989)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista russo naturalizado americano em 1942, nascido em Berdichev (Ucrânia), 1 de Outubro de 1904- Nova Iorque, 5 de Novembro de 1989.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

O seu pai era engenheiro electrotécnico. A sua mãe, pianista amadora diplomada do conservatório local, é a sua primeira professora, aos 6 anos de idade. Aos 12 anos é admitido no Conservatório de Kiev, destinado à carreira de compositor. Encorajado por Scriabin, começa a dedicar-se definitivamente ao piano e ainda estudante, dá o seu primeiro recital em Kiev em 1920, com considerável sucesso. Passado um ano é formado por Felix Blumenfeld, magnífico músico de S. Petersburgo, que lhe transmite a tradição e o saber pianístico do grande Anton Rubinstein. Após uma extraordinária prova final de piano no Conservatório de Kiev, em 1920, inicia uma fulgurante série de recitais através de toda a Rússia (1922-25).

3. CARREIRA

Durante a temporada de 1924-25, dá uma fulgurante série de recitais a solo e em duo com o amigo Nathan Milstein por toda a Rússia (mais de 70 concertos, dos quais 23 em Leninegrado). Emigra em 1925 e é obrigado a alugar uma sala, para apresentar o seu primeiro recital na Alemanha. Por todo o lado triunfa: Paris (1926), Londres, Roma, etc. A 12 de Janeiro de 1928, faz a sua estreia na América, sob a direcção de Sir Thomas Beecham e diante de músicos como Rachmaninov,

Hofmann e Lhévinne. As suas primeiras gravações são deste ano. Durante os anos 30, ele reside principalmente em Paris, onde faz uma vida discreta. Actua como solista, sob a direcção de Mengelberg (1930) e de Toscanini (1923), com cuja filha acaba por casar em 1933. Prisioneiro de uma carreira de ritmo infernal, retira-se da vida pública, vítima de fadiga física e de lassidão moral.

Regressa aos palcos em 1938, após ter amadurecido a sua arte de forma singular. A partir de 1939, fixa-se definitivamente em Nova Iorque e reinicia a sua actividade alucinante de concertos e de gravações até ao concerto de 25 de Fevereiro de 1953 no *Carnegie Hall*. Mais uma vez abandona os palcos, e só toca para um círculo restrito de amigos e discípulos, entre eles Gary Graffman e Byron Janis. A CBS instala um estúdio de gravação na sua casa, o que lhe permite através de vários discos manter algum contacto com o seu público. Este silêncio de 12 anos é interrompido a 9 de maio de 1965, com um concerto no *Carnegie Hall*. Cada uma das suas aparições era um acontecimento, só reservadas ao público nova-iorquino. Após ter finalmente aceite tocar fora de Nova-Iorque, apresenta-se de forma notável em Londres, Paris e depois em Milão, antes de regressar ao seu país natal, onde dá concertos em Moscovo e em Leninegrado (1985-86), e depois no Japão.

4. REPERTÓRIO

É um dos grandes intérpretes da nossa época, tanto pelas qualidades de estilo, como por uma maestria técnica fora do comum. Disponha de uma repertório muito vasto para a época, e juntava a todos os compositores consagrados do barroco, classicismo e romantismo, compositores menos populares como Dohnányi, Scriabine, Czerny ou Clementi. A "Sonata para piano" de S. Barber de 1949 foi-lhe dedicada

em 1949, assim como o Estudo op. 52 de Prokofiev. Fez igualmente a estreia da versão original das *Dances symphoniques* (para dois pianos) de Rachmaninov com o próprio compositor, em 1941.

5. DISCOS

Live And Unedited - The Historic 1965 Carnegie Hall Return Concert -- von Vladimir Horowitz, Various, Scl (Sony), 2003

Klavierkonzert 2 / Klavierkonzert 1 von Vladimir Horowitz, Rca Gold S (BMG), 1992

Horowitz-Gesamte Aufnahmen, Deutsche G (Universal), 2003

Live And Unedited - The Historic 1965 Carnegie Hall Return Concert von Vladimir Horowitz, Various, Scl (Sony), 2003

Complete Columbia Re Vladimir Horowitz, Alexander Scriabin, Scl (Sony), 2003

Klavierkonzert 2 / Klavierkonzert 1 Vladimir Horowitz, Rca Gold S (BMG), 1992

Complete Columbia Re Vladimir Horowitz, Frederic Chopin, Scl (Sony), 2003

Klavierkonzert 5 / Klavierkonzert 1 Vladimir Horowitz, Beethoven/Tschaikowsky, Rca Gold S (BMG), 1990

Horowitz At Home, Deutsche G (Universal), 1989

The Piano Masters von Various, Div., Documents (TIM), 2003

Kreisleriana, Wieck-Vladimir Horowitz, Robert Schumann, Scl (Sony), 2003

Great Piano Sonatas Vladimir Horowitz, Ludwig Van Beethoven, Scl (Sony), 2003

Class Lib: Piacconcerto 3 Vladimir Horowitz, Rca Red S. (BMG), 2004

Masters - Mozart (Klaviersonaten) Vladimir Horowitz, Wolfgang Amadeus Mozart, Deutsche G (Universal), 1994

Horowitz-Gesamte Aufnahmen, Deutsche G (Universal), 2003

Various Works Vladimir Horowitz, Sergej Rachmaninoff/F. Liszt, Scl (Sony), 2003

Masters - Schumann von Vladimir Horowitz, Deutsche G (Universal), 1997

Horowitz in Moskau, Deutsche G (Universal), 1986

Discovered Treasures von Vladimir Horowitz, Cbs/Epic/Wtg Records, 1992

Bilder einer Ausstellung / Klavierkonzert 1 Vladimir Horowitz, Mussorgsky/Tschaikowsky, Rca Gold S (BMG), 1990

Horowitz Plays Mussorgsky, Scriabin, Prokofiev, and others von Mussorgsky, Rca Records, 1992

Discovered Treasures Vladimir Horowitz, Various, Scl (Sony), 1992

Horowitz: Complete Masterworks Recordings, Vol. 4, Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

The Complete Masterworks Recordings Vol. 2 (The Celebrated Scarlatti Recordings) von Vladimir Horowitz, Domenico Scarlatti, Scl (Sony), 1993

DG-Centenary Collection - 1986 (Vladimir Horowitz in Moskau), Deutsche G (Universal), 1998

Vladimir Horowitz- The Last Recording, Cbs/Epic/Wtg Records, 1990

The Complete Masterworks Recordings Vol. 1 (The Studio Recordings 1962- 1963) von Vladimir Horowitz, Various, Scl (Sony), 1993

The Complete Masterworks Recordings Vol. 9 (Late Russian Romantics) von Vladimir Horowitz, S./Skriabin, Rachmaninoff, Scl (Sony), 1993

The Studio Recordings - New York 1985 Vladimir Horowitz, Liszt/Schumann/Scarlatti/und Andere, Deutsche G (Universal), 1986

Sonatas 23, 48, 49/ Vladimir Horowitz, J. Haydn/M Clementi, Scl
(Sony), 2003

Recital von Vladimir Horowitz, Bach/Mozart/Schubert/und Andere,
Deutsche G (Universal), 1986

Toccatà 564, Chorale Vladimir Horowitz, Bach/Scarlati/Mozart, Scl
(Sony), 2003

Portrait Of Vladimir Horowitz, Cbs/Epic/Wtg Records, 1989

Ballades, Preludes, et Vladimir Horowitz, Frederic Chopin, Scl
(Sony)2003

Kinderszenen, Arabeske Vladimir Horowitz, Robert Schumann, Scl
(Sony), 2003

Klaversonate 2/Polonaisen Vladimir Horowitz, Frederic Chopin, Scl
(Sony), 2003

Horowitz: The Complete Masterworks Recordings 1962-1973,
Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Vladimir Horowitz, Complete Masterworks Recordings 1962-1973,
Volume IX: Late Russian Romantics , Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Horowitz: Die HMV-Aufnahmen (1930-1951), Hmv/(P (EMI), 1990

Chopin, Schumann, Liszt and others von Vladimir Horowitz,
Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Grand Piano - the New Golden Era Vladimir Horowitz, Nimbus, 1997

The Early Recordings, 1932-1936, Vladimir Horowitz, Allegro
Distributed Lines, 1995

Vladimir Horowitz: The Complete Masterworks Recordings, 1962-1973,
Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Romantic & Impressionist Era, Vladimir Horowitz, Cbs/Epic/Wtg
Records, 1994

The Celebrated Scarlatti Recordings: Vladimir Horowitz, Volume II Of IX, Domenico Scarlatti, Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Impromptus/Klaviersonaten Vladimir Horowitz, F. Schubert/I.V. Beethoven, Scl (Sony), 2003

Vladimir Horowitz, Volume 3: The Historic Return: Carnegie Hall 1965/1966 Concerts, Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

The Definite Edition Vladimir Horowitz, Scl (Sony), 2003

Nocturnes, Mazurkas, W Vladimir Horowitz, Frederic Chopin, Scl (Sony), 2003

Vladimir Horowitz, Complete Masterworks Recordings 1962-1973, Volume V: A Baroque & Classical Recital, Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Vladimir Horowitz - The Complete Columbia Masterworks Recordings 1962-1973: Vol. VI, Ludwig van Beethoven, Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Hands O. T. M. /Defin, R Vladimir Horowitz, Various, Scl (Sony), 2003

Celebrated Scarlatti Vladimir Horowitz, Scl (Sony), 2003

The Private Collection Vol. 1 (Live-Aufnahmen 1945-1950), Vladimir Horowitz, Rca Red S. (BMG), 1994

Horowitz spielt Chopin Vol. 3, Rca Gold S (BMG), 1993

Horowitz Plays Chopin, Vol. 1, Rca Records, 1990

Horowitz Encores, Rca Records, 1990

Horowitz Plays Chopin Vol. II, Rca Records, 1991

Prokofiev: Sonata No.7/Toccata, Op.11/Barber: Sonata, Op.26/Kabalevsky: Sonata No.3/Fauré: Nocturne No.13/Poulenc: Pr, Vladimir Horowitz, Rca Records, 1990

Werke von Scarlatti, Beethoven, Chopin- Vladimir Horowitz, Rca Gold S (BMG), 1992

The Poet von Vladimir Horowitz, F. Schubert/R. Schumann, Deutsche G (Universal), 1991

Horowitz in London, Rca Gold S (BMG), 1993

Horowitz Plays Liszt, Rca Red S. (BMG), 1993

Horowitz At The Met, Gold Seal (BMG), 1989

Klavierkonzert 3 Vladimir Horowitz, Rca Red S. (BMG), 1993

Living Stereo - Vladimir Horowitz spielt Beethoven, Living St. (BMG), 1999

Hollywood Bowl-1945, Enterprise Flowers, 1998

Bilder E.Ausstell./Klav.Kon.1- Vladimir Horowitz, M./Tschai Mussorgsky, Gold Seal-(BMG), 1992

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Vladimir Horowitz, Robert Schumann, Philips (Universal), 1998

High Performance - Horowitz At The Met (01.11.1981), Rca Red S. (BMG), 2000

Rachmaninoff und Chopin: Klaviermusik- Vladimir Horowitz, Sony Class (Sony), 1999

Klavierkonzert 3 u.a. Vladimir Horowitz, Sergej Rachmaninow, Rca Gold S (BMG), 1989

Encores / Zugaben von Vladimir Horowitz, Horowitz/Debussy/Mozart, Rca Gold S (BMG), 1990

Klavierkonzert 2 / Ungarische Rhapsodie / Imprompt von Horowitz/Toscanini/N, Brahms/Liszt/Schubert, Rca Gold S (BMG), 1991

Die Horowitz-Edition, Various, Scl (Sony), 1993

The Complete Masterworks Recordings Vol. 7 (Early Romantics)Vladimir Horowitz, F./Schumann,R. Chopin, Scl (Sony), 1993

The Complete Masterworks Recordings Vol. 4 - Vladimir Horowitz, Chopin/Horowitz/Scarlatti/, Scl (Sony), 1993

The Complete Masterworks Recordings Vol. 5 (A Baroque and Classical Recital) von Vladimir Horowitz, Beethoven/Haydn/Bach, Scl (Sony), 1993

The Complete Masterworks Recordings Vol. 6 (Beethoven), Vladimir Horowitz, Scl (Sony), 1993

The Complete Masterworks Recordings Vol. 8 (The Romantic And Impressionist Era)- Vladimir Horowitz, Scl (Sony), 1993

Klaviersonaten/+Vladimir Horowitz, Prokofieff/Barber/Fa, Gold Seal (BMG), 1990

The Early Recordings (Aufnahmen 1932-1936)- Vladimir Horowitz, Chop Liszt, Iron Needle, 2000

Klaviersonaten 14, 21, 23 - Vladimir Horowitz, Ludwig Van Beethoven, Rca Gold S (BMG), 1990

Horowitz spielt Chopin Vol. 2, Rca Gold S (BMG), 1991

Horowitz spielt Clementi, Rca Gold S (BMG), 1989

Horowitz Collection, Modest Peter Mussorgsky, Rca Gold S (BMG), 1992

Horowitz spielt Scriabin, Rca Gold S (BMG), 1989

Horowitz spielt Schumann, Rca Gold S (BMG), 1989

Horowitz Collection: Chopin Vol. 1, Rca Gold S (BMG), 1990

Grosse Pianisten Spielen Chopin von Pachmann/Cortot/Paderewski, Nu (Note 1), 1999

Jacket Collection- Vladimir Horowitz, Scl (Sony), 2001

Horowitz spielt Scriabin, Sony Class (Sony), 1987

Favorite Chopin Vol. 2, Sony Class (Sony), 1987

Solo European Recordings - 2 Vladimir Horowitz, Apr, 2002

Klavierkonzerte/Horowitz Vladimir, Iron Needl, 2000

Toscanini Concert Edition: Brahms (Aufnahme Carnegie Hall New York 06.05.1940) von Arturo Toscanini, Naxos Historical, 1998

Toscanini Concert Edition: Tschaikowsky (Aufnahme Carnegie Hall New York 19.04.1941) von Arturo Toscanini, NBC Symphony Orchestra, Australia, 2002

Artists Of The Century - Vladimir Horowitz (The Indispensable), Rca Red S. (BMG), 2000

Carnegie Hall 1965 Vladimir Horowitz, Schumann/Bach/Chopin/Debussy/, Bella Musi (Bella Musica Edition), 1991

Horowitz spielt Beethoven (Sonaten Nr. 8, 14, 23), Sony Class (Sony), 1985

Art of Piano: Great Pianists- Claudio Arrau/Wilhelm Backhaus, Australia, 2002

Horowitz: Recordings, 1945, Enterprise Flowers, 1999

Plays the Greats: Vladimir Horowitz

Klavierwerke: Vladimir Horowitz, Frederic Chopin, Aura, 2002

Les Absolus - Vladimir Horowitz (Scarlatti, Chopin, Schumann), Various, Scl (Sony), 2000

Große Musiker in Kopenhagen (Historische Live-Aufnahmen 1932-1934), Fritz Busch, Various, Danacord, 2000

High Performance - Horowitz (Live Carnegie Hall 08.01.1978) Eugene Ormandy, Rca Red S. (BMG), 2000

Klaviermusik / Vladimir Horowitz, 1996

Unveroeffentl. Konzerte Vladimir Horowitz, Music & Arts, 2002

A Reminiscence von Vladimir Horowitz, Schubert/Chopin/Beethoven/, Scl (Sony), 2001

Legenden der Klassik / Piano Various, Rca Red S. (BMG), 2000

Legenden - Die Pianisten - Vladimir Horowitz (Aufnahmen 1930-1935), Chopin/Schumann/Scarlatti/, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2000

Plays Scarlatti: Sonates von Vladimir Horowitz, France, 2003

Horowitz-Piano Masterworks Vladimir, NBC So, Tosca Horowitz, Various, Quadm, 2004

Klavierkonzert 2 / Klaviersonate von Horowitz Vladimir, Brahms Johannes, Piano Library, 2000

Sound Dimension 24 Bit/96 Khz - 24/96-Piano Music Vladimir Horowitz, Frédéric Chopin, Rca Red S. (BMG), 2001

Klavierkonzert 1/Klavierkonz. 2 Vladimir Horowitz, Classica d (SunnyMoon), 2003

A Horowitz Recital, Classica d (SunnyMoon), 2003

Dg-Centenary Collection - Centenary Coll. - 1978-1987, Deutsche G (Universal), 1998

Con Pno 1 [B Flat M]/Etude Op. Vladimir Horowitz, Usa, 2004

Beethoven: Symphony No. 3 & 8; Vladimir Horowitz, France, 2004

Klavierwerke (Live 1947-1951), Vladimir Horowitz, 2004

The Magic of Horowitz, Deutsche G (Universal), 2003

Horowitz Rediscovered, Canada, 2003

Legendary Rca Recordings, Rca Red S. (BMG), 2003

F.a.Z.Horowitz Edition, Various, Scl (Sony), 2003

Horowitz Rediscovered, Various, Rca Red S. (BMG), 2003

Klaviersonaten Vladimir Horowitz, Liszt/Scarlatti/Chopin, Naxos Historical, 2003

Klavierkonzert Nr. 3/+Vladimir Horowitz, Rachmaninoff/Liszt/Schubert, Naxos Historical, 2003

Recordings 1941-1947: Horowitz Vladimir, Piano Library, 2000

Hall of Fame: Vladimir Horowitz, Past Perfect, 2002

The Piano Library - Vladimir Horowitz (Aufnahmen 1942-1947), Various, Piano Library, 2000

Classical Piano Recital: Vladimir Horowitz, Classica d (SunnyMoon), 2003

Hommage à Horowitz: Valery Kuleshov, Vladimir Horowitz, Qualiton Imported Labels, 2000

The Twentieth Century Maestros Various, Documents (TIM), 2003

Legenden - die Pianisten - Horowitz/Prokofieff/Schnabel/Benedetti, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2001

1945 at the Hollywood Bowl Vladimir Horowitz, Radioyears (UMIS - Universal Import), 2000

Sonate No. 5 Op. 53[Live 1976]: Vladimir Horowitz, France, 2003

Klavierkonzerte (Japan Edition) [SACD] Vladimir Horowitz, Chopin/Schumann/Rachmaninoff, Sis (Sony), 2002

Great Pianists Edition - Vladimir Horowitz (Klavierkonzerte Von Brahms und Tschaikowsky) (Aufnahmen 1940/1941), Naxos Historical, 2002

Oeuvres pour Piano: Polonaises-Vladimir Horowitz, France, 2003

Grosse Pianisten von Various, Naxos Historical, 2003

Sonates Piano: Clair de Lune/Vladimir Horowitz, France, 2003

Klavierkonzert 3(Rachmaninov) Vladimir Horowitz, Publicdom (ZYX), 2001

- On Radio: Vladimir Horowitz*, Radioyears (UMIS - Universal Import), 2000
- A Reminiscence: Vladimir Horowitz*, Cbs/Epic/Wtg Records, 2001
- Hommage a Horowitz (Virtuoso Transcriptions for Piano) Valery Kuleshov*, Various, Bis, 2001
- Piano: Vladimir Horowitz*, Andante, 2003
- The Celebrated Scarlatti Recs: Vladimir Horowitz*, 2004
- Beethoven: Piano Sonatas Vladimir Horowitz*, 2004
- Horowitz Performs Chopin*, Qualiton Imported Labels, 2002
- Klavierkonzert 1/Klavierwerke Horowitz*, 2004
- Haydn/Chopin/Scriabin/Liszt: Vladimir Horowitz*, 2003
- The London Recordings 1932: Vladimir Horowitz*, 2004
- Plays Favourite Chopin: Vladimir Horowitz*, 2004
- Schubert/Chopin/Scriabin/Liszt: Vladimir Horowitz*, Archp, 2003
- A Reminiscence: Vladimir Horowitz*, 2004
- Live in Leningrad 1986: Vladimir Horowitz*
- Favorite Beethoven Sonata [Musikkassette]: Vladimir Horowitz*, 1987
- The Definite Edition: Vladimir Horowitz*, 2003
- Favorite Encores Vladimir Horowitz*, Cbs/Epic/Wtg Records, 1987
- Plays Beethoven and Czerny: Vladimir Horowitz*, 2004
- Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Vladimir Horowitz Vol. 2*, Philips (Universal), 1999
- Horowitz: Schumann Kinderszenen (Horowitz Collection)*, Rca Records, 1992

- Plays Tchaikovsky/Rachmaninoff: Vladimir Horowitz, Allegro*
Distributed Lines, 2000
- Sonaten: Vladimir Horowitz, Czerny/Mozart/Mendel, Gold Seal (BMG),*
1991
- The Vladimir Horowitz Edition, Various, Rca Gold S (BMG), 1993*
- Great Romantic Piano Favorites [Musikkassette] Vladimir Horowitz,*
1987
- The Private Collection Vol. 2 (Aufnahmen Carnegie Hall 1945-1949):*
Vladimir Horowitz, Rca Red S. (BMG), 1995
- The Complete Masterworks Recordings Vol. 3 (The Historic Return,*
Carnegie Hall 1965 / The 1966 Concerts) Vladimir Horowitz, Various,
Sci (Sony), 1993
- Gr. Interpreten a. Klavier: Lamond, Fone, Livo, 1998*
- Living Stereo - the Age of Living Stereo (a Tribute to John Pfeiffer),*
Various, Victor Liv (BMG), 1996
- Vladimir Horowitz Plays Scriabin, Cbs/Epic/Wtg Records, 1987*
- Konzertaufnahmen (Unveroeffentlich) Vladimir Horowitz,*
Music&Arts 1997
- Klaviermusik: Vladimir Horowitz, 1996*
- The Hmv Recordings Vladimir Horowitz, 2000*
- Plays Listz/Chopin: Vladimir Horowitz, 1996*
- Tschaikowsky: NBC Symphony Orchestra, Bellaphon (Bellaphon*
Records), 1990
- Brahms: Vladimir Horowitz, Bellaphon (Bellaphon Records), 1990*
- Klavierwerke (Russ.): Vladimir Horowitz, 1997*
- Rachmaninoff : Vladimir Horowitz, Bellaphon (Bellaphon Records),*
1990

The Condon Collection - Horowitz, Various, Bellaphon (Bellaphon Records), 1992

Piano e forte, APR Catalogue & Details of Special Mendelssohn, 2000

Chopin/Schumann/Rachmaninov: Piano Music -Vladimir Horowitz

Rarities:Vladimir Horowitz, Enterprise Flowers, 1997

Plays Mozart/Czerny/Mendelssoh: Vladimir Horowitz, Enterprise Flowers, 1998

The Piano Library - Vladimir Horowitz (Aufnahmen 1932-1936), Piano Library, 2000

The Early Recordings (1932-35): Vladimir Horowitz, Grammofono (UMIS - Universal Import), 1994

Great Pianists: Horowitz Vol. 3, Philips (Universal), 1999

Solo European Recordings - 1 Vladimir Horowitz, Apr, 2002

The Early Recordings:Vladimir Horowitz, 1994

In London 1930-1936 Recordings: Vladimir Horowitz, 1996

Legenden der Klassik / Geiger von Various, Rca Red S. (BMG), 2000

Plays Bach/Busoni/Scarlatti/&Vladimir Horowitz, Enterprise Flowers, 1997

Horowitz Spielt Tschaikowsky und Brahms (Aufnahmen 1948/1936), Music & Arts, 1999

Klavson Nr.3+10+33/+ [Musikkassette]:Vladimir Horowitz, 1995

Tchaikovsky & Rachmaninov: Piano Concertos- Vladimir Horowitz, Qualiton Imported Labels, 2000

Horowitz Collection, Beethoven/Haydn/Scar, Gold Seal (BMG), 1990

Kinderszenen/Ungar.Rhapsodie/ Vladimir Horowitz, R./Liszt,F. Schumann, Gold Seal (BMG), 1992

Horowitz in London (1936-1936), Grammfono (UMIS - Universal Import), 1996

Discovered Treasures [Musikkassette]: Vladimir Horowitz, 1992

Volume. 1-European Recordings:Vladimir Horowitz, 1997

Volume. 2-European Recordings Vladimir Horowitz, 1997

Horowitz Spielt Chopin,Vol.1 [Musikkassette], Gold Seal (BMG), 1990

Vladimir Horowitz 1926, Rachmaninoff/Chopin/Liszt, Intercord- (EMI), 1995

The Piano Library - Vladimir Horowitz (Aufnahmen 1930-1932), Various, Piano Library, 2000

~~*Favorite Chopin: Vladimir Horowitz*, Sony Class (Sony), 1987~~

Vladimir Horowitz, Various, Deutsche G (Universal), 1995

Horowitz Sp.Tschaik/Rachman, Apr, 2002

Horowitz spielt D. Scarlatti, Sony Class (Sony), 1987

Rca Red Seal Century: Soloists and Conductors (Recordings 1911-1999), Various, Rca Red S. (BMG), 2002

Horowitz spielt Robert Schumann, Scl (Sony), 1987

Piano Roll: Vladimir Horowitz, Intercord, 1993

Plays Russian Composers: Vladimir Horowitz, 1997

Original Jacket Collection:Vladimir Horowitz, 2004

Klass.ed.Scarlat.-CD:Vladimir Horowitz, Sony Class (Sony), 1995

15. KEMPF, WILHELM (1895-1991)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista e compositor alemão, Jüterborg, 25 de Novembro de 1895-Positano, 23 de Maio de 1991.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Oriundo de uma família de organistas luteranos, começa muito cedo a estudar piano e órgão com o seu pai, o compositor e organista Wilhelm Kempff, titular da igreja de S. Nicolau de Potsdam. Tem aulas mais tarde com Ida Schmidt-Schlesicke, e recebe uma forte emoção artística, ao assistir aos concertos de Eugen d'Albert e F. Busoni. Joseph Joachim atribui-lhe 2 bolsas para estudar piano e composição, as quais lhe permitem frequentar a *Hochschule für Musik Berlin* (Joachim é um dos fundadores desta instituição), onde estuda piano com Heinrich Barth e composição com Robert Kahn. Em 1916 conquista o Prémio Mendelssohn em piano e composição, o que lhe abre novas portas a nível de carreira: Arthur Nikisch contrata-o para interpretar o Concerto em Sol Maior de Beethoven, com a Orquestra Filarmónica de Berlim em 1918, orquestra com a qual Kempff actuará regularmente ao longo da sua carreira, até 1979. Paralelamente, estuda filosofia e história da música na universidade.

3. CARREIRA

Dá os seus primeiros concertos em 1916 e é contratado como organista para acompanhar ao longo de uma *tournée*, o coro da Catedral de Berlim. Durante alguma tempo reparte-se pelo órgão, piano e a docência. Entre 1924 e 1929 é director da *Hoschule für*

Musik Stuttgart, onde ensina também piano. É nesta época que empreende uma breve incursão pelo universo da direcção de orquestra, ao dirigir as primeiras audições da *Die Kunst der Fugue* de J. S. Bach, na versão de Wolfgang Gräser (1928). A partir daqui, dedica-se integralmente à carreira de intérprete e ensina esporadicamente: entre 1931 e 1941, no Verão, nos cursos de Potsdam, no *Marmorpalais*, na companhia de Edwin Fischer, Walter Giesecking e Elly Ney. Em 1934 efectua a sua primeira *tournee* à América do Sul, seguida do Japão em 1936 e em França em 1938. Após a 2ª guerra escolhe fixar-se em Thurnau, na Baviera. Regressa à actividade concertística em 1948, em Paris, seguindo-se a sua estreia em Londres (1951). Em 1957 apresenta-se pela primeira vez com Yehudi Menuhin, em Atenas. Cria um curso de interpretação em torno da obra de Beethoven na casa Orfeo, na Itália (Positano), onde participam muitos futuros grandes pianistas europeus. Faz uma triunfal estreia em Nova Iorque em 1964.

4. REPERTÓRIO

Muito rapidamente se impõe como um dos grandes intérpretes do romantismo alemão, com especial incidência em Beethoven, de quem interpreta as 32 sonatas e os 5 concertos para piano e orquestra em todas as grandes capitais europeias. Ainda em Beethoven, das 32 sonatas para piano efectua ao todo 3 integrais, duas integrais das sonatas para violino e piano (com Schneiderhan e Menuhin), duas integrais dos concertos para piano e orquestra (sob a direcção de Van Kempen e Leitner), uma integral dos trios (com Szeryng e Fournier), a integral das sonatas de Schubert para piano. Para o final da carreira Kempff dedica-se mais a Schumann, Mozart, Brahms, Chopin, Bach.

A música de câmara também o fascina: dá concertos com o violoncelista Paul Grümmer e com o violinista Georg Kulenkampff; acompanha Lotte Lehmann e Germaine Lubin. Acrescenta mais tarde Wolfgang Schneiderhan, Pierre Fournier e o Quarteto Amadeus. É convidado por Pablo Casals para o Festival de Prades, e formam trio ou *ensemble* com o violinista Christian Ferras. Para o bicentenário do nascimento de Beethoven (1970), grava um disco com Yehudi Menuhin e um novo trio com Henkyk Szeryng e Pierre Fournier. Por vezes, também actua com Mstislav Rostropovitch.

Como compositor, deixou um Concerto para Piano, um Concerto para violino, 2 Sinfonias, 4 óperas, diversas peças para piano. Editou e anotou as obras completas de Schumann, e transcreveu numerosas peças do repertório barroco, como por exemplo a Siciliana da 3ª Sonata para flauta e cravo de J. S. Bach, popularizada pela gravação de Dinu Lipatti.

5. DISCOS

Klavierwerke -- Wilhelm Kempff, Robert Schumann, Deutsche G. (Universal), 2001

Klaviersonaten 1-32. Aufnahmen 1951/1956 -- von Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G. (Universal)1995

The Originals - Beethoven (Klaviersonaten) -- von Wilhelm Kempff, Deutsche G. (Universal), 1995

Kuschelklassik Vol. 6 von Various, Smm Bln (Sony), 2003
Träumerei (Die schönsten romantischen Klavierstücke)
von Argerich/Anda/Askenase/Vasary, Beethoven/Schubert/Schumann,
Deutsche G (Universal), 1988

Jesus Bleibet Meine Freude/Jesu, Joy of Man'S Desiring (Ein Welthit Zwischen Barock und Rock-Pop) von Various, Johann Sebastian Bach, Decca (Universal), 2000

Harenberg Klaviersmusikführer (Die Welt des Klaviers in Wort und Ton in 231 Beispielen) von Various, Deutsche G (Universal), 1998

Für Elise (Die schönsten Klavierstücke): Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1990

The Piano Masters: Various, Div., Documents (TIM), 2003

Best of - Best of Beethoven: Anatol Ugorski, Deutsche G (Universal), 2002

Klaversonaten: Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 2003

Die Konzerte Vol. 2 von Kempff/Leitner/Bp/, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1998

Kammermusik Vol.14: Amadeus-/Hagen-Quartett/Wke, Ludwig van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1997

Klaversonaten 1-32. Aufnahmen 1951/1956: Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1995

Klaversonaten 1-32 (Ga): Wilhelm Kempff, Ludwig van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1990

Galleria - Brahms: Wilhelm Kempff, Deutsche G (Universal), 1992

Klaversonaten Vol.5: Wilhelm Kempff, Ludwig van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1997

Präsent - Träumerei (Romantische Klaviermusik) von Anda/Berman/Demus/Gilels, Schumann/Chopin/Beethoven/, Deutsche G (Universal), 1999

Galleria - Schumann (Klavierstücke) Wilhelm Kempff, Robert Schumann, Deutsche G (Universal), 2000

Klavierwerke: Wilhelm Kempff, Robert Schumann, Deutsche G (Universal), 2001

Für Elise von Eschenbach/Askenase/Argerich/ Beethoven/Liszt/Mozart/Debussy, Belart (Universal), 1993

Die späten Klaviersonaten: Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1997

Die Werke für Violoncello und Klavier, Pierre Fournier, Deutsche G (Universal), 1997

Klavierwerke Vol.6: Pletnev/Cascioli/Gilels/Kempff, Ludwig van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1997

Violinsonaten. Vol.7: Kremer/Argerich/Menuhin/Kempff, Ludwig van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1997

Complete Brahms Edition Vol. 4: Klavierwerke [BOX SET] von Ugorsky/Vasary/Kontarsky/, Johannes Brahms, Deutsche G (Universal), 1996

The Classic Sound - Kempff Spielt Chopin Vol. 2, Decca (Universal), 1997

Piano Trios Ghost/Archduke: Wilhelm Kempff, Deutsche G (UMIS - Universal Import), 1990

Klaviertrio G-Moll/Klav.Quart.: Hasse/Schumacher/Sulz/Pagano, Wilhelm Kempff, Arte Nova (BMG), 1996

Klavierkonzerte 1-5 (Gesamtaufnahme): Wilhelm/Kempen/Bp Kempff, Deutsche G (Universal), 1992

Werke für Klavier von Wilhelm Kempff, Robert Schumann, Deutsche G (Universal), 1991

Klaviertrios Vol.9: Kempff/Szeryng/Fournier (Künstler), Ludwig van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1997

Klavierkonzert 1 Wilhelm/Konwitschny/Sd Kempff, Deutsche G (UMIS - Universal Import), 1995

Fantasie C-Dur/: Wilhelm Kempff, Robert Schumann, Deutsche G (UMIS - Universal Import)1995

Perfect Moments: Klassisch Trainieren - Yoga & Pilates, Various Deutsche G (Universal), 2003

Bach: Choral/Prelude et Fugues von Wilhelm Kempff, France, 2003

The Originals - Beethoven (Klavierkonzerte): Wilhelm Kempff,
Deutsche G (Universal), 1995

Historische Aufnahmen Vol.20: Busch/Fricsay/Nikisch, Deutsche G
(Universal), 1997

Raritäten der Klaviermusik auf Schloß Husum (1993), Various,
Danacord, 1999

Violinsonaten 1-10 (Gesamtaufnahme) : Y./Kempff,W. Menuhin,
Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1987

Chamber Music of Europe Vol. 1-5 Chamber Music Box, Arte Nova
(BMG), 1997

Klavierkonzert 3+5: Wilhelm Kempff, 1993

Klaversonaten 8, 14, 15, 24: Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven,
Deutsche G (Universal), 1987

Klavierkonzerte 1 und 2: Kempff/Leitner/Bp, Ludwig Van Beethoven,
Deutsche G (Universal), 1988

Klaversonaten 21, 23, 26 :Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven,
Deutsche G (Universal), 1988

Klavierkonzerte 3 und 4: Wilhelm Kempff, Deutsche G (Universal),
1988

Klavierkonzert 5 / Klaversonate 32: Wilhelm Kempff, Ludwig Van
Beethoven, Deutsche G (Universal), 1987

Eloquence - Schumann (Klavierwerke) von Wilhelm Kempff, Deutsche
G (Universal), 1998

Violinsonaten 5, 9: Wilhelm Kempff , Deutsche G (Universal), 1989

Meisterwerke Vol. 18 (Klavierwerke Vol. 1): Wilhelm Kempff, Johann
Sebastian Bach, Deutsche G (Universal), 1999

Meisterwerke (Sampler zur Edition): Various, Johann Sebastian Bach,
Deutsche G (Universal), 1999

Die Konzerte Vol. 1 Wilhelm Kempff, Deutsche G (Universal), 1998

Klavierwerke: Wilhelm Kempff, Franz Schubert, Deutsche G (Universal), 1998

Dg-Centenary Collection - 1961 Wilhelm Kempff Centenary, Deutsche G (Universal), 1998

Dg-Centenary Collection - Early Concerto Rec. 1934-43, Deutsche G (Universal), 1998

Dg-Centenary Collection - Early Solo & Chamber 1927-47, Deutsche G (Universal), 1998

Dg-Centenary Collection - 1952 Wolfgang Schneiderhan, Deutsche G (Universal), 1998

Mozartiana: Cyprien Katsaris, Sony Class (Sony), 1993

Galleria - Transkription für Klavier von Wilhelm Kempff, Bach/Händel/Gluck, Deutsche G (Universal), 1993

Violinsonaten Vol. 1: Yehudi Menuhin, Deutsche G (Universal), 1999

Galleria - Bach: Goldbergvariationen: Wilhelm Kempff, Johann Sebastian Bach, Deutsche G (Universal), 1994

Schumann: Kreisleriana/Arabeske: Wilhelm Kempff, France, 2002

Violinsonaten Vol. 2: Yehudi Menuhin, Deutsche G (Universal), 1999

Liebestraum: S./Vasary, T. Askenase, Liszt/Chopin/Grieg/Beethoven, Deutsche G (Universal), 1988

Eloquence - Beethoven (Klaversonaten), Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1998

Klaviersonate D960 / Moments Musicaux: Wilhelm Kempff, Franz Schubert, Deutsche G (Universal), 1999

Klavierkonzerte 8, 23, 24: Wilhelm Kempff, Deutsche G (Universal), 1999

- Die Klaviersonaten: Wilhelm Kempff, Franz Schubert, Deutsche G (Universal), 2000*
- Best of Beethoven- Various, Belart (Universal), 1995*
- Klavierwerke: Wilhelm Kempff, Robert Schumann, Deutsche G (Universal), 2001*
- Rare Recordings (1936-1945) (Aufnahmen des Deutschen Rundfunkarchivs und des Ndr): Wilhelm Kempff, Ma (Note 1), 2001*
- Unveröffentlichte Rundfunkaufnahmen (1939-1950): Hermann Abendroth, Ma (Note 1), 2001*
- Schubert; Piano Sonata in B Fla: Wilhelm Kempff, Universal, 2000*
- Vol. 2 : Mutter/Ludwig/Böhm/Karajan, Deutsche G (Universal), 2001*
- Chromatische Fantasie und Fuge: Wilhelm Kempff, Bach/Beethoven/Schubert, BBC-Legend, 2000*
- Schumann; Kinderszenen/Waldszene, Wilhelm Kempff, Universal, 2000*
- Geister-Trio/Erzherzog-Trio: Kempff/Szeryng/Fournier, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 2003*
- My Life - Reisetage (Unterwegs sein - egal wohin): Various, Deutsche G (Universal), 2003*
- Wilhelm Kempff: Schumann/Beethoven/Bach/Rameau, Deutsche G (Universal), 2003*
- Kempff Sp. Brahms/Schumann, BBC-Legend, 2001*
- Dg-Centenary Collection - Cent. Col. Early Yrs-1898/47, Deutsche G (Universal), 1998*
- Dg-Centenary Collection - Centenary Coll. 1958-1967[10cd], Deutsche G (Universal), 1998*
- Sonaten Op. 13, 21+23/Rondo von Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Hänssler, 2003*

Klavierkonzert Nr. 4+5: Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Hänssler, 2003

V.3 Great Performances von Centenary Collection, Deutsche G (Universal), 1998

Piano Son 17, 29-Sturm/Hamm: Wilhelm Kempff, Deutsche G (UMIS - Universal Import), 1988

Schubert: Die Klaviersonaten (Gesamtaufnahme) von Wilhelm Kempff, Deutsche G (Universal), 1988

Wilhelm Kempff: Complete 1950s, Deutsche G (Universal), 2003

Great Pianists von Wilhelm Vol.3 Kempff, Philips (Universal), 2002

Preludes/Toccata+Fugue: Wilhelm Kempff, Australia, 2002

Kempff Spielt Schumann, Beethoven und Brahms (Live Salzburger Festspiele 31.07.1958), Orfeo d'Or, 2001

Plays Beethoven-Vol.1: Wilhelm Kempff, Usa, 2004

Kempff Sp. Schubert/Brahms/Schumann/und Andere, BBC-Legend, 2003

Favourite Piano Transcriptions: Wilhelm Kempff, Australia, 2002

Piano Cto 1-5/Ctos-[5cd: Wilhelm Kempff, Australia, 2002

Beethoven:Piano Wilhelm Kempff, Ermitage (Bella Musica Edition), 2000

Klaviersonaten 2+3 [Musikkassette]: Wilhelm Kempff, Frederic Chopin, Decca (Universal), 1993

Schumann: Carnaval Op.9: Wilhelm Kempff, Eloqu, 2002

Classical Beauties - Weekend Cruising: Patrick Gallois, Deutsche G (Universal), 2002

Klaviersonaten d 958+d 959: Wilhelm Kempff , Franz Schubert, Deutsche G (Universal), 1997

Meisterwerke Vol. 12: Wilhelm Kempff, Franz Schubert, Deutsche G (Universal), 1997

Galleria - Wanderer-Fantasy/Piano Wks: Wilhelm Kempff, Franz Schubert, Deutsche G (Universal), 1996

Wilhelm Kempff : Mozart, centurion classics, 2003

Beethoven: Piano Sonatas, Vol. 2, Wilhelm Kempff, 2002

Klavierkonzert Nr 20/3 Sonate Wilhelm Kempff , 2004

Klavierkonzerte 23+24: Wilhelm Kempff, Deutsche G (Universal), 1988

Diabelli-U.Eroica-Variationen: Kempff/Anda (Künstler), Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1994

Beethoven-Sonaten Vol.9: Wilhelm Kempff, Dante, 1998

Th/Bach/Mozart Vol.10: Wilhelm Kempff, Dante, 1998

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Wilhelm Kempff Vol. 2, Philips (Universal), 2002

Beethoven: Piano Concertos 1 & 4, Wilhelm Kempff, Enterprise Flowers, 1999

The Classic Sound - Kempff Spielt Chopin Vol. 1, Decca (Universal), 1997

Rundfunkaufnahmen 1945-1956: Wilhelm Kempff, 1994

Années de Pelerinage (Italien): Wilhelm Kempff, Franz Liszt, Deutsche G (Universal), 1995

Beethoven Sonaten Vol.1: Wilhelm Kempff, Dante, 2001

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Wilhelm Kempff, Philips (Universal), 2002

Romantische Klaviertranskriptionen: Achim Clemens, Various, Tmk, 1996

Orchesterwerke von Diverse, Koch Imports, 1996

Beethoven Konz.3 Vol.6: Wilhelm Kempff, Dante, 1998

Die Großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Wilhelm Kempff Vol. 3, Various, Philips (Universal), 1999

Beethoven Konz.4 Vol.7: Wilhelm Kempff, Dante, 1998

Kempff Plays Beethoven, Vol. 1, 2002

Beethoven Sonaten Vol. 8: Wilhelm Kempff, Dante, 1998

Fischer-Dieskau Edition 15: Fischer-Dieskau/Kempff/Busch, Deutsche G (Universal), 2000

Klaviersonaten 8,14,15,24 [Musikkassette] Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1986

Beethoven Sonaten Vol.2, Wilhelm Kempff, Dante, 1998

W.Kempff-Vol.3: Beethoven, Dante, 1998

Klavierkonzerte 1+2 von Wilhelm/Van Kempen/Bp Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1997

Resonance - Schubert (Klaviersonaten) Wilhelm Kempff, Deutsche G (Universal), 1997

Klaviertrios/Cellosonaten von Casals/Vegh/Horszowski/, Ludwig Van Beethoven, Sammel-Lab (UMIS - Universal Import), 1993

Impromptus d 899+935/Var.d 576: Wilhelm Kempff, Franz Schubert, Deutsche G (Universal), 1994

Träumerei-Romant.Klavierstücke [Musikkassette] von Argerich/Anda/Askenase/Vasary, Beethoven/Schubert/Schumann, Deutsche G (Universal), 1994

Für Elise-Schönste Klav.Stück [Musikkassette] Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven, Deutsche G (Universal), 1994

Hommage a Wilhelm Kempff, Various, Deutsche G (UMIS - Universal Import), 1993

Kreisleriana/Arabeske/Fantasie: Wilhelm Kempff, Robert Schumann,
Deutsche G (Universal), 1994

Historic Unissued Recordings of the German Radio, 1939-1945
Hermann Abendroth, Harmonia Mundi Usa, 2000

Klavier-Festival von Anda/Argerich/Richter/, Various, Deutsche G
(Universal), 1993

Klaviersonaten 30/31/32: Wilhelm Kempff, Ludwig Van Beethoven,
Deutsche G (UMIS - Universal Import), 1995

Klaviersonaten 2+3: Wilhelm Kempff, Frederic Chopin, Decca
(Universal), 1993

W.Kempff-Vol.4:Beethoven, Dante, 1998

W.Kempff-Vol.5:Beethoven, Dante, 1998

16. LARROCHA, ALICIA DE (1923)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista espanhola, Barcelona, 23 de Maio de 1923.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Dá o seu primeiro recital apenas com 5 anos. Depois estuda com Frank Marshall em Barcelona, e aos 12 anos apresenta-se como solista em Madrid com a Orquestra Filarmónica.

3. CARREIRA

Após a guerra Rubinstein apoia-a, e Larrocha começa a sua carreira internacional em 1947. Em 1950 casa com o pianista Juan Torra, e dá com ele numerosos concertos e também em duo, com o violoncelista Gaspar Cassadó. Em 1959, é nomeada directora da Academia Marshall de Barcelona, onde se propaga a influência da tradição interpretativa de Granados. Em 1961 recebe a medalha Paderewski.

4. REPERTÓRIO

Exímia no repertório espanhol -Granados, Albéniz - também se afirma pelo seu pianismo refinado e versátil na música do Romantismo, como Chopin, nos concertos de Beethoven, e nas obras de Fauré e Mozart, cujas obras interpreta no seu concerto de despedida em 2002. Estreou obras de Federico Mompou (*Música callada*, 4ºcaderno, 1972; *Canción y danza* nº14, 1978), Xaver Montsalvatge (*Divagació*, 1951; *Concerto breve*, dedicado Larrocha, 1953), Joaquim Nin-Culmell (*Seguidilla murciana*, dedicada a Larrocha).

5. DISCOS

Complete Coll: Piano Sonatas :Alicia de Larrocha, Wolfgang Amadeus Mozart, Rca Red Seal (BMG), 2003

Ravel: Piano Concertos -- Alicia de Larrocha, Australia, 2004

Piano Cto 2/24 Preludes -- Alicia de Larrocha, Australia, 2002

Harenberg Klaviermusikführer (Die Welt des Klaviers in Wort und Ton in 231 Beispielen) Various, Deutsche G (Universal), 1998

Danzas Espagnolas Op. 37, 1-12: Alicia de Larrocha, Enrique Granados, Rca Red S. (BMG), 1995

Class Lib: Larrocha/Granados, Rca Red S. (BMG), 2004

Spanische Tänze:Alicia de Larrocha, Enrique Granados, EMI Classi (EMI), 1992

Ravel Cto & Solo Works: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1993

Klaverson.Vol.4/Fantasien: Alicia de Larrocha, Wolfgang Amadeus Mozart, Red Seal (BMG), 1992

Klavierwerke: Alicia de Larrocha, Enrique Granados, EMI Classi (EMI), 1992

Serenata Andaluza: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1994

Klavierwerke: Alicia de Larrocha, Manuel de Falla, EMI Classics (EMI), 1992

Klavierkonzerte 20, 25 von Colin/de Larrocha,a./Eco Davis, Rca Red S. (BMG), 2000

Klassik zum Entspannen - Folge 2: Ruhe mit Bach: Various, Decca (Universal), 1995

Danzas Espanolas von Alicia de Larrocha, Enrique Granados, Sammel-Lab (UMIS - Universal Import), 1996

Iberia / Goyescas, I./Granados, E. Albeniz: Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1996

Iberia / Navarra / Suite Espanola, Isaac Albeniz, Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1991

Fur Elise-Piano Favourites Various, Beethoven/Chopin/Liszt, Decca (Universal), 1996

Orchesterwerke: Larrocha/Ricci/Georgiadis/, Decca (Universal), 1996

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Alicia de Larrocha, Philips (Universal), 1998

Nächte in Spanischen Gärten: Larrocha/Berganza/Ansermet, Decca (Universal), 1993

Musica Espanola, Piano 2, Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1999

Musica Espanola, Canciones von Lorengar/Lpo, Decca (Universal), 1999

Mozart: Sonatas Klavier 281,28, Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1991

Zwilling-Klass.Sternstunden von Div Klass.Sternstunden-Zwillin, Various, Rca (BMG), 1997

Goyescas / Danza Lenta, Enrique Granados: Alicia de Larrocha, Rca Red S. (BMG), 1990

Concerto Aranjuez / Gentilhombre von Bonell/Larrocha/Burgos/Osm/Lpo, Rodrigo/Albeniz/Turina, Decca (Universal), 1995

Legenden der Klassik / Piano, Various, Rca Red S. (BMG), 2000

Mozart: Klavierkonzerte 9:Alicia de Larrocha, Rca Red S. (BMG), 1991

Passion for Piano 1: Alexis Weissenberg, Deutsche G (Universal), 2001

Klav.Son.Vol.3(309-311/330):Alicia de Larrocha, Wolfgang Amadeus Mozart, Red Seal (BMG), 1992

- Eloquence - Träumerei (Romantische Klaviermusik): Vladimir Ashkenazy, Decca (Universal), 1999*
- Spanish Favourites Encores: Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 2001*
- Alicia De Larrocha, Enrique Granados, Canada, 2003*
- Schubert: Piano Sonata No. 21/13, Alicia de Larrocha, Japan, 2003*
- Ravel: Piano Concertos, Alicia De Larrocha, Australia, 2004*
- Klaviermusik: Alicia de Larrocha, F./F. Chopin Mendelssohn B., Rca Red S. (BMG), 2002*
- Klavierkonzerte: Wolfgang Amadeus Mozart, Alicia de Larrocha, Rca Red S. (BMG), 2003*
- The Art of Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 2003*
- Larrocha Plays Granados, Japan, 2003*
- Granados: Alicia de Larrocha, Rca Red S. (BMG), 2003*
- Piano Cto 2/24 Preludes: Alicia de Larrocha, Australia, 2002*
- The Spanish Collection - Klaviermusik Vol. 4: Alicia de Larrocha, Falla/Turina/Halfpfer/Surinach, Decca (Universal), 1999*
- Allegro de Concierto-Danza Len: Alicia de Larrocha, France, 2003*
- Musica Espanola, Piano 3: Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1999*
- Klavierkonzerte 23 & 24: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1992*
- Mozart Sonatas Vol.5/K.533, Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1996*
- Klavierstücke Isaac Albeniz: Alicia de Larrocha, EMI Classi (EMI), 1992*
- Goyescas/El Pelele, Alicia de Larrocha, Polygram Classics, 1990*
- Klavierkonzerte 3+4: Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1995*

Piano Concerto No. 5 Emperor: Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1996

Reflections - Ravel Ormandy/Casadesus/Laredo/, Maurice Ravel, Sony Class (Sony), 1996

Mompou, Songs & Dances, Preludes: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1994

Musica Espanola, Orchester 1 : Osr/Ansermet/Npo, Decca (Universal), 1999

Klavierkonzerte 22 & 26: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1994

Schumann/Humoresque Op.20, Ph, Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1997

~~*Klavson. 5; 11; 12; 13; Wolfgang Amadeus Mozart: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1990*~~

Musica Espanola, Piano 1: Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1999

Klavierkonzerte 19 & 27: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1997
Krebs-Klass. Sternstunden von Div Klass. Sternstunden-Krebs, Various, Rca (BMG), 1997

Löwe-Klass. Sternstunden von Div Klass. Sternstunden-Löwe, Various, Rca (BMG), 1997

Klavierkonzerte 22+19/Suite 5, W.a./Händel, G.F., Mozart: Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1996

Spanish Fireworks Alicia De Larrocha, Polygram Classics, 1989

Schumann Concerto & Quintet: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1992

Klassik Highlights II Various, Ar-Express (BMG), 1999

Klavierkon. 1/Klaviersonate 15: Alicia de Larrocha, Red Seal (BMG), 1993

Great Pianists: Larrocha Vol. 2: Alicia de Larrocha, Philips (Universal), 1999

Piano Concertos Nos. 1 & 2: Alicia de Larrocha, Decca (Universal), 1996

Klavierstücke Joaquin Turina: Alicia de Larrocha, EMI Classi (EMI), 1992

Piano Love (die Schönsten Klaviermelodien) Kissin, Various, Red Seal (BMG), 1997

17. MARGULIS, VITALY (1926)

1. DADOS PESSOAIS

Vitaly Margulis, pianista, pedagogo e autor de estudos filosóficos da música, nasceu em 16 de Abril de 1928 na Cidade Ucrâniana de Charkov.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Recebeu as primeiras lições de piano do seu pai, cujo professor, Alexander Horowitz, estudava com o compositor Alexander Scriabin. Vitaly Margulis continuou os estudos no reconhecido Conservatório de Leninegrado com o professor Samarij Sawshinskij onde, de 1958 até à sua emigração para o Oeste em 1974, teve a sua própria classe de piano. Durante este tempo, Vitaly Margulis triunfou em mais de mil concertos em toda a Rússia.

3. CARREIRA

Em 1975, Vitaly Margulis tornou-se Professor a tempo inteiro na conceituada Escola Superior de Música em Freiburg, Alemanha.

Em 1994, aceitou o lugar de Professor de Piano na Universidade da Califórnia em Los Angeles. Paralelamente realiza seminários na Alemanha, Suíça, Grécia, França, Japão, Rússia e América.

Os seu concertos ao longo dos anos em cidades como Nova York, Los Angeles, Roma, Berlim, Salzburgo, Amsterdão, Tokio, Moscovo e S. Petersburgo, as suas inúmeras gravações foram recebidos com muito entusiasmo. A crítica alemã falou dele como um "génio secreto" (Joachim Kaiser, *Suddeutsche Zeitung*), um "pianista de classe mundial" (*Frankfurter Allgemeiner Zeitung*) e um dos mais

notáveis pianistas do nosso tempo. O Salzburg News saudou a sua execução no festival de Salzburgo de 1991 como "um evento de significado destacável". Uma crítica do seu recital de 1996 em Santander, Espanha disse: "As três sonatas de Ludwig van Beethoven, Moonlight, Les Adieux, e o colossal Op. 111 eram em qualidade e maturidade únicas e irrepetíveis. Certamente a sua interpretação de Beethoven foi muito pessoal e marcou um nível inultrapassável.

Numa crítica de 1994 do CD Chopin de Margulis, Musica Italia falou exaltadamente: "Aqui encontrei uma excitante e fantástica gravação com duas interpretações, os Estudos de Chopin Op. 10 nº 2 e nº 9, que, na minha opinião, entram directamente para a história da arte". Numa crítica da gravação de Margulis da Sonata No. 3 de Scriabin, La Disque Ideal, Paris, 1993, escreveu: "apesar da existência de registos tão aclamados de Horowitz and Sofronizky, na minha opinião, Margulis ultrapassa os níveis marcados por estes mestres. O seu CD é uma verdadeira obra de arte."

No ensino, o Professor Margulis dá prioridade ao estudo das obras de Bach e Beethoven. O seu livro "Linguagem Simbólica de Johann Sebastian Bach e O Cravo Bem Temperado" apontam novos caminhos de compreensão do simbolismo religioso e espiritualidade na música de Bach. Na sua publicação "Fórmula para a relação do tempo e Princípios de Tempo de Beethoven" o Professor Margulis explora novos conceitos na arquitectura musical. A sua série "Bagatelas" descreve princípios de pedagogia de piano de uma forma aforística. O Professor Margulis tornou-se um professor de sorte. Os seus alunos ganharam mais de uma centena de prémios em concursos internacionais ao longo das últimas décadas, vinte e oito dos quais foram grandes prémios. Em 2000, um dos primeiros alunos do Prof.

Margulis recebeu o segundo prémio no lendário concurso internacional "Frédéric Chopin" em Varsóvia /Polónia.

4. REPERTÓRIO

Domina o repertório geral do piano do Barroco, passando por todo o Romantismo, até aos modernos da 1ª metade do século. Estreias de obras contemporâneas são raras, e existe uma explícita predilecção e visão interpretativa individualizada e criativa pelas obras dos compositores russos do início do século XX, como é o caso de Scriabin.

5. DISCOS

Poèmes, Alexander Scriabin: Vitalij Margulis, Inak (in-akustik), 1990

Chopin: Nocturnes F. Chopin, Klavier Vitalij Margulis, 1994

Klaversonate 111 / Interpretat., Ludwig Van Beethoven, Vitalij Margulis, Inak (in-akustik), 1990

Nocturnes, Frederic Chopin: Vitalij Margulis, Inak (in-akustik), 1990

Klaviermusik Russ.Me: Margulis, I, 1991

18. MICHELANGELI, ARTURO BENEDETTI (1920-1995)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista italiano, Orzinuovi (Brescia), 5 de janeiro de 1920, Lugano, 12 de Junho de 1995.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Começa estudar violino com a idade de 4 anos, no Instituto Venturi de Brescia, onde trabalha com Paolo Chimeri. Uma pneumonia obriga-o a mudar do violino para o piano. Em 1931 é admitido no Conservatório Giuseppe Verdi de Milão e trabalha durante 3 anos com Giovanni Maria Anfossi. Em 1938, obtem o 7º lugar no Concurso Internacional Eugène Ysaÿe em Bruxelas e no ano seguinte ganha o 1º Prémio do Concurso Internacional de Genebra. É nomeado professor no Conservatório Martini de Bolonha e faz as suas primeiras gravações em 1942 e 1943. É mobilizado como tenente na força aérea italiana, aderindo à resistência antifascista, foi feito prisioneiro pelas alemães. Evade-se ao fim de alguns meses.

3. CARREIRA

No final da guerra começa a fazer *tournées*; Inglaterra em 1946, Estados Unidos em 1943, mas a doença ataca-o de novo e será obrigado a parar a sua carreira de intérprete durante alguns anos. Dedicar-se ao ensino em Veneza, Bolzano, Arezzo e Siena. Cria uma academia de internacional de piano num palácio da cidade de Brescia: Jörg Demus, Walter Klein, Maurizio Pollini e Martha Argerich vão trabalhar com ele. Em 1964 funda o Festival Internacioanl de piano de Brescia e Bergamo, que dirige até 1969. A partir de 1959 regressa lentamente aos palcos. A lenda do pianista enigmático e distante

começa nesta altura: é capaz de interromper um concerto se não se sente bem ou de anular o concerto pouco antes de começar, o que acontece cada vez mais frequentemente. Torna-se o terror dos organizadores. Ainda assim, Michelangeli respeita profundamente o seu público, no seu perfeccionismo extremo. A sua fama é imensa, sendo mesmo mundialmente conhecido: toca na União Soviética em 1964 e regressa aos Estados Unidos em 1966, e dá ainda concertos na América do Sul e no Japão. Grande parte das sua actividade acontece na Suíça e Itália. Por razões de impostos, instala-se em 1968 junto ao Lago de Lugano, na Suíça italiana. A partir de 1973 dá cursos na Villa Schifanoia perto de Florença. Em 1975 vai ao Vaticano para tocar para 8000 pessoas, e nesse entretanto grava alguns discos para a *Deutsche Grammophon* entre 1971 e 1989. Em 1988 é vítima de ruptura de um aneurisma durante um concerto em Bordeaux. Sobrevive graças à presença de um cirurgião na sala de concertos. Em sinal de reconhecimento toca um ano depois na mesma sala. Mas será uma nova crise cardíaca que lhe provoca a morte.

Acusado de frieza interpretativa, praticava uma arte depurada e transparente. É provavelmente o pianista que conseguia a sonoridade de maior pureza do seu tempo. Tinha um conhecimento técnico perfeito da constituição do instrumento piano e dava os seus concertos sempre nos seus próprios pianos, que ele regulava e afinava.

4. REPERTÓRIO

As interpretações de Michelangeli são pouco definíveis do ponto de vista histórico ou da tradição interpretativa, a qual lhe era relativamente indiferente (nomeadamente nas súbitas mudanças de andamento e de tempo, difíceis de justificar fora do contexto, mas também *nuances* de uma ínfima subtilidade). O repertório que aceitava

apresentar ao público era relativamente restrito: uma dúzia de concertos para orquestra, sonatas de Scarlatti e de Galuppi, algumas poucas sonatas de Beethoven, Chopin, as Balladas de Brahms, uma sonata de Schubert, os 2 Carnavais de Schumann, Debussy e Ravel. Não fazia música de câmara, e ao longo dos últimos 20 anos de carreira só actuava sob a direcção de muito poucos maestros, os quais partilhavam a sua exigência implacável, como Sergiu Celibidache e Carlo Maria Giulini, com o qual gravou os 5 concertos para piano de Beethoven.

5. DISCOS

Balladen Op. 10 / Klaviersonaten -- Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G., 1999

Mazurkas / Ballade 1 / Scherzo 2 -- Arturo Benedetti Michelangeli, Frederic Chopin, Deutsche G., 1984

DG-Centenary Collection - 1971 (Arturo Benedetti Michelangeli), Claude Debussy, Deutsche Gr, 1998

Harenberg Klaviermusikführer (Die Welt des Klaviers in Wort und Ton in 231 Beispielen) Various, Deutsche G (Universal), 1998

The Piano Masters Various, Div., Documents (TIM), 2003

Carneval / Faschingsschwank, Robert Schumann, Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1987

The Originals - Beethoven (Klavierkonzerte), Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1998

Klavierkonzert 15/+ von a.B./Various Michelangeli, Mozart/Brahms/Busoni, EMI Classics (EMI), 2002

Beginning Of A Legend: Arturo Benedetti Michelangeli, Teldec (Warner Music), 1996

- Klavierkonzerte: Michelangeli/Or.Scala, Eastwest, 1993*
- Preludes: Vol. 1+Images I/II, Claude Debussy, Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 2005*
- Preludes Heft 2, Claude Debussy, Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1988*
- Recital: Arturo Benedetti Michelangeli, Ma (Note 1), 2001*
- Recital: Arturo Benedetti Michelangeli, EMI Classi (EMI), 1992*
- Broadcast Recital from London (Juni 1959): Arturo Benedetti Michelangeli, Music & Arts, 1999*
- Preludes Heft 1 Claude Debussy, Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1984*
- The Unpublished EMI Live Recording (London 1957): Arturo Benedetti Michelangeli, Sbt (Note 1), 1996*
- Klavierkonzerte 4 und 11: Michelangeli/Stoutz, Joseph Haydn, Hmv/(P (EMI), 1988*
- Images 1 und 2 / Children s Corner, Claude Debussy: Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1986*
- Benedetti Michelangeli spielt Debussy, Deutsche G (Universal), 1995*
- Grieg, Schumann: Piano Concertos: Arturo Michelangeli, International Music Anes, 1999*
- Klavierkonzerte / Klavierwerke: Arturo Benedetti Michelangeli, Hommage, 1999*
- 4 Ballades Op. 10: Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1982*
- Mazurkas / Ballade 1 / Scherzo 2, Frederic Chopin: Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1984*
- Klavierkonzert 1/Klavierson.4: Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1987*
-

Klavierkonzert 5, Ludwig Van Beethoven: Michelangeli/Giulini/Wsy, Deutsche G (Universal), 1987

Klavierkonzert 3, Ludwig Van Beethoven: Michelangeli/Giulini/Wsy, Deutsche G (Universal), 1987

Klavierkonz. G-Dur+Nr.4 Op.40, M./Rachmaninoff, S. Ravel: Benedetti/Gracis/Pol, Hmv/(P (EMI), 1988

Klavierkonzerte 20 und 25 Wolfgang Amadeus Mozart: Michelangeli/Garben/Sondr, Deutsche G (Universal), 1989

Klavierkonzerte 13 und 15 Wolfgang Amadeus Mozart: Michelangeli/Garben/Sondr, Deutsche G (Universal), 1990

The Colour of Classics-Dg Various, Deutsche G (Universal), 1998

Michelangeli plays Mozart, Chopin, Franck, Qualiton Imported Labels, 2000

Albéniz-Scarlatti-Granados; Grieg-Beethoven: Arturo Michelangeli, International Music Anes, 1999

Michelangeli Performs Vivaldi, Debussy, Galuppi, Liszt & Chopin, International Music Anes, 1999

Bach-Chopin-Beethoven; Grieg-Tomeoni-Scarlatti: Piano Concertos/Arturo Michelangeli, International Music Anes, 1999

Great Pianists: Michelangeli V2, Philips (Universal), 1999

A. B. Michelangeli in Performance Beethoven, Music & Arts, 1999

Arturo Benedetti Michelangeli: Chopin Recital, Aura Classics, 1999

Klavierwerke: Arturo Benedetti Michelangeli, Divox, 2002

Das Letzte Konzert : Arturo Benedetti Michelangeli, Claude Debussy, Divox, 2002

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Arturo Benedetti Michelangeli, Philips (Universal), 1998

Die Vatikan-Aufnahmen: Arturo Benedetti Michelangeli, Divox, 2002

DG-Centenary Collection - 1971 (Arturo Benedetti Michelangeli), Claude Debussy, Deutsche G (Universal), 1998

The Early Recordings (Aufnahmen 1935-1942): a.B. Michelangeli, Gemm, 1994

Klavierkonzerte Op.54/Nr.1: Michelangeli/Kubelik, Schumann/Liszt, Fonitcetra (UMIS - Universal Import), 1994

The Concert Given at Teatro Al: Arturo Benedetti Michelangeli, Radioyears (UMIS - Universal Import), 2000

The First Hmv Recordings Arturo Benedetti Michelangeli, Grammofono (UMIS - Universal Import), 2003

Ludwig van Beethoven / Edvard Grieg: Klavierkonzert 5 / Klavierkonzert a-moll: Arturo Benedetti Michelangeli, Bella Musi (Bella Musica Edition), 1991

Piano Sonatas: Benedetti-Michelangeli, Praha, 1993

Sonaten/Konzerte, Arturo Bene Michelangeli, 1997

Chopin Walzer Michelangeli, Ermitage, 1999

Beethoven / Chopin / Debussy: a.B. Michelangeli, Ermitage, 1999

Prague Spring Collection - Schumann/Ravel, Multisonic, 1993

Benedetti Michelangeli: Brahms/Chopin/Debussy/Mozart, Deutsche G (Universal), 1995

Balladen Op. 10 / Klaviersonaten: Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 1999

Great Recordings Of The Century - Ravel / Rachmaninoff (Klavierkonzerte) M. Ravel/S. Rachmaninoff, von Benedetti Michelangeli/Pol/, EMI Classics (EMI), 2000

Recordings 1941-1942: Arturo Benedetti Michelangeli, Liszt/Granados, Fonitcetra (Warner Music), 2001

Arturo Benedetti Michelangeli: Mozart Piano Concerto No. 15, Allegro
Distributed Lines, 2000

Klavierkonzerte 13&20 von Michelangeli/Giulini, Wolfgang Amadeus Mozart,
Fonitcetra (UMIS - Universal Import), 1994

Concertos & Works (Box Set), Arturo Benedetti Michelangeli,
Empire Music Group, 2000

Klavierwerke 1941-47-49 von Arturo Benedetti Michelangeli, Various,
Idis, 2000

Hommage Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

BBC Legends - Michelangeli (Aufnahmen Royal Festival Hall London 1965 / 1982),
BBC-Legend, 2000

Benedetti Michelangeli spielt Schumann, Grieg und Liszt (Aufnahmen 1939 und 1942),
Elisabet Jacquet de la Guerre, Arkadia, 2000

Klavierkonzerte/Andaluza/Scher: Arturo Benedetti Michelangeli, 1998

Panorama - Debussy (Sinfonische Werke, Kammermusik): Doriot Anthony Dwyer,
Deutsche G (Universal), 2000

Klaviersonate a-Dur Op. Posth. Arturo Benedetti Michelangeli, Franz Schubert,
Aura, 2002

Klavierkonzert 15 / Scherzo: Arturo Benedetti Michelangeli, Mozart/Chopin/Debussy,
Ironneedle, 2002

Mazurken: Frederic Chopin, Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Balladen/Paganini-Variationen, Johannes Brahms, Arturo Benedetti Michelangeli,
Aura, 2002

Passion for Piano 1: Alexis Weissenberg, Deutsche G (Universal), 2001

Images/Children S Corner, Claude Debussy: Arturo Bendetti Michelangeli,
Aura, 2002

Klaviermusik/Helsinki 1969: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2001

Mazurken U.a., Frederic Chopin: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Klavierkonzert / Chaconne: Michelangeli a. Benedetti, Piano Library, 2000

Klaviermusik, Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2001

Klaviersonaten Nrn. 11, 12, 32 Ludwig Van Beethoven: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Klavierwerke: Arturo Benedetti Michelangeli, Frederic Chopin, Aura, 2002

Images I und II, Claude Debussy: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Pour le Piano/la Mer/Images: Gilels, 1999

Preludes, 2. Buch, Claude Debussy: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Die Unbekannten Aufnahmen: Arturo Bendetti Michelangeli, Diverse, Aura, 2002

Préludes 1-Er Livre, Claude Debussy, Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Klavierwerke: Arturo Benedetti Michelangeli, Diverse, Aura, 2002

Klavierwerke: Arturo Benedetti Michelangeli, Diverse, Aura, 2002

Klavierrecital: Arturo Benedetti Michelangeli, Diverse, Aura, 2002

Carnaval/Faschingsschwank, Robert Schumann, Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Klavierwerke: Arturo Benedetti Michelangeli, Diverse, Aura, 2002

Klavierwerke: Arturo Benedetti Michelangeli, Diverse, Aura, 2002

Klavierwerke: Frederic Chopin, Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Live in Helsinki 1969, Arturo Benedetti Michelangeli, Diverse, Aura, 2002

4 Balladen Op. 10, Johannes Brahms, Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Klaviermusik London 1990: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2001

Klaviersonate Nr. 2, Frederic Chopin: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Klavierwerke Arturo Benedetti Michelangeli, Diverse, Aura, 2002

Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Concertos pour Piano No. 5: Arturo Benedetti Michelangeli, France, 2003

The Seven Wonders: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Arturo Benedetti Michelangeli: Hall of Fame, Beethoven, Bach Schumann, Past Pefec, 2002

Klavierkonzerte 13, 20+23, Wolfgang Amadeus Mozart: a.B./Giulini/Rair Michelangeli, Fonitcetra (Warner Music), 2003

Klaviersonate C-Moll Op. 111, Ludwig Van Beethoven, Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

The Piano Library - Arturo Benedetti Michelangeli (Aufnahmen 1941-1942), Piano Library, 2000

Seven Wonders: Arturo Benedetti Michelangeli, Usa, 2004

Die Vatikan-Konzerte: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002.

Mozart: Brahms: Bach: Busoni: Arturo Benedetti Michelangeli, Australia, 2002

Das Berühmte Konzert 1956: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2002

Benedetti-Piano Masterworks: Arturo Benedetti Michelangeli, Various, Quadm, 2004

Klavierkonzerte Von Mozart (KV 415, 450, 466, 503) (Live): Arturo Benedetti Michelangeli, Deutsche G (Universal), 2002

Klavierkonzerte 13, 23 & 11 Wolfgang Amadeus Mozart: Arturo Michelangeli, EMI Classi (EMI), 2004

Concerto Piano & Orch.No.5/Sym a. Benedetti-Michelangeli, Praha, 2004

Mozart: Piano Con. No. 13/20/23: Michelangeli & Roma Rai, Japan, 2003

Die Kunst des Michelangeli 3: Arturo Benedetti Michelangeli, Claude Debussy, Aura, 2004

Klavierkonzert KV 466/Sonate O: Michelangeli, Arturo Benedetti, Ma (Note 1), 2004

Carnaval/Paganini-Var. /Chacon. Arturo Michelangeli, Schumann/Brahms/Bach/Buson/und Andere, EMI Classi (EMI), 2004

Beethoven/Haydn: Piano Concerto Michelangeli & Freccia, Japan, 2003

Chopin: Piano Works, Michelangeli, Japan, 2003

Debussy: Images/Children S Corn, Michelangeli, Japan, 2003

Schumann/List: Piano Works- Michelangeli/Gavazzeni/Kubelik, Japan, 2003

Lugano Recital 1981. 04. 07 Michelangeli, Japan, 2003

Michelangeli Sp. Scarlatti/Beet , BBC-Legend, 2003

Piano Concerto in a Minor/Orchestra di Roma Michelangeli, Fonitcetra (Warner Music), 2002

The Piano Library - Arturo Benedetti Michelangeli (Aufnahmen 1939-1947), Piano Library, 2000

A Michelangeli Recital, Classica d (SunnyMoon), 2003

Grieg & Schumann-Piano Concert: Arturo Benedetti Michelangeli,
Classica d (SunnyMoon), 2003

BBC Legends - Arturo Benedetti Michelangeli
(Beethoven/Debussy/Ravel) (Aufnahmen 1982/1959), BBC-Legend,
2002

The Piano Library - Arturo Benedetti Michelangeli (Aufnahmen 1942-1943), Various, Piano Library, 2000

Legenden - die Pianisten - Horowitz/Prokofieff/Schnabel/Benedetti,
Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2001

Apex - Images 1 & 2/+ Claude Debussy, Arturo Benedetti Michelangeli,
Fonitcetra (Warner Music), 2002

Legenden - die Pianisten-
Rubinstein/Rachmaninow/Benedetti/Schnabel, Cantus-Lin (DA-Music /
Deutsche Austrophon), 2001

Klavierkonzert 5/Klav.K.d-Dur: Arturo B./Rossi Michelangeli,
I.V./Haydn, J. Beethoven, Fonitcetra (Warner Music), 2002

Scherzo Op. 31, Ballata Op. Michelangeli/Benedetti, Fonitcetra (Warner
Music), 2002

Klavierkonzerte 20 & 23: Arturo Benedetti Michelangeli, Classica d
(SunnyMoon), 2003

Klavierwerke (Debussy & Chopin): Arturo Benedetti Michelangeli,
Classica d (SunnyMoon), 2003

Great Recordings Of The Century - Katalog-Sampler (2 CDs+Katalog),
Various, EMI Classi (EMI), 2004

Plays Grieg/Bach/Chopin/&: Arturo Benedetti Michelangeli, 1996

Plays Grieg/Schumann: Arturo Michelangeli, Fonit Centra, 1998

Michelangeli In Recital, Ma (Note 1), 2002

Plays Schumann/Liszt : Arturo Michelangeli, Fonit Centra, 1998

Klavierkonzert/Ital. Konzert/S: Arturo Benedetti Michelangeli, Centu, 2003

Plays Liszt/Beethoven/Greig/, Arturo Benedetti Michelangeli, Fonit Centra, 1997

Plays Debussy: Arturo Michelangeli, Fonit Centra, 1998

Plays Debussy-Last Recital, Arturo Benedetti Michelangeli, 1997

Arturo Benedetti Michelangeli: Mozart, Fonit Centra, 1995

American Debut: Arturo Benedetti Michelangeli, 1998

Klavierkonzerte, Celibidache/Michelangeli, 1996

Performers in Comparison 1: Arturo Benedetti Michelangeli/Dinu Lipatti, R. Schumann, 1998

V.5 1968-1977 Centenary Collection, Deutsche G (Universal), 1998

The Piano Story, Vol. 2: Arturo Michelangeli, As Disc, 1995

Debussy: Préludes, Book 1: Arturo Michelangeli, Aura Classics, 1998

Great Artists Of The Century (Grac) Katalog-Sampler, Various, EMI Classi (EMI), 2004

Mozart: Piano Concerto 20 & 23: Arturo Benedetti Michelangeli, 2004

Klavierkonzerte Wolfgang Amadeus Mozart: Arturo Benedetti Michelangeli, EMI Classi (EMI), 1991

The Art of Michelangeli, Deutsche Grammophon (Universal Music), 2002

Michelangeli in Bonn, Rai/Kubelik, 2003

Klavierkonzert 15/-Quartett, Michelangeli, Aura, 2002

Klavierkonzert 15 / Chaconne / Pagan.Var von Benedetti Michelangeli/Gracis, Bach/Brahms/Mozart, Hmv/(P (EMI), 1988

Plays Scarlatti/Beethoven/&, Arturo Benedetti Michelangeli, 2000

Plays Liszt/Chopin/Debussy/&, Arturo Benedetti Michelangeli, 2000

Plays Bach/Scarlatti/Tomeoni: Arturo Benedetti Michelangeli, 1997

Plays Mozart: Arturo Benedetti Michelangeli, Fonit Centra, 1998

Michelangeli: The Rai Recitals, So Di Roma Della Rai/Guilini, 2003

Vatican Recordings: Arturo Benedetti Michelangeli, Memoria, 1997

Folk Songs, Arturo Benedetto Michelangeli, 1998

Werke von Beethoven und Chopin (Aufnahme Tschechischer Rundfunk 1957 / 1960), a. Benedetti-Michelangeli, Praha 1998

Plays Bach/Scarlatti/Greig/Bee, Arturo Benedetti Michelangeli, Qualiton Imported Labels, 2000

Mazurkas/Walzer/Ballade, Arturo B. Michelangeli, 2002

Chopin-Recitals (Live Turin 1962), Arturobenedetti Michelangeli, Music & Arts, 1999

Arturo Benedetti Michelangeli plays Beethoven & Chopin, Aura Classics, 1999

Mozart: Piano Concerto No. 15; Brahms: Variations on a Theme by Paganini; Bach-Busoni: Chaconne- Benedetti-Michelangeli/Gracis, EMI Italy, 2002

Concerto For Piano Emperor / S , a. Benedetti-Michelangeli, Praha, 1993

Klaviermusik, Arturo Bene Michelangeli, 1996

Klaviermusik Arturo Bene Michelangeli, 1997

Klavierkonzerte Arturo Bene Michelangeli, 1998

Maggio Musicale Fiorentino: Michelangeli/Nypo/Mitropoulos, 2004

Grosse Klavierkonzerte 1: Schnabel/Solomon/Rubinstein/, Nu (Note 1), 1999

Ravel: Valses nobles et sentimentales No1-8; Concerto for piano in G Arturo Benedetti Michelangeli

Michelangeli Plays Schumann, Liszt, Grieg, Beethoven, Vivaldi-Michelangeli/Pedrotti/Ansermet

In Performance: Arturo Benedetti Michelangeli, Music & Arts, 1999

Grosse Klavierkonzerte 2: Michelangeli/Backhaus/Solomon/, Nu (Note 1), 1999

Recital (The First HMV Recordings 1939-1943), Arturo Benedetti Michelangeli

Klavierkonzert 1/Consolatio Michelangeli, 1999

Klavierwerke (Div.): Michelangeli/Giulini/Kubelik/, Mozart/Chopin/Schumann, Fonitcetra (UMIS - Universal Import), 1995

L'Arte di Michelangeli, 2002

Klavierkonzerte 15&23: Michelangeli/Giulini/Rossi, Wolfgang Amadeus Mozart, Fonitcetra (UMIS - Universal Import), 1994

Plays Bach/Chopin/Scarlatti/&, Arturo Benedetti Michelangeli, 1995

Arturo Benedetti Michelangeli - Aufnahmen 1939-1943, Various, Arkadia, 2000

First Hmv Recordings 1939-42, Arturo Benedetti Michelangeli, Gramophone 2000, 1997

Recordings 1939-1941: Arturo Benedetti Michelangeli, Fonitcetra (Warner Music), 2001

Plays Schumann/Grieg/Tomeoni, Arturo Benedetti Michelangeli, 1996

Plays Mozart/Grieg/Schumann, Arturo Michelangeli, Enterprise Flowers, 1997

First Recordings 1939-42-Complete, Arturo Benedetti Michelangeli, 1996

Balladen/Variationen Robert Schumann, Arturo Benedetti Michelangeli, 2000

Mazurkas/Scherzo/Fantasie: Arturo Benedetti Michelangeli, Fryderyk Chopin, 2000

Scherzo/Ballade/Polonaise/Walz, Arturo Benedetti Michelangeli, Fryderyk Chopin, Aura, 2000

Klavierwerke (Div.): Michelangeli/Rossi/Freccia, Mozart/Debussy/Haydn/, Fonitcetra (UMIS - Universal Import), 1995

Beethoven: Piano Sonatas 2 & 3 Arturo Michelangeli, 2002

Klavierkonzerte: Benedetti Michelangeli/Gracis, S./Ravel, M. Rachmaninoff, EMI Classi (EMI), 1996

Scherzo, Ballade/: Klavier Michelangeli, Fryderyk Chopin, Fonitcetra (UMIS - Universal Import), 1994

Klavierkonzerte/Variationen: Arturo Benedetti Michelangeli, 1999

Michelangeli Alla Rai Vol.1: Arturo Benedetti Michelangeli

Michelangeli Alla Rai Vol.2: Arturo Benedetti Michelangeli, Claude Debussy

Klavierkonzerte: Arturo Benedetti Michelangeli

Die Kunst des Michelangeli 2: Robert Schuman, Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 2004

Hommage: Arturo Benedetti Michelangeli, Empire Music Group, 2001

Piano Concertos by Bach, Chopin, Beethoven, Grieg, Tomeoni, Scarlatti: A B Michelangeli, Allegro Distributed Lines, 2000

Images, Preludes/+Klavier Michelangeli, Claude Debussy, Fonitcetra (UMIS - Universal Import), 1994

Beethoven; Piano Concerto 5, Michelangeli/Paris S.O.

Klavierkonzerte 5/11: Michelangeli/Freccia/Rossi, I.V./Haydn, J. Beethoven, Fonitcetra (UMIS - Universal Import), 1994

Die Kunst des Michelangeli 1, Frederic Chopin, Aura, 2004

Klavierkonzert/Kv450 Michelangeli, Scherchen, Aura, 2001

Legenden - die Pianisten - Arturo Benedetti Michelangeli, 2001

Historische Aufnahmen (1942 / 1943) Arturo Benedetti Michelangeli, Teldec (Warner Music), 1994

Konzert in Bregenz 1988: Arturo Benedetti Michelangeli, 1999

~~*Benedetti Michelangeli plays Bach, Scarlatti, Galuppi, Aura, 1999*~~

My First Record: Arturo Michelangeli, Allegro Corporation, 2001

Preludien/Annees de Perelinag: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 1998

Fantasie/Ballade/Mazurkas, Fryderyk Chopin, Arturo Benedetti Michelangeli, 1998

Balladen/Sonate: Arturo Benedetti Michelangeli, Aura, 1998

Sonaten/Klavierkonzert/Ballade: Arturo Benedetti Michelangeli, 2000

My First Record(1939-42): Benedetti Michelangeli, Fono, 2001

Klavierkonzert 20+23: Michelangeli, 2004

Michelangeli Plays Schumann, Grieg, Liszt, Qualiton Imported Labels, 2000

19. PADEREWSKY, IGNACY JAN (1860-1941)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista, compositor e homem de política polaco, Kuryłówka, 18 de Novembro de 1860- Nova Iorque, 29 de Junho de 1941.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

O seu pai é administrador, a sua mãe desaparece após o seu nascimento. O seu talento é rapidamente identificado, e estuda com tutores em casa - W. Rumowski e Piotr Sowinski -. Entra no Conservatório de Varsóvia em 1872, onde aprende piano - J. Jonotha e R. Strobl-, harmonia e contraponto com G. Roguski. Diplomado em 1878, é contratado como professor de piano no mesmo conservatório. Em 1881 e 1883, abandona Varsóvia para estudar composição em Berlim. É encorajado por Moszkowski e por Hugo Bock. Este último publica também as suas obras e será sempre seu editor. Leschetizky recusa aceitá-lo como aluno, mas mais tarde acaba por aceder. Paderewski é discípulo de Leschetizky em Viena durante algum tempo, sendo a influência deste mestre enorme, mais a nível da sonoridade e menos a nível da técnica.

3. CARREIRA

Apresenta-se com grande sucesso em Paris em 1883, e depois segue para a Alemanha, Polónia e Inglaterra. Em 1890 toca no *Carnegie Hall*, e dá de seguida mais de 100 concertos na América em 4 meses. As receitas destes concertos são por vezes para financiar obras de caridade. Cria entretanto uma fundação para jovens compositores nos Estados Unidos em 1896, e dois concursos, em Varsóvia (teatro e

composição). Residente na Suíça, na Villa Riond Bosson à Morges, onde passa as férias de Verão, dedica-se cada vez mais à composição, apesar das muitas crises e da saúde pouco estável.

Paderewsky tem um grande papel na vida política do seu país. Homem de estado, dirige-se aos polacos pela primeira vez a 14 de Julho de 1910, para a comemoração da vitória polaca contra os Cavaleiros teutónicos (cerca de 500 anos antes). No final da 1ª guerra forma uma comissão de assistência ao povo, reúne fundos para as vítimas, trabalha na libertação da Polónia, e torna-se Primeiro ministro e ministro dos negócios estrangeiros, quando da independência da Polónia (1919) e após a assinatura do Tratado de Versalhes. Em 1923 continua com os seus concertos, dá cursos no Verão, torna-se o chefe da jovem escola dos compositores polacos em Paris e aparece num filme inglês, *La Sonate au clair de lune*. A partir de 1936, prepara uma nova edição das obras de Chopin, que só será publicada após a guerra. Durante a invasão nazi, organiza uma campanha a favor do seu país nos E.U.A., sendo esta a sua última viagem à América.

4. REPERTÓRIO

Especialmente conhecido e consagrado pelas suas interpretações chopinianas, domina o repertório genérico à época entre as obras de Beethoven, Schumann, Liszt, Mendelssohn, etc. O seu pianismo caracterizava-se por concepções musicais românticas de algum excesso, com entusiasmo e paixão especialmente presentes em palco; as descrições da época demonstram que através das gravações não é possível reproduzir o seu talento em toda a sua extensão.

5. DISCOS

The Romantic Piano Concerto - Vol. 1 (Moszkowski / Paderewski) - Piers Lane, Hyperion(CODAEX), 1991

The Piano Masters, Various, Div., Documents (TIM), 2003

Piano Masters - Jesus Maria Sanroma Vol. 2, Gemm, 2001

Requiebros M. Scano, Eny, 1998

The Art Of Paderewski Vol. 3, Gemm, 1994

Paderewski Plays Chopin Vol. 2, Gemm, 1990

The Art Of Paderewski Vol. 1, Schubert/Paderewski/Haydn/, Gemm, 1991

Paderewski Plays Chopin Vol. 1, Gemm, 1988

Romantic Piano: Greatest Hits, Cbs/Epic/Wtg Records, 1996

Klavierstücke Ewa Kupiec, Ignaz Paderewski, Koch Imports, 1995

Grand Piano - the Polish Virtuoso, Various, Nimbus, 1997

Grand Piano - the Grand Piano Era Various, Nimbus, 1997

The Art Of Paderewski Vol. 2, Gemm, 1994

Grand Piano - Ignaz Paderewski, Nimbus, 1997

Gebet Einer Jungfrau (Blätter aus Großmutter's Klavialbum), Various, Naxos, 1998

Fritz Kreisler Edition, Gold Seal (BMG), 1995

Paderewski, Szymanowski & Lutoslawski: Violin Sonatas- Paderewski, 1992

Ignace Paderewski Plays Beethoven, Liszt, Schubert, Debussy, Klavier Music Productions, 1989

A Touch of Romance (Romantische Meisterstücke für Klavier): Wibi Soerjadi, Philips (Universal), 1998

25 Piano Favorites: Twenty-Five Piano Favorites, Vox 1996

A Window in Time, Vol.2- Sergej Rachmaninoff, Telarc (in-akustik), 1999

Virgin De Virgin: 2 For 1 - The Piano Album: Stephen Hough, Virgin Cla (EMI), 1999

Symphony In B Minor (Polonia) Jerzy/Bbcs Maksymiuk, Hyperion (CODAEX), 1998

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Ignaz Paderewski, Philips (Universal), 1999

Grand-Piano - Paderewski / Scharwenka: I. J. Paderewski, Nimbus, 1998

The Condon Collection - Paderewski, Liszt/Schumann/Chopin/, Bellaphon (Bellaphon Records), 1992

Grosse Pianist.Spielen Chopin: Pachmann/Cortot/Paderewski/, Nu (Note 1), 1999

Portrait (Aufnahmen 1911-1937: Ignaz Paderewski, Schumann, Iron Needl, 2000

Paderewski Fantaise Polonaise Wiedner/Silesianstateorch., Paderewski/Szymanowski/Chopin, Dux, 2002

Polish Heart, Naxos Records, 1999

Paderewski: Pianist & Composer, Selene, 1999

Paderewski in Memoriam, Qualiton Imported Labels, 2001

Symphony (Bm) Opus. 24-Polonia- I.J. Paderewski, Qualiton Imported Labels, 2001

Naxos Nostalgia - Greats of the Gramophone Vol. 1, Various, Naxos Jazz, 2001

Romantic Piano, Rca Records, 2001

Rca Red Seal Century: Soloists and Conductors (Recordings 1911-1999), Various, Rca Red S. (BMG), 2002

Welte-Mignon Piano Rolls Vol. 2: Strauss, Naxos Historical, 2004

Welte-Mignon Piano Rolls Vol. 1: Paderewski, Naxos Historical, 2003

The Piano Library - Ignaz Paderewski (Aufnahmen 1911-1938), Fryderyk Chopin, Piano Library, 2000

The Piano Library - Ignaz Paderewski (Aufnahmen 1911-1937), Various, Piano Library, 2000

Paderewski Plays Paderewski, Dal Segno (CODAEX), 2004

Evenings in Vienna 6. [a]/Hark: I. J. Paderewski, Usa, 2004

Favorite Piano Pieces: Paderewski, Japan, 2002

Piano Nocturnes, Usa, 2004

Son [am] Op.13/Allegro de Conc: I.J. Paderewski, Usa, 2004

Paderewski/Manru: Michnik, Dux, 2004

Paderewski Spielt/Welte-Mignon, Liszt/Schubert/Paderewski/, Dux, 2001

Best Loved Piano Classics 2: Various, EMI Classi (EMI), 1997

Grosse Pian.auf Klavierrollen: E./Da Motta/Paderewski/+ Grieg, Nu (Note 1), 1999

Paderewski Plays Paderewski, 2003

Piano Works-Volume. 1/2: I.J. Paderewski, 1999

The Great Pianists, Magic Talent, 1999

Plays Schumann/Mendelssohn/&: Ignace Jan Paderewski, 1996

The Naxos Collection 3, Various, Naxos, 1997

- Night Music Vol.5, Various, Naxos, 1991*
- Ignace Jan Paderewski, Fone Cds, 1993*
- Chopin, Beethoven, Wagner and others: Paderewski, Rca Records, 1992*
- Paderewski Spielt Rom.Klav.Mu., Nu (Note 1), 1999*
- Ignacy Jan Paderewski: Piano Concerto in A minor, Op. 17; Henryk Melcer: Piano Concerto No. 1 in E minor- Paderewski, 1993*
- The Genesis Recordings of Legendary Pianists, Vol. 2: Ignace Paderewski, Orchard.com, 1999*
- Great Pianists: Josef Hofmann, Philips (Universal), 1999*
- Greatest Hits - The Piano, Vol. III: Various Artists, Cbs/Epic/Wtg Records, 1989*
- The Performing Piano: Paderewski, Newport Cl, 1999*
- Minuet/Caprice/Melodie 3/& : I.J. Paderewski, 1999*
- Ignace Paderewski Plays Chopin, Klavier Music Productions, 1989*
- Escape to Serenity: Debussy's Clair De Lune, 1997*
- Paderewski on Welte-Mignon Rolls: I.J. Paderewski, Qualiton Imported Labels,2001*
- Liszt: Hungarian Rhapsodies S244; Paderewski: Humoresques de concert Op14: I.J. Paderewski, 1995*
- Piano Music for Two & Four Han, I.J. Paderews, Qualiton Imported Labels, 2001*
- Gr.Interpreten a.Klavier, Lamond, Fone, Livo, 1998*

20. PERLEMUTER, VLADO (1904-2002)

(Vladislav Perlemuter)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista polaco, naturalizado francês, Kaunas, 26 de Maio de 1904-Neuilly-sur-Seine, 4 de Setembro de 2002.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Muito jovem começa a estudar piano sob a orientação de Moszkowski em Paris. Aos 15 anos entra na classe de Cortot, no *Conservatoire*. Após a obtenção dos seus 1^{os} prémios, trabalha até 1927 a obra para piano de M. Ravel. Toca para o compositor, o qual lhe faz as suas críticas e observações. Esta colaboração dá origem a uma abordagem do pianismo muito própria e nova, que ele descreve no livro que escreve em colaboração com Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel d'après Ravel* (1953).

3. CARREIRA

Perlemuter põe igualmente ao serviço a arte do detalhe e do apuramento da sonoridade nas obras de Chopin, especialmente na sua interpretação dos Estudos, Balladas e Mazurkas. Grande amante da música de câmara, tocou em trio com Pierre Fournier e Gabriel Bouillon antes da guerra. Tocou igualmente com Pablo Casals no Festival de Prades, e ocasionalmente com Sándor Végh e Yehudi Menuhin, entre outros. Entre 1951 e 1976 é professor de piano no *Conservatoire National Supérieur de Paris*. Orienta cursos de interpretação muito procurados em Manchester, Japão e Canadá.

4. REPERTÓRIO

Dedica-se com tenacidade à obra para piano de Ravel, e inclui Fauré no repertório francês; Chopin predomina ainda, além de todo o repertório do Romantismo, como Schumann, Liszt, etc e Beethoven. Obras de música de câmara também merecem a sua predilecção.

5. DISCOS

Klavierwerke, Frederic Chopin: Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Perlemuter spielt Ravel, Voxbox, 2004

Chopin: Piano Sonatas 2 & 3: Vlado Perlemuter, Allegro Corporation, 1989

12 Nocturnes-Frédéric Chopin: Vlado Perlemuter, Nimbus, 1996

Klavierwerke: Maurice Ravel: Perlemuter, Nimbus, 1997

Préludes / Fantaisie / Berceuse, Frederic Chopin: Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Chopin: Etudes, Vlado Perlemuter, Allegro Corporation, 1987

Fauré: Piano Music, Vlado Perlemuter, Allegro Corporation, 1989

Chopin; The Four Ballades : Vlado Perlemuter, Allegro Corporation, 1989

Preludes/Berceuse/Fantasy, Fryderyk Chopin, Vlado Perlemuter, Nimbus Records, 1995

Chopin: Mazurkas/Scherzo No 3, Vlado Perlemuter, Allegro Corporation, 2000

Schumann; Kreisleriana, Vlado Perlemuter, Allegro Corporation, 2003

Kreisleriana/Symphonische Etüden, Robert Schumann: Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Liszt; Sonata in B Minor-Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Sonaten/Prelueden/Etüden/Nocturnes, Fryderyk Chopin: Vlado Perlemuter, 1998

Etüden Op.10+Op.25/Trois Nouve, Frederic Chopin: Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Sonate H-Moll/Fantasie C-Dur Franz/Schumann, Robert Liszt, Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Nocturnes/Barcarolle/Gabriel Fauré, Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Klavierwerke:Frederic Chopin, Vlado Perlemuter, Nimbus, 1996

4 Balladen / Polonaise Op. 44, Frederic Chopin, Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Sonate 21/Scherzo 3/:Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Quintette für Klavier und Bläs: V. Perlemuter, Nimbus, 1997

Piano Classics: Various, Nimbus, 2001

Klaviermusik: Vlado Perlemuter, 1995

Herbstmeditationen, Various, Nimbus, 2000

Klaviersonaten 2+3/Barcarolle, Frederic Chopin: Vlado Perlemuter, Nimbus, 1997

Preludes/Op. 28 et Op. 45-Fantai: Vlado Perlemuter, France, 2003

Perlemuter Sp.Chopin, BBC-Legend, 2004

Beethoven: Sonata in F Minor- Vlado Perlemuter, Nimbus, 2003

The Art of Vlado Perlemuter, Vlado/Farmer Perlemuter

Etueden 10 & 25, Vlado Perlemuter, 1999

Frank/Faure: Piano Quintet Perlemuter/Parrenin Quartet

Nocturnes: Vlado Perlemuter, 1995

Recital de Piano: V. Perlemuter, Fryderyk Chopin, Acc , 1999

21. PETRI, EGON (1881-1962)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista alemão, Hannover, 23 de Março de 1881- Berkeley (Califórnia), 27 de Maio de 1962.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Injustamente esquecido na Alemanha do pós-guerra, E. Petri é filho e discípulo do violinista holandês Joachim Henri Petri. Obteve as suas primeiras lições de violino com o pai, o que lhe facultou um lugar de violinista na *Dresdner Hofopernchester*. Em 1902 apresenta-se como pianista com essa orquestra. Estuda com Richard Buchmayer e Teresa Carreño e sobretudo com F. Busoni.

3. CARREIRA

Aceita diversos alunos privados e também lugares em diferentes instituições: de 1905 a 1911, em Manchester; 1920/21 em Basel e após a sua emigração para os E.U.A. no ano de 1939 - vivia nessa altura na Polónia - na Universidade de Cornell em Ithaca, no *Mills College* em Oakland, Califórnia, e por fim entre 1957/58 mais uma vez em Basel. O inglês John Ogdon conta-se entre os alunos mais conhecidos de Petri. Na *Berliner Hochschule* Petri ensinou entre 1921 e 1926. Foi contratado por sugestão de Busoni, cuja edição da obra completa de Bach, Petri terminou. O curto espaço de tempo durante o qual se manteve em Berlim, deve-se aos seus imensos compromissos de concertista, em especial as longas tournées na Rússia em 1923.

4. REPERTÓRIO

Petri era um virtuose do piano com um repertório muito extenso, que à imagem de Busoni, se dedicava especialmente à obra de Bach e de Liszt, mas também à obra do recentemente redescoberto compositor francês Charles Henri Alkan.

5. DISCOS

Recital Egon Petri Vol. 3 (1938-1951), Gemm, 1994

Ferruccio Busoni/Egon Petri, Gemm, 1989

The Art of (Konzertauftritte und Rundfunksendungen 1954-1962): Egon Petri, Music & Arts, 1999

Egon Petri Vol. 1, Glück/Bach/Beethoven/Schubert, Gemm, 2000

A Golden Treasury of His Best English Columbia 78s: Joseph Szigeti, Egon Petri, Music & Arts, 1999

References - Brahms (Werke für Violine / Klavier), Szigeti/Petri, EMI Classi (EMI), 1997

His Recordings 1929 - 1942: Egon Petri, Apr, 2002

Egon Petri Vol. 2, Gemm, 1992

Busoni und sein Kreis Vol. 2: Zadora, Gemm, 1995

A Recital Of Intimate Works Vol. 2: Andrew Rangell, Dorian (in-akustik), 2000

Great Pianists Edition - Egon Petri (Petri Spielt Brahms: Aufnahmen 1937-1940), Australia, 2002

Egon Petri - His Recordings, Apr, 2002

The Piano Library - Egon Petri (Aufnahmen 1929-1938), Piano Library, 2000

Klavierkonzert 1 / Variationen von Petri Egon, Tchaikowsky, Piano Library, 2000

Petri 1929-42, Jecklin,Zü, 2002

Les Introuvables: Walter Legge, EMI Classi (EMI), 1997

The Art of Egon Petri: Chopin;Schumann;Beethoven..., Music & Arts, 2002

Recordings 1929-1938: Egon Petri, Enterprise Flowers, 1996

Egon Petri Recordings 1937-38: Tchaikovsky, 1998

Klaviersonaten 26,30,31, Ludwig van Beethoven: Egon Petri, Koch Entertainment, 2001

22. RACHMANINOV, SERGEI (1924-1970)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista, maestro e compositor, Oneg, 20 de Março de 1873- Beverly Hills, 28 de Março 1943.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Faz os seus estudos no Conservatório de S. Petersburgo, e entra no Conservatório de Moscovo em 1888: é aluno de Taneiev, Arenski e no piano, de Siloti.

3. CARREIRA

As suas primeiras obras são bem recebidas: Concerto para piano nº1, Prelúdio em do₄ menor, e *Aleko* que triunfa no Bolschoi em 1893.

Coloca os seus talentos de pianista ao serviço da sua própria criação e dedica-se à direcção de orquestra: é maestro assistente na ópera de Mamontov (1897-98) e maestro no Bolschoi (1904-08). Faz imensas *tournées* ao estrangeiro, que reduzem o seu empenhamento na composição. Em 1917, troca o seu país pela França e depois pela Suíça. Durante muito tempo segue uma vida itinerante, ao sabor das diversas viagens e concertos. Ao tomar posição contra a política do regime soviético, é banido do seu país e fixa-se nos Estados unidos em 1935.

4. REPERTÓRIO

Pertence ao grupo de pianistas incontornáveis do seu século. A sua técnica sem falhas vivia em função da sua música para piano, e também nas obras de Chopin, Schumann e de pequenas peças que

interpretava nos seus recitais. As suas concepções da música estão geralmente vocacionadas para o romantismo do séc. XIX, possuindo e dominando uma independência de dedos que conferia uma clareza polifónica à interpretação pianística, raramente igualada. Enquanto se concedia grandes liberdades de modificação do texto original do compositor, era de uma grande reserva e distância a interpretar as suas próprias obras. Entre as obras que lhe foram dedicadas, conta-se o 2º Concerto para piano (1927) de Nicolai Medtner.

5. DISCOS

Sergei Rachmaninoff: Piano Concerto No. 3/Franz Liszt: Hungarian Fantasy, Cbs/Epic/Wtg Records, 1994

Plays Schubert/Liszt/Mendelsso, Sergei Rachmaninoff, Enterprise Flowers, 1998

Sergei Rachmaninoff: Greatest Hits, Cbs/Epic/Wtg Records, 1994

Sergei Rachmaninov: The Complete Solo Piano Music, Volume 1, Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Sergei Rachmaninoff: Symphony No.2/Isle Of The Dead, Rca Records, 1994

Rachmaninov's Chopin Recordings, Enterprise Flowers, 1998

Klavierkonzerte 1-4: Sergei/Pdo Rachmaninov, Classica d (SunnyMoon), 2003

Classics Collection: Sergei Rachmaninov, 2000

Sergei Rachmaninoff, piano, Empire Music Group, 2000

Sergeiy Rachmaninoff Plays Rachmaninov, Schubert & Grieg, Empire Music Group, 1999

50th Anniversary Edition: Various, Warner Cla (Warner Music), 2003



Sergei Rachmaninov: The Complete Solo Piano Music, Volume 3, Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Sergei Rachmaninov: Symphony No. 2/Piano Concerto No. 2, 1995

Sergei Rachmaninov: The Complete Solo Piano Music, Cbs/Epic/Wtg Records, 1993

Sergei Rachmaninoff: In Concert II, Klavier Music Productions, 1990

Klavkonz 2,3/Lively: Sergei Rachmaninoff, 1995

The Complete Chopin Recordings: Sergei Rachmaninoff, 1997

Sergei Rachmaninoff in Concert, Klavier Music Productions, 1998

Sergei Rachmaninov: Etudes-Tableau, Asv Living Era, 1992

Rachmaninoff Plays Rachmaninoff: Solo Works and Transcriptions, Rca Records, 1989

Rachmaninoff Plays Rachmaninoff, Valley Multimedia-Closeouts, 1998

Sergei Rachmaninoff: Preludes- S. Rachmaninoff, Rca Records, 1990

Moments Musicaux/Gon: Sergei Rachmaninoff, 1995

23. RICHTER, SVIATOSLAV (1915-1998)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista russo, Jitomir (Ucrânia), 20 de Março de 1915 - Moscovo, 1 de Outubro de 1997.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Originário de uma família germano-eslava que tinha emigrado para a Rússia no reinado de Catarina II, antes de se fixar na Polónia, é filho de um compositor e organista que tocava na igreja protestante de Jitomir, e depois na igreja de Odessa. A sua mãe regressa à Alemanha durante a guerra e perde o contacto com o filho durante quase 20 anos.

Apaixonado pela ópera, é contratado como acompanhador na ópera de Odessa (1930), e depois como maestro assistente (1933). Em 1935 é admitido na classe de Heinrich Neuhaus no Conservatório Tchaïkovski de Moscovo, onde tem como colega Emil Gilels. Trabalha durante 7 anos com este célebre pedagogo. A 2ª guerra traz golpes do destino: o seu pai desaparece num campo de trabalho e a sua mãe é expulsa para a Roménia. Liga-se à amizade de Prokofiev e Rostropovitch. A sua incrível memória permite-lhe preparar 10 a 15 programas por época. Diz que "Geralmente trabalho seguindo as vozes da intuição e do coração. (...) Por vezes um compositor paraliza-me um pouco. Precisei de muito tempo para abordar Mozart, quando já estava à vontade com Haydn e Bach. Chopin foi o meu companheiro de infância. Foi a ouvir o meu pai a tocar o 5º Nocturno de Chopin que me comovi e escolhi a música." Com a idade de 8 anos Richter

compunha, mas com 20 anos não continua. Também foi influenciado pela pintura: Robert Falk, Mondrain, Malévitch; Richter também pinta.

3. CARREIRA

Artista completo, sensível, inteligente, após ter conquistado o 1º Prémio do Concurso Tchaikowsky de Moscovo em 1945, continua uma fulgurante carreira. Em 1960 toca pela primeira vez na América, em 1961 na Inglaterra, e em França e depois na Áustria. Participa na fundação do Festival de la Grange-de-Meslay em Touraine (1964), onde se apresenta em concerto todos os anos.

Faz música de câmara com D. Oïstrakh, Rostropovitch, O. Kagan, e acompanha Schwarzkopf, Fischer-Diskau, ou a sua esposa Nina Dorliac.

4. REPERTÓRIO

O seu repertório é imenso e cobre muitas obras que Richter descobriu e valorizou. Toca notavelmente a integral do *Wohltemperiertes Clavier*, mas também os 24 Perlúdios e Figas de Schostakovitch. Nutre uma afinidade particular com a obra de Chopin. A música francesa também lhe interessa, sobretudo Debussy, que ele considera o mais completo compositor, do ponto de vista da forma. Também toca Saint-Saëns e Franck, com predilecção pelas obras menos conhecidas. No repertório russo, interpreta a Sonata em Sol Maior de Tchaikovsky, o Concerto para piano de Rimsky-Korsakov ou o 1º concerto para piano de Glazounov. Ao todo, o seu repertório inclui uns 40 programas de recital e outros tantos de concertos para piano. Britten escreveu para ele uma cadência para o Concerto para piano K. 482 de Mozart.

Pouco à vontade nos estúdios de gravação, prefere nunca fazer cortes. Cada uma das suas interpretações constitui uma recriação da

obra. Estreou as obras de S. Prokofiev Sonatas nºs 6 (1942), nº7 e 9 (1951), a Sonata para flauta e piano (com Kharkovski, 1943), a Sonata para violoncelo e piano (com Rostropovitch, 1950), e como maestro, a Sinfonia Concertante para violoncelo e orquestra, sempre com Rostropovitch no violoncelo (1952). Estreou ainda a Sonata para violino e piano op.134 (1969) de Dimitri Schostakovitch com David Oïstrakh.

5. DISCOS

Fantasiën/Papillons Op.2 --Svjatoslav Richter, F./Schumann,R. Schubert, Emi Classics, 2004

Richter Spielt Bach, Johann Sebastian Bach, Emi Classics, 2004

Class Lib: Richter/Piano Concerto- Svjatoslav Richter, Red Seal (RCA)2004

Live in the 1950s-Volume. 1, Sviatoslav Richter, 1999

Class Lib: Richter/Piano Conce/ Svjatoslav Richter, Rca Red S. (BMG), 2004

Oleg-Kagan-Musikfest 1992: Sviatoslav Richter, 1993

Live in the 1950s-Volume. 2: Sviatoslav Richter, 1997

In Memoriam: Sviatoslav Richter: F. Schubert, 1998

Sviatoslav Richter Plays Chopin & Scriabin, 1994

Sonates No. 22, No. 12 Marche Fun/ Sviatoslav Richter, France, 2003

Out of Later Years-Volume. 2-Sviatoslav Richter, 1998

Brahms, Bach and Beethoven: Sviatoslav Richter, 1997

Sviatoslav Richter Conducts Chopin, Debussy, Beethoven, Orfeo Imports, 1998

Schubert: Piano Sonatas: Sviatoslav Richter, BBC Legends, 1996

Oleg Kagan Festival 1994, Sviatoslav Richter, 1996

Klavierwerke: Sviatoslav Richter, Various, Multisonic, 1998

Beethoven: Piano Sonatas- Sviatoslav Richter, Live Classics, 1999

Preludes / l'Isle Joyeuse Debussy/Chopin: Sviatoslav Richter, BBC-Legend, 1999

The 5 Sonatas F. Cello & Piano: Mstislav Rostropovich und Sviatoslav Richter, Ludwig van Beethoven, Doremi, 2003

Piano Sonatas D958/D960, Franz Schubert: Sviatoslav Richter, Regis, 2001

Clavier Bien Tempere[Extraits]: Sviatoslav Richter, France, 2003

L Insoumis[Coffret 3 Cds]: Sviatoslav Richter, France, 2003

*Romantic Music (Weber And Hindemith)
von Brunner/Gutman/Richter, Lcl (Note 1), 2000*

Preludes/Etudes Tableaux/... Sviatoslav Richter, Sergej Rachmaninov, Regis, 2001

Klaviersonate 3 Op. 2 / 3 / 3 : Sviatoslav Richter, Ludwig van Beethoven, BBC-Legend, 2000

Legendary Treasures - Svjatoslav Richter Archives Vol. 7, Doremi, 2004

Klavierwerke: Sviatoslav Richter, Aura, 2002

Piano Sonatas 13 & 14/... Sviatoslav Richter, Franz Schubert, Regis, 2001

Russian Archives, Sviatoslav R, Brilliant (Joan Records), 2004

Richter Spielt Schubert/Chopin, BBC-Legend, 2004

*Moderne Klassiker: Klavier- Richter/Ashkenazy/Argerich/
Britten/Satie/Lutoslawski/Scho, Deutsche G (Universal), 2003*

From the Archives: Sviatoslav Richter, Frederic Chopin, Preiser, 2003

Beethoven/Diabelli Var.: Sviatoslav Richter, Regis, 2004

*Klavierkonzert Op.13, Violinkonzert: Sviatoslav/English Cha Richter,
Benjamin Britten, Decca (Universal), 2004*

Schumann: Fantasy in C/Papillons: Sviatoslav Richter, Australia, 2002

*Französische Ouvertüre/Italien: Sviatoslav Richter, Johann Sebastian
Bach, Lcl (Note 1), 2002*

*Richter Sp. Mussorgsky Bilderau/Schumann/Debussy, BBC-Legend,
2002*

*Schubert: Klaviersonaten D958 + D960: Sviatoslav Richter, Regis,
2004*

Richter Archives Vol.9, Doremi, 2004

Richter Sp. Beethoven/Schubert, BBC-Legend, 2003

Richter Spielt Bach, Delos, 2004

Bach: Clavier Bien Tempere- Sviatoslav Richter, France, 2004

Recital: Sviatoslav Richter, Australia, 2004

*Diabelli Variations / Piano Sonatas-Ludwig van Beethoven: Sviatoslav
Richter, France, 2003*

Weber/Brahms/Prokofiev: Sviatoslav Richter, Ermitage, 1999

Richter Archives Vol.8, Doremi, 2004

Piano Cto 1 & 2/P-Son-V. 47, Sviatoslav Richter, Australia, 2002

Sonates pour Piano No. 1, No. 7, N: Sviatoslav Richter, France, 2003

Great Recordings Of The Century - Katalog-Sampler (2 CDs+Katalog) von Various, EMI Classi (EMI), 2004

Mozart: Piano Sonata KV 309; Mendelssohn: Variations Sérieuses Op. 54; Debussy: Préludes, 2e Livre, Sviatoslav Richter, 2002

Svyatoslav Richter Edition V1, Sviatoslav/Sanderling Richter

Luening: Songs of Emily Dickinson-Richter Sviatoslav

Sviatislav Richter In The 1950's-Vol. 2, 1996

Richter Spielt Schumann, 2004

Sviatoslav Richter: Early Recordings von S/Kondrashin, Qualiton Imported Labels, 2003

Schumann: Fantasy in C; Faschingschwank aus Wien; Papillons Sviatoslav Richter, Emi Classics, 2002

Grieg: Piano Concerto; Schumann: Piano Concerto von Sviatoslav Richter, Emi Classics, 2003

Große Klaviervirtuosen Vol. 1: Sviatoslav Richte, Claude Debussy, Aura, 2004

Volume. 8-Plays Chopin/Schumann Sviatoslav Richter, 1993

Richter Plays Mozart, 1998

Plays Prokofiev Live in Japan: Sviatoslav Richter, Memoria, 1997

Plays Prokofiev Volume 2: Sviatoslav Richter, 1997

Plays Haydn/Mozart/ Sviatoslav Richter, 1994

Plays Mozart Sviatoslav Richter, 1994

Svjatoslav Richter in Prague, Robert Schuman, 1994

Plays Mussorgsky/Rachmaninoff, Sviatoslav Richter, 1994

Sviatoslav Richter 1977 Salzburg Recital, Sky High & The Mau Mau, Music & Arts, 1998

Plays Bach, Sviatoslav Richter, 1998

Konzerte 1958-76: Sviatoslav Richter, Merit, 1993

Sviatoslav Richter in the 1950's, Vol. 3, 1998

Richter Plays Schumann & Franck, 1993

Sviatoslav Richter plays Schubert, 1993

Sviatoslav Richter Plays Tchaikovsky and Prokofiev, Monitor Records, 1994

Live in the 1950s-Volume. 1- Sviatoslav Richter, 1997

Plays Beethoven/Bach/Mozart/, Sviatoslav Richter, 1997

Beethoven/Liszt/Prokofiev:Sviatoslav Richter, 2004

Liszt: Hungarian Rhapsodies S244; Consolations-Sviatoslav Richter, Rca Records, 1992

Beethoven;Sonatas, Sviatoslav Richter, Music &arts, 1999

Richter in Recital; Vanguard Classics, 1994

Plays Schumann/Shostakovich, Sviatoslav Richter, 1999

Beethoven: Piano Sonatas Nos. 3, 7 & 19, Ludwig van Beethoven: Sviatoslav Richter, 1995

Sviatoslav Richter Spielt Prokofiev, Cdx (Note 1), 1996

Haydn: Mozart- Sviatoslav Richter, Sammel-Lab (UMIS - Universal Import), 1998

Collection-Volume. 2: Sviatoslav Richter, 1996

Sviatoslav Richter & Yuri Bashmet, 1991

Prokofiev: Piano Sonata No. 6; Glazunov: Concerto for piano in Fm- Richter/Leningrad P.O/Eliasber, 1995

Plays Brahms/Liszt: Sviatoslav Richter, 1995

Sviatoslav Richter Collection, Rimsky-Korssakoff/GI, Melodya (BMG), 1990

Plays Schumann/Shostakovich- Sviatoslav Richter, 1993

Klaversonaten: Sviatoslav Richter, Wolfgang Amadeus Mozart, Multisonic, 1998

Beethoven: Sonata No.2 Etc- Sviatoslav Richter

Beethoven/Schubert/Liszt- Sviatoslav Richter, 2004

Sviatoslav Richter - Piano, Electrecor

The Piano Story, Sviatoslav Richter, Franz Schubert

Beethoven/Schumann/Chopin: Sviatoslav Richter

Beethoven: Pno Sonatas 3/4/27: Sviatoslav Richter

Schumann: Etudes Symphoniques-- Sviatoslav Richter

Sviatoslav Richter, Vol. 1, Olympia, 1992

Volume. 2-Plays Schumann/Chopin Sviatoslav Richter, Olympia, 1995

Volume. 3-Plays Schubert Sviatoslav Richter, Olympia, 1997

Volume. 5-Plays Tchaikovsky- Sviatoslav Richter, Olympia, 1993

Volume. 5-Plays Schubert- Sviatoslav Richter, 1993

Volume. 6-Plays Beethoven Sviatoslav Richter, 1993

Sviatoslav Richter Plays Rachmaninoff and Saint-Saëns, 1993

*Volume. 9-Plays Beethoven/Schuman Sviatoslav Richter, Valley
Multimedia-Closeouts, 1993*

Volume. 10-Plays Haydn/Brahms/&, Sviatoslav Richter, 1996

The Last Concert: Sviatoslav Richter, Laurel, 2001

Schubert Piano Recital: Sviatoslav Richter, 2001

Plays Beethoven/Chopin/&, Sviatoslav Richter, 1996

24. RUBINSTEIN, ARTUR (1889-1982)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista polaco naturalizado americano em 1946; Lódz, 28 de Janeiro de 1887- Genebra 1982

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Aos 4 anos Rubinstein tinha ouvido absoluto e conseguia reproduzir ao piano o 2º tema da Sinfonia *Unvollendete* de Schubert, e também harmonizá-lo. Após um curto contacto com Paderewski, muda definitivamente para Berlim em 1897, onde estuda piano com Heinrich Barth e composição e teoria com Max Bruch e Robert Kahn.

3. CARREIRA

Um dos mais conhecidos e respeitados intérpretes do piano cujas interpretações de Mozart e Chopin foram consideradas como canónicas, durante um largo período de tempo.

O seu sensacional *début* em Berlim a 1 de Dezembro de 1900 na *Beethovensaal* foi realizado na presença de Joachim, Bruch, Leopold Godowsky e do conhecido empresário berlinense Hermann Wolff. Do programa contavam o Concerto para piano e orquestra KV 488 de Mozart, Saint-Saëns Concrto nº2, Schumann *Papillons* e o Scherzo op.31 de Chopin. A carreira internacional de Rubinstein iniciou-se com este recital em Berlim, e continuou na França e nos E.U.A. em 1906. Ao longo da sua longa carreira deu concertos de música de câmara com quase todos os grandes músicos do século. A partir de 1918 nunca mais se apresentou na Alemanha, como protesto da acção dos alemães em ambas as guerras mundiais.

4. REPERTÓRIO

É excelente no repertório tradicional, notável em Chopin, que lhe concede sucessos arrasadores entre o público. Recebeu dedicadas inúmeras obras como é caso de Carlos Chávez (*Estudio a Rubinstein, en segondes mineures*, 1974), Henri Dutilleux (*D'ombre et de silence*, prelúdio para piano, 1973), Manuel de Falla (*Fantasia Baetica*, 1920), Federico Mompou, *Canción y Danza nº6*, 1954), etc.

5. DISCOS

Class Lib: Waltzes+Impromptus - Artur Rubinstein, Fryderyk Chopin, 2004

Chopin Collection - Artur Rubinstein, Frederic Chopin 1991

The Rubinstein Collection Vol. 56 (Beethoven: Klaviersonaten) -- von Artur Rubinstein, Ludwig Van Beethoven, 2000

Harenberg Klaviermusikführer (Die Welt des Klaviers in Wort und Ton in 231 Beispielen), Various, Deutsche G (Universal), 1998

The Rubinstein Collection Vol. 49 (Chopin: Nocturnes), Rca Red S. (BMG), 2000

Mazurkas- Fryderyk Chopin: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

The Piano Masters von Various, Div., Documents (TIM), 2003

Rubinstein Collect. Vol. 12, Franz Schubert, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 67, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 7, Rca Red S. (BMG), April 2001

Sinfonien Vol. 1: Artur Rubinstein Philharmonie Lodz, Danacord, 1999

The Rubinstein Collection Vol. 44 (Chopin: Klavierkonzerte), Rca Red S. (BMG), 2000

Sinfonien Vol. 3: Artur Rubinstein Philharmonie Lodz, Danacord, 1999

Klavierkonzert 1 / 4 Balladen: Rubinstein/Katchen/Mehta/Ipo, Johannes Brahms, Decca (Universal), 1999

The Rubinstein Collection Vol. 56 (Beethoven: Klaviersonaten), Rca Red S. (BMG), 2000

Rubinstein Collect.Vol.11, Rca Red S. (BMG), 2001

Class Lib:Waltzes+Impromptus Fryderyk Chopin: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2004

In Performance Artur Rubinstein, Music & Arts, 1993

Rubinstein spielt Chopin: Artur Rubinstein, EMI Classics (EMI), 1993

Rachmaninoff Klav.Kon.2/, Arthur Rubinstein, Biddulph R, 1999

Klavierkonzerte 17+23:Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1994

Carnegie Hall Highlights :Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1993

Klav.Kon.Op.54/Symph.Etüden/ Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1993

Arthur Rubinstein in His Golden Years, Vol. 2, Allegro Distributed Lines, 2001

Music of France: Artur Rubinstein, Rca Records, 1993

Klaviersonaten 8,14,23,26: Artur Rubinstein, Ludwig Van Beethoven, Gold Seal (BMG), 1993

Rubinstein Spielt Liszt und Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1994

Violinsonaten 5,8,9: Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1994

Klavierson.3+4 Balladen Op.10 Artur Rubinstein, Johannes Brahms, Gold Seal (BMG), 1994

The Last Recital for Israel: Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1992

Klavierkonzert 1/Rhapsodie/: Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1992

Great Pianists: Rubinstein Vol. 3, Philips (Universal), 1999

Tchaikovsky: Piano Concerto No. 1; Chopin: Piano Concerto No. 1
Arthur Rubinstein, Enterprise Flowers, 1999

Highlights From The Rubinstein: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG),
1999

The Rubinstein Collection: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 1999

Klavierwerke: Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1995

Rubinstein Spielt Brahms (Aufnahmen 1953/1966), Gold Seal (BMG),
1995

Two CD Twofer - Rubinstein spielt Chopin, Rca Red S. (BMG), 1997

The Condon Collection - Artur Rubinstein, Various, Bellaphon
(Bellaphon Records), 1992

Sinfonie 5: Artur Rubinstein Philharmonie Lodz, Danacord, 1999

Sinfonie Op. 15 / Radio Rhapsody Artur Rubinstein Philharmonie Lodz,
Danacord, 1999

Dvorssk: Piano Quintet/String Guarneri-Quartett, Antonin Dvorak, Red
Seal (BMG), 1988

Andante+Var./Klav.Kon.20&21 Haydn/Mozart-Artur Rubinstein, Gold
Seal (BMG), 1989

The Chopin Collection-the Wa, Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1985

Mozart/Copin/Villa-Lobos: Artur Rubinstein, Ermitage, 1999

Klav.Kon.2/Fantasia Op.13/Frederic Chopin, Artur Rubinstein, Gold
Seal (BMG), 1990

Rubinstein Spielt Grieg, Edvard Grieg, Gold Seal (BMG), 1992

Chopin Coll./Klavierkonz. 1+2: Frederic Chopin, Artur Rubinstein (Künstler), Red Seal (BMG), 1986

The Rubinstein Collection: Bra, Red Seal (BMG), 1987

The Chopin Collection (8 Polonaisen) Frederic Chopin: Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1986

Brahms: Klaviertrios 1 & 2 Op.: Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1987

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Artur Rubinstein, Philips (Universal), 1999

Centenary Collection: Brahms von Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1987

~~*51 Mazurken, Frederic Chopin: Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1995*~~

Klaviertrio Op. 99/Trio Op. 63: Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1988

Chopin Collection: Artur Rubinstein, Rca Gold S (BMG), 1991

Highlights from the Rubinstein Collection, Various, Gold Seal (BMG), 1989

Sinfonien Vol. 7: Artur Rubinstein Philharmonie Lodz, Danacord, 1999

Sinfonien Vol. 5: Artur Rubinstein Philharmonie Lodz, Danacord, 1999

Living Stereo - Artur Rubinstein (Werke von Rachmaninoff, Falla und Chopin) (Aufnahmen 1956-1958), Living St. (BMG), 1997

Klavierkonzert 2/Nächte... von Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1994

Plays Chopin: Artur Rubinstein, Allegro Corporation, 1996

Plays Chopin Artur Rubinstein, Allegro Corporation, 1997

Klavierwerke Fryderyk Chopin: Artur Rubinstein, Revelation (edel), 1997

Nocturne /Sfso Wallenstein/Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 1998

The young Arthur Rubinstein, 1919 - 1924: the master Duo-Art Piano rolls, 1999

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Artur Rubinstein, Fryderyk Chopin, Philips (Universal), 1998

Klavierkon.Op.16/Klav.Kon.1: Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1992

The Legendary Artur Rubinstein, Fryderyk Chopin, Angel Records, 2000

Sinfonien Vol. 2: Artur Rubinstein Philharmonie Lodz, Danacord, 1999

The Rubinstein Collection Vol. 13 (Grieg), Rca Red S. (BMG), 2000

Sinfonien Vol. 4: Artur Rubinstein Philharmonie Lodz, Danacord, 1999

Klavierwerke 1927-33: Artur Rubinstein, 1998

The Rubinstein Collection Vol. 1 (Brahms, Tschaikowsky), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 2 (Chopin, Liszt, Rachmaninoff, Debussy, Ravel, Granados, Falla, Villa-Lobos), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 41 (Brahms: Violinsonaten), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 16 (Chopin), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 18 (Music Of Spain), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 24 Artur Rubinstein, Johannes Brahms, Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 35 (Rachmaninoff), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 40 (Beethoven: Violinsonaten), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 34 (Brahms: Klavierkonzert Nr. 1 / Klavierstücke), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 47 (Chopin: Walzer, Impromptus), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 52 (Schumann: Kreisleriana, Fantasie), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 53 (Schumann, Liszt, Saint-Saens: Klavierkonzerte), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 54 (Schubert), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 58 (Beethoven: Klavierkonzerte), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 61 (Mozart: Klavierkonzerte), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 63 (Brahms), Rca Red S. (BMG), 2000

The Masterworks: Artur Rubinstein, Allegro Distributed Lines, 2000

Rubinstein In His Golden Years Vol. 1 (Aufnahmen 1928-1937), Albeniz U.a, Iron Needle, 2000

In His Golden Years Vol. 2 (Aufnahmen 1931-1937) von Artur Rubinstein, Frederic Chopin, Ironneedle, 2001

The Rubinstein Collection Vol. 8 (Bach-Busoni, Schubert, Schumann, Brahms, Rubinstein), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 30 (Debussy, Granados, Liszt, Schubert, Mendelssohn), Rca Red S. (BMG), 2000

Balladen: Artur Rubinstein, Fryderyk Chopin, Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 77 (Beethoven: Klavierkonzerte Nr. 1-2), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 43 (Music Of France), Alexis Emanuel Chabrier, Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 70 (Falla, Saint-Saens, Franck), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 71 (Brahms / Schumann), Rca Red S. (BMG), 2000

Klavierkonzerte: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 78 (Beethoven: Klavierkonzerte Nr. 3-4), Rca Red S. (BMG), 2000

The Rubinstein Collection Vol. 79 (Beethoven: Klavierkonzert / Klaviersonate), Rca Red S. (BMG), 2000

Rubinstein Collect. Vol. 4, Frédéric Chopin, Rca Red S. (BMG), 2001

Konzerte 1 und 3: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

Legenden - Die Pianisten - Artur Rubinstein (Aufnahmen London 1934-1935), Frederic Chopin, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2000

Legenden der Klassik / Piano, Various, Rca Red S. (BMG), 2000

Klavierkonzert 2: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

Carnaval-Robert Schumann, Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

Klavierkonzert 2, Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

Sonaten Ludwig van Beethoven: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

Rca Red Seal Century: Soloists and Conductors (Recordings 1911-1999) Various, Rca Red S. (BMG), 2002

Rubinstein Collection Vol. 46, Fryderyk Chopin, Rca Red S. (BMG), 2000

Polonaises, Fryderyk Chopin: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

Rubinstein Collect. Vol. 17, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 9, Rca Red S. (BMG), 2001

Klavierquartett Wolfgang Amadeus Mozart: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2000

Fantasie/Mazurkas/Polonaise: Artur Rubinstein, 1998

Rubinstein Collect. Vol. 3, Johannes Brahms, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 10, Rca Red S. (BMG), 2001

*Great Pianists Edition - Artur Rubinstein (Chopin: Mazurken)
(Historische Aufnahmen 1938 und 1939), Naxos Historical, 2001*

Rubinstein Collect. Vol. 26, Frédéric Chopin, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 5, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 6, Frédéric Chopin, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 14, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 19, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 21, Johannes Brahms, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 23, Gabriel Fauré, Rca Red S. (BMG), 2001

*Rubinstein Collect. Vol. 25, Piotr Ilich Tchaikovsky, Rca Red S. (BMG),
2001*

Rubinstein Collect. Vol. 32, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 28, Frédéric Chopin, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 27, Fryderyk Chopin, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 31, Anton Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 29, Frédéric Chopin, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 51, Robert Schumann, Rca Red S. (BMG), 2001

Rubinstein Collect. Vol. 36, Rca Red S. (BMG), 2001

- Rubinstein Collect. Vol. 37, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 38, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 39, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 42, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 55, Franz Schubert, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 60, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 65, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 64, Johannes Brahms, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 73, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 66, Antonin Dvorak, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 68, César Franck, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 72, Johannes Brahms, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 69, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 74, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 80, Frédéric Chopin, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein Collect. Vol. 81, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Great Pianists Edition - Artur Rubinstein (Chopin: Nocturnes und Scherzi) (Historische Aufnahmen 1932, 1936 und 1937), Naxos Historical, 2000*
- Rubinstein Collect. Vol. 76, Robert Schumann, Rca Red S. (BMG), 2001*
- Rubinstein: Mozart/Chopin, Empire Music Group, 2000*
- Sound Dimension 24 Bit/96 Khz - 24/96-Klaviersonat. 8, 14, 23, 26 Ludwig Van Beethoven: Artur Rubinstein, Rca Red S. (BMG), 2001*

Great Pianists Edition - Klaviertranskriptionen Ausgewählter Werke Von J.S. Bach, Australia, 2001

Klavierkonzerte 1 & 2: Artur Rubinstein, Classica d (SunnyMoon), 2003

Legenden - die Pianisten - Rubinstein/Rachmaninow/Benedetti/Schnabel, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2001

Nocturnes, Fryderyk Chopin: Artur Rubinstein, Classica d (SunnyMoon), 2003

Rubinstein Sp.Chopin Konz.2 von Artur/Giulini/Phil, BBC-Legend, 2002

Sämtl. Mazurken U. Scherzi Frederic Chopin, Artur Rubinstein, Aura, 2003

The Piano Library - Artur Rubinstein (Aufnahmen 1931-1937), Piano Library, 2000

Rubinstein Spielt Chopin (Aufnahmen London 5.4.1937/8.9.1931), Grammofono (UMIS - Universal Import), 1995

Chopin Collection: Artur Rubinstein, Australia, 2004

Moonlight Reverie: Artur,Rubinstein,Arth Schnabel, Various, Quadm, 2004

Polonaisen/Andante Spianato: Fryderyk Chopin, Grammofono (UMIS - Universal Import), 1994

The Piano Library - Artur Rubinstein (Aufnahmen 1928-1932), Fryderyk Chopin, Piano Library, 2000

The Piano Library - Arthur Rubinstein (Aufnahmen 1932-1936), Various, Johannes Brahms, Piano Library, 2000

The Piano Library - Artur Rubinstein (Chopin: Die Mazurken) (Aufnahmen 1938-1939), Piano Library, 2000

The Piano Library - Artur Rubinstein (Aufnahmen 1934-1935), Fryderyk Chopin, Piano Library, 2000

On Radio Artur Rubinstein, Radioyears (UMIS - Universal Import), 2000

Sinfonie 2 & Other Masterpieces: Artur, Rubinstein, Arth Schnabel, Jean Sibelius, Quadm, 2004

Scherzi (Chopin): Artur Rubinstein, Classica d (SunnyMoon), 2003

Music of Spain: Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1992

Preludes Op. 28 / Sonate 2 Frederic Chopin: Artur Rubinstein, Rca Gold S (BMG), 1989

Klavierkonzert 2/Rhaps./+ Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1993

Heifetz, Rubinstein & Piatgorsky play Ravel, Respighi, Debussy, Martinu: Jascha Heifetz, Rca Records, 1989

Beethoven: Piano Concertos 3 & 4 Artur Rubinstein, 1998

Klavierkonzert Op.16/+Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1995

Highlights d. Chopin-Collection [Musikkassette] Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1988

Polonaisen/Andante Artur Rubinstein, 1996

Volume. 1-in His Golden Years Artur Rubinstein, 1995

Artur Rubinstein: The Chopin Collection, The Concertos, Rca Records, 1986

Grosse Klavierkonzerte 1: Schnabel/Solomon/Rubinstein/+, Nu (Note 1), 1999

Rubinstein on Radio in the Gol, Enterprise Flowers, 1999

The Chopin Experience 1928-37: Artur Rubinstein, Grammofono (UMIS - Universal Import), 1996

Plays Chopin Mazurkas-Complete Artur Rubinstein, Enterprise Flowers, 1997

Rubinstein spielt Chopin Vol. 1 Rubinstein/Barbirolli/Lso, EMI Classi (EMI), 1992

Klavierkon.23,24+Rondo KV 511 Artur Rubinstein, Wolfgang Amadeus Mozart, Gold Seal (BMG), 1989

The Chopin Collection - Sampler Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1987

Artur Rubinstein - The Chopin Collection, Rca Records, 1985

Chopin Coll./Nocturnes 1-19 Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1985

Highlights from the Rubinstein Collection, Rca Records, 1989

Violinkon.Op.61/Klavierkonz.3 NBC Symphony Orchestra, Gold Seal (BMG), 1990

Die Schönsten Klavierkonzerte: Artur Rubinstein, Beethoven/Brahms/Grieg, Gold Seal (BMG), 1993

Rubinstein Fireworks: Artur Rubinstein, Grammofono (UMIS - Universal Import), 1995

Plays Brahms Artur Rubinstein, Enterprise Flowers, 1997

Schubert:Wanderer-Fantasie Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1987

Nocturnes/Barcarolle/Berceuse Artur Rubinstein, Fryderyk Chopin, 1997

Centenary Collection: Artur Rubinstein, Frederic Chopin, Red Seal (BMG), 1986

Chopin Coll./Klavierson.2+3 Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1986

Klavierkonzert 2 / Sinfonische Variationen / Klavier konzert 1 Arthur Rubinstein, Victor Liv (BMG), 1993

The Chopin Collection: Ballade von Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1985

Beethoven Klavierkonzert 5 von a./Lpo Rubinstein, Red Seal (BMG), 1984

The Rubinstein Collection Vol. 62 (Recital In Moscow 01.10.1964), Rca Red S. (BMG), 2000

Klavierkonzerte 1 Rubinstein Arthur, Piano Library, 2000
Plays Schubert/Liszt/Chopin/&, Artur Rubinstein, Enterprise Flowers, 1996

Chopin: Selected Nocturnes Artur Rubinstein, Gramophone 2000, 1999

The Rubinstein Collection-Be, Red Seal (BMG), 1987

Schumann Carnaval/Romanze Robert Schumann: Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1987

Plays Tchaikovsky: Artur Rubinstein, Gramophone 2000, 1998

Klav.Kon:2/Rhaps: on:T:Paganini Artur Rubinstein, Red Seal (BMG), 1984

Gr.Interpreten a.Klavier Lamond, Fone, Livo, 1998

Klavierkon.1-5/Klavierson.3- Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1992

Rubinstein Collect.Vol.82, Rca Red S. (BMG), 2001

Klavierquartette 1 & 3 Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1988

Nocturnes Fryderyk Chopin (Auswahl), Artur Rubinstein, Sammel-Lab (UMIS - Universal Import), 1998

Rubinstein: Piano, Empire Music Group, 1999

Rubinstein: Chopin Recitals, Empire Music Group, 1999

Klavierquartette KV 478+493: Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1990

Artur Rubinstein plays A. Rubinstein, Gemm, 1991

Chopin Polonaisen 1-6 [Musikkassette] Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1986

Rubinstein spielt Chopin Vol. 2 (Aufnahmen 1928-39), EMI Classi (EMI), 1993

Rubinstein spielt Chopin (Die Mazurken) (Aufnahmen 1938-1939), Arkadia, 2000

Chopin Nocturnes Vol.1 [Musikkassette] von Artur Rubinstein, Gold Seal (BMG), 1986

Rubinstein Adagios: Artur Rubinstein, Rca Records, 2002

25. SCHNABEL, ARTUR (1882-1951)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista austríaco, naturalizado americano em 1944, Lipnik, 17 de Abril de 1882 - Axenstein (Suíça), 15 de Outubro de 1951.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Entre 1891 e 1897 é aluno de Leschetizky em Viena no piano, e de Mandyczewski na teoria. Ainda chega a ser apresentado a Brahms. Muito cedo se recusa a interpretar obras dominadas pelo seu virtuosismo, para procurar o sentido musical mais profundo. Em 1900 instala-se em Berlim. Aí dedica-se também ao *Liebegleitung*, acompanhando *Lieder* de Schubert e tocando Beethoven "de uma forma profundamente natural e sóbria, mas ainda assim excepcional", como afirma o estudioso alemão Max Friedlaender.

3. CARREIRA

Na mesma altura apresenta-se em recital pela primeira vez na *Bechsteinsaal*, obtendo um enorme sucesso. Num curto espaço de tempo torna-se muito querido e obtem grande reconhecimento junto do público berlinense. Casa com a contralto Therese Behr (1876-1959), com quem dá numerosos concertos. Forma um trio com Carl Flesch e Jean Gérardy, substituído mais tarde por Hugo Becker e por Gregor Piatigorsky. Apresenta-se igualmente com Casals, Feuermann, Fournier, Hindemith, Huberman, Szigeti, Primrose, e sobretudo com o Quarteto Pro Arte, com o qual faz gravações memoráveis. Participou na estreia de *Pierrot Lunaire* de Schönberg, Entre 1925 e 1930 ensina na *Hochschule für Musik Berlin*, contando-se Clifford Curzon e Léon

Fleischer entre os seus discípulos. Por ocasião do centenário da morte de Beethoven, em 1927, interpreta as 32 Sonatas para piano deste autor em Berlim. Repete esta acção em 1932, em 1934 em Londres, em 1936 em Nova Iorque. É durante os anos 30 que começa as suas gravações.

Devido à sua discordância com a evolução política do nacional-socialismo na Alemanha, a exemplo de outros músicos de família judia, emigra para a Inglaterra e vive a partir de 1939 nos E.U.A. Orienta *masterclasses* de verão em Tremezzo, junto ao lago de Como e ensina na universidade do Michigan, em Ann Arbour (1940-45). Mas tem menos sucesso como pianista nos E.U.A. do que na Europa, pois recusa-se a adaptar as suas interpretações ao gosto da época. À sua herança germânica, é necessário acrescentar a revisão das 32 Sonatas para piano de Beethoven, na editora Ullstein, na qual ele tenta combinar as indicações da edição de Hans von Bülow com as suas próprias perspectivas.

Desde 1982 a *Universität der Künste Berlin*, sucessora da *Hochschule der Künste Berlin* e da *Hochschule für Musik Berlin* organiza bianualmente um concurso de piano denominado *Artur Schnabel Wettbewerb*.

4. REPERTÓRIO

Schnabel é considerado como um dos maiores pianistas do século XX, sendo as interpretações de Beethoven e Schubert dos anos 30 (que felizmente estão registadas em suporte audio) consideradas de referência, para as gerações vindouras. Efectua a primeira gravação das 32 Sonatas para piano de Beethoven, e dos concertos para piano e orquestra do mesmo autor, Schubert, Schumann, Mozart. O seu repertório inclui obras pouco tocadas, como as Sonatas para piano de

Schubert, e as Bagatellas e Variações para piano de Beethoven. Também se evidencia como compositor contemporâneo, e cultivava amizades com Eduard Erdmann e Ernst Krenek, aluno de Franz Schreker na *Hochschule für Musik Berlin*. Deixa peças para piano, sinfonias e um concerto para piano. Estreou obras contemporâneas de Erich Wolfgang Korngold (Sonata para piano nº2, 1911; Sonata para violino e piano, dedicado a Schnabel, com Carl Flesch, 1913).

5. DISCOS

The Piano Masters: Various, Div. Documents (TIM), 2003

Vier Impromptus / Allegretto: Artur Schnabel, Franz Schubert, Hmv/(P (EMI), 1988

Klavierwerke Vol. 6 Ludwig Van Beethoven, Artur Schnabel, Naxos Historical, 2004

Schnabel spielt Beethoven Vol. 2, Gemm, 1994

Schnabel spielt Beethoven Vol. 5, Gemm, 1994

Schnabel spielt Beethoven Vol. 3, Gemm, 1994

Schnabel spielt Schubert Vol. 1, Gemm, 1997

Schnabel spielt Beethoven Vol. 1 (Aufnahmen 1932-1937), Gemm, 1994

Klavierkonzerte 5 und 2 Artur Schnabel, Sbt (Note 1), 1993

Schnabel spielt Schubert Vol. 2, Gemm, 1997

Klaviersonate 17, 20, 21 / Moment Mus Artur Schnabel, Franz Schubert, EMI Classics (EMI), 1992

Schnabel & Rodzinsky: A Mozart Festival, Iron Needle, 2001

Plays Mozart/Beethoven/& Artur Schnabel, Enterprise Flowers, 1997

- Volume. 7-Plays Beethoven Artur Schnabel, Enterprise Flowers, 1998*
- Klavierkonzerte 4 und 3 Artur Schnabel, Sbt (Note 1), 1993*
- Sämtliche Klaviersonaten Ludwig Van Beethoven, Artur Schnabel, Hmv/(P (EMI), 1991*
- Mozart/Klavkon.17+20/Sonate Artur Schnabel, Music & Arts, 2000*
- Schnabel Plays Mozart, Gemm, 2000*
- Artur Schnabel in Performance, Music & Arts, 1999*
- Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Arthur Schnabel, Philips (Universal), 1999*
- Plays Beethoven Artur Schnabel, Enterprise Flowers, 1999*
- Plays Beethoven-Volume. 9, Artur Schnabel, Enterprise Flowers, 1999*
- Dance Suite / Sonata Geoffrey Tozer, Artur Schnabel, Chandos (CODAEX), 1999*
- Legendary Treasures - Artur Schnabel Plays Bach, Doremi, 2003*
- Plays Beethoven Artur Schnabel, Enterprise Flowers, 1999*
- Konzertbes.M.Willy Brandt von London S.O., Fsm-Divers, 1998*
- Lieder nach Texten von Richard Dehmel (Aufnahme Berlin 06.02.1985) Dietrich Fischer-Dieskau, Orfeo D'or, 1995*
- Complete Piano Sonatas Ludwig Van Beethoven, Artur Schnabel, Regis, 2002*
- Klavierkonzert 1/Toccaten Artur Schnabel, 1998*
- Schnabel spielt Beethoven (Klavierkonzerte Nr. 4-5) (Aufnahmen 1932 / 1933), Arkadia, 2000*
- Schnabel spielt Beethoven (Klavierkonzerte Nr. 1 und 3) (Aufnahmen 1932 / 1933), Arkadia, 2000*

Schnabel spielt Beethoven (Klaviersonaten Vol. 3) (Aufnahmen 1932-1934), Arkadia, 2000

Schnabel spielt Beethoven (Klaviersonaten Vol. 5) (Aufnahmen 1932-1935), Arkadia, 2000

Diabelli Variationen Artur Schnabel, 1998

Schnabel spielt Beethoven (Klaviersonaten Vol. 2) (Aufnahmen 1933 / 1935), Arkadia, 2000

Schnabel spielt Beethoven (Klaviersonaten Vol. 4) (Aufnahmen 1932-1935), Arkadia, 2000

Schnabel spielt Beethoven (Klaviersonaten Vol. 7) (Aufnahmen 1932-1935), Arkadia, 2000

Klaviersonaten Artur Schnabel, 1997

Italienisches Konzert / Chromatische Fant / 2 Tocc Artur/Schnabel/Lso Schnabel, EMI Classi (EMI), 1999

Artur Schnabel spielt Beethoven (Aufnahmen 1932-1935), Iron Needl, 2000

The Piano Library - Artur Schnabel (Aufnahmen 1934-1939), Piano Library, 2000

Pathetique / Mondschein / Pastoral Ludwig van Beethoven, Schnabel, Gemm, 2000

Schnabel Plays Mozart Vol. 2, Gemm, 2000

Schnabel spielt Beethoven (Klaviersonaten Vol. 1) (Aufnahmen 1933-1934), Arkadia, 2000

Ludwig van Beethoven Complete Piano Sonatas Vol.2 Artur Schnabel, Classica d (SunnyMoon), 2003

Great Pianists Edition - Artur Schnabel (Schnabel Spielt Brahms: Klavierkonzert Nr. 1) (Aufnahmen 1938/1947), Australia, 2002

Great Pianists Edition - Artur Schnabel (Schnabel Spielt Beethoven) (Aufnahmen 1932-1935), Australia, 2002

Legenden - die Pianisten -

Rubinstein/Rachmaninow/Benedetti/Schnabel, Artur Rubinstein, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2001

Ludwig van Beethoven Complete Piano Sonatas Vol.1 Artur Schnabel, Classica d (SunnyMoon), 2003

Legenden - die Pianisten - Horowitz/Prokofieff/Schnabel/Benedetti Vladimir Horowitz, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2001

Great Pianists Edition - Artur Schnabel (Schnabel Spielt Beethoven) (Aufnahmen 1933), Australia, 2002

Great Pianists Edition - Artur Schnabel (Schnabel Spielt Beethoven) (Aufnahmen 1932-1934), Australia, 2002

Legenden - die Pianisten - Artur Schnabel, Various, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2001

Legenden - die Pianisten - Artur Schnabel (Aufnahmen 1933-1939), Various, Cantus-Lin (DA Music / Deutsche Austrophon), 2001

Sonaten Nr. 14-16 Ludwig Van Beethoven: Artur Schnabel, Naxos Historical, 2003

Ludwig Van Beethoven Klaviersonaten Nr. 7-10: Arthur Schnabel, Naxos Historical 2002

Ludwig Van Beethoven Klaviersonaten Nr. 27-29: Artur Schnabel, Naxos Historical 2004

Schnabel Spielt Mozart, Beethoven, Schubert (Aufnahmen 1933-1939), Grammfono (UMIS - Universal Import), 1994

Great Pianists Edition - Artur Schnabel: Klaviersonaten Von Beethoven Vol. 1 (Aufnahmen 1933/1934 - Restaurierung Mark Obert-Thorn), Naxos Historical 2002

Brahms & Beethoven Sonatas von Artur & Piatigorsky Schnabel, Australia, 2004

Ludwig van Beethoven, Die Klaviersonaten Vol. 8: Artur Schnabel, Arkadia, 2000

Ludwig Van Beethoven Klavierwerke Vol. 4: Artur Schnabel, Naxos Historical, 2003

The Piano Library - Artur Schnabel (Aufnahmen 1937 / 1939), Franz Schubert, Piano Library, 2000

Concertos pour Piano No. 4 et N von Artur & Chicago [Orchestra Schnabel, France, 2003

Beethoven Klaviersonaten Vol. 8 Schnabel Artur, Piano Library 2000

Klavierkonzerte 2 und 4 Schnabel Artur, Piano Library, 2000

Piano Concertos 21 und 27: Artur Schnabel, Sirio, 2000

Schnabel Spielt Beethoven (Aufnahmen 1932-1935), Grammofono (UMIS - Universal Import), 2003

Ludwig Van Beethoven Klavierwerke Vol. 7: Artur Schnabel, Naxos Historical, 2004

The Piano Library - Artur Schnabel (Beethoven: Die Klaviersonaten Vol. 1) (Aufnahmen 1934-1935), Piano Library, 2000

Klav. Sonaten Nr. 21-25, 27, 30-32 Artur Schnabel, Ludwig Van Beethoven, EMI Classi (EMI), 2004

The Piano Library - Artur Schnabel (Beethoven: Die Klaviersonaten Vol. 6) (Aufnahmen 1933-1934), Piano Library, 2000

The Piano Library - Artur Schnabel (Aufnahmen 1934-1937) Various, Piano Library, 2000

The Piano Library - Artur Schnabel (Beethoven: Die Klaviersonaten Vol. 2) (Aufnahmen 1932), Piano Library, 2000

The Piano Library - Artur Schnabel (Beethoven: Die Klaviersonaten Vol. 3) (Aufnahmen 1933-1934), Piano Library, 2000

Schnabel-Maestro Espressivo I Artur Schnabel, Documents (TIM), 2003

The Piano Library - Artur Schnabel (Beethoven: Die Klaviersonaten Vol. 7) (Aufnahmen 1932-1937), Piano Library, 2000

Klavierkonzert 20 und 24 Schnabel Artur, Piano Library, 2000

Great Pianists Edition - Artur Schnabel: Klaviersonaten Von Beethoven Vol. 2 (Aufnahmen 1932-1935 - Restaurierung Mark Obert-Thorn), Naxos Historical, 2002

Klavierkonzert 3, 5 Schnabel Artur, Beethoven, Piano Library, 2000

The Piano Library - Artur Schnabel (Beethoven: Die Klaviersonaten Vol. 4) (Aufnahmen 1932 / 1934), Piano Library, 2002

Schnabel-Maestro Espressivo Artur Schnabel, Ludwig van Beethoven, Documents (TIM), 2003

Piano Sonatas Ludwig Van Beethoven, Artur Schnabel, Monopoly, 2000

The Piano Library - Artur Schnabel (Beethoven: Die Klaviersonaten Vol. 5) (Aufnahmen 1932-1935), Piano Library, 2000

The Piano Library - Artur Schnabel (Aufnahmen 1937-1939), Piano Library, 2000

A Mozart Festival (Aufnahmen 1944-1946) von Schnabel/Rodzinski/... Ironneedle, 2001

Favourite Piano Sonatas Artur Schnabel, Ludwig Van Beethoven, Quadm, 2004

Complete Beethoven Sonatas: Artur Schnabel, Usa, 2004

Sinfonie 2 & Other Masterpi Artur, Rubinstein, Arth Schnabel, Jean Sibelius, Quadm, 2004

Moonlight Reverie: Artur, Rubinstein, Arth Schnabel, Various, Quadm, 2004

Complete Piano Sonatas Vol.3 Artur Schnabel, Ludwig van Beethoven, Classica d (SunnyMoon), 2003

Complete Piano Sonatas Vol.4 Artur Schnabel, Ludwig van Beethoven, Classica d (SunnyMoon), 2004

Plays Beethoven Artur Schnabel, Enterprise Flowers, 1997

Plays Beethoven Artur Schnabel, Allegro Distributed Lines, 2000

Plays Beethoven Artur Schnabel, Enterprise Flowers, 1997

Artur Schnabel Plays Beethoven's Late Piano Sonatas, 1995

Klavierkonzert Nr 21/Impromptu Artur Schnabel, 2004

Klavierkonzert 4+5 Artur Schnabel, Gold Seal (BMG), 1993

Plays Schubert : Artur Schnabel, Gramophone 2000, 1998

Schubert-Edition (zum 200. Geburtstag): Lieder On Record Vol. 2 Various, EMI Classi (EMI), 1997

Schnabel spielt Beethoven (Variationen) (Aufnahmen 1937-1938), Arkadia, 2000

Klavierkonzert 21+27 Artur Schnabel, Fono, 2002

Historical Hpc Piano Collection - Artur Schnabel, 2000

Webern, Strauss, Zemlinsky and others Dietrich Fischer-Dieskau, 1995

Plays Mozart/Schubert Artur Schnabel, 2000

1946-47 Hmv Soloist Recordings Artur Schnabel, Valley Multimedia-Closeouts, 1999

Artur Schnabel, Vol. 1: Piano Piece in Seven Movements; Piano Sonata a. Schnabel, Artur Schnabel, 1995

Schnabel spielt Schubert (Aufnahmen 1939), Arkadia, 2000

Moz./Beeth./Klavierkonzert Artur Schnabel, Music & Arts, 1999

Klaversonaten/Komplett Artur Schnabel, Ludwig van Beethoven, Arkadia, 1998

Mozart: Piano Concertos 22 & 23 Artur Schnabel, Enterprise Flowers, 1999

Klavierkonzerte 22 / 23 von Schnabel Artur, Mozart Wolf, Piano Library 2000

Diabelli-Variationen von Artur Schnabel, Ludwig Van Beethoven, Sammel-Lab (UMIS - Universal Import), 1998

The Piano Library - Artur Schnabel (The Rare Beethoven) Artur Schnabel, Piano Library, 2000

Schnabel Plays Schubert Sonatas, Allegro Distributed Lines, 2001

Sämtl. Klaviersonaten Vol.4 Artur Schnabel, Ludwig Van Beethoven, Nu (Note 1), 1999

Klaviersonaten Vol. 1 Artur Schnabel, Ludwig Van Beethoven, Nu (Note 1), 1999

Beethoven: Complete Piano Concertos, Vol. 1 Artur Schnabel, Allegro Corporation, 2001

Sämtl. Klaviersonaten Vol.3 Artur Schnabel, Ludwig Van Beethoven, Nu (Note 1), 1999

Schnabel Spielt Beethoven, Dante, 1999

Grosse Klavierkonzerte 1 Schnabel/Solomon/Rubinstein/, Nu (Note 1), 1999

Schnabel spielt Beethoven (Klaviersonaten Vol. 6) (Aufnahmen 1932), Arkadia, 2000

Great Pianists Edition - Artur Schnabel (Brahms/Schumann) (Aufnahmen 1935/1937 - Restaurierung Von Marc Obert-Thorn), Australia, 2002

Romantische Klaviersonaten Ludwig van Beethoven, Artur Schnabel, Grammfono (UMIS - Universal Import), 1996

Beethoven: Sonatas, Nos. 5 & 30/Schnabel: Seven Pieces, Dance Suite, 1997

Klaviersonaten 17/20/21 Franz Schubert: Artur Schnabel, Sammel-Lab (UMIS - Universal Import), 1998

Mozart Piano Concertos Nos. 20, 21, 24 & 27: Artur Schnabel, Allegro Corporation, 2001

26. SCRIABIN, ALEXANDER (1872-1915)

1. DADOS PESSOAIS

Compositor e pianista, Moscovo, 25 de Dezembro de 1871/6 de Janeiro de 1872 - Moscovo 14/27 de Abril de 1915.

Nasce sob o império de Czar Alexander II, e chega a viver sob o regime Khrouchtchev. De uma grande longevidade, vive até aos 86 anos.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

Formado na escola pianística de Zverev e de Safonov, os melhores professores moscovitas da época, Scriabin foi um *virtuose* de primeira linha, obtendo a medalha de ouro em piano em 1892.

3. CARREIRA

Uma das figuras cimeiras da cultura musical europeia, Scriabin continua a ser considerado como algo reaccionário, mas no entanto algo modernista, na sua linguagem de reavaliação e renovação. A transformação da sua linguagem musical de afirmativamente romântica, no emprego da temática e gesto, que transcende a tonalidade - mas não era atonal -, poderia talvez só acontecer na Rússia, onde os padrões da harmonia musical ocidentais eram menos profundos do que na Europa ocidental. Enquanto que a sua produção orquestral caiu em desuso, e mais tarde regressou aos palcos, as suas obras para piano inspiraram os maiores pianistas russos em interpretações extraordinárias.

4. REPERTÓRIO

Scriabin era um fantástico pianista, mas que em adulto seguia o princípio de interpretar sobretudo as suas criações, isto é, a sua obra para piano. O ciclo de 10 sonatas para piano é do mais consistente que se compôs, desde Beethoven.

5. DISCOS

Scriabin: Préludes, Etudes, Mazurkas, Poèmes played by Scriabin, Goldenweiser, Feinberg, Neuhaus, Sofronitsky, harmonia mundi, Saison Russe, RUS 788032, 1997

27. SOFRONITZKY, VLADIMIR (1901-1961)

1. DADOS PESSOAIS

Pianista russo, S. Petersburgo, 8 de Maio de 1901- Moscovo, 29 de Outubro de 1961.

2. FORMAÇÃO MUSICAL

A sua família fixa-se em Varsóvia em 1903, onde passa a sua infância até 1913. Começa a estudar piano sob a orientação de uma aluna de Anton Rubinstein, Anna Vassislievna Getsevitch. Em 1914, entra no Conservatorio de S. Petersburgo, onde se torna aluno de Leonid V. Nilolaieva e de Alexnadre Glazounov. Tem como colegas Maria Yudina e Dimitri Chostakovitch. Obtem o seu diploma final, em 1921.

3. CARREIRA

Casa com a filha de Alexandre Scriabin, de cujas obras será um dos mais carismáticos intérpretes. Durante o período entre as 2 grandes guerras manifesta-se contra o regime político soviético, o que explica que tenha sido muito pouco promovido no ocidente pelas entidades oficiais. Faz carreira pedagógica no Conservatório de Leninegrado (1936-42), e depois no Conservatório de Moscovo (1942-61). Deu uma série de concertos em Paris, entre 1928 e 1929. Embora estes concertos tivesse tido as melhores críticas e óptimo acolhimento, Sofronitzky não regressaria à Europa Ocidental. Era idolatrado no seu país, sendo respeitado por muitos músicos ilustres como Prokofiev, Horowitz, Medtner e Glazunov. Esta figura marcante do pianismo soviético desaparece completamente desconhecida da Europa ocidental, vítima do abuso de drogas e alcoolismo. Heinrich Neuhaus considerava-o como "um génio puro".

4. REPERTÓRIO

O seu repertório era extremamente vasto, sobretudo com os principais compositores do séc. XIX, e início do séc. XX. Dominava toda a obra de Chopin, as principais obras de Schumann, Schubert, a maioria da obra de Liszt, Prokofiev, Liadov, Goltz, Borodin, Taneyev, Glazunov, Tchaikovsky, Miaskovsky, Rachmaninov e Shostakovitch. Também interpretou Bach (12 Prelúdios e Fugas, várias Suites), e Scarlatti, Haydn, Mozart, Saint-Saëns, Debussy e Ravel.

Toda a predilecção vai para a obra para piano de Scriabin (o seu sogro), a qual interpretava de forma exímia e personalizada. O outro compositor incontornável é Chopin.

5. DISCOS

Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts - Vladimir Sofronitzki, Philips (Universal), 1999

Präludien Op.28/Mazurkas :Vladimir Sofronitzky, 1996

Sonaten/Poems/Preludien/Etüde Vladimir Sofronitzky, 1996

Klaviermusik (Live) 1946-54 Vladimir Sofronitzky, 1996

Preludien/Moments Musicaux/Etu Vladimir Sofronitzky, Sergey Rachmaninov, 1996

Sonata/Litanei/Impromptus Vladimir Sofronitzky, Franz Schubert, 1996

Sinfon.Studien Robert Schumann: Vladimir Sofronitzky, 1996

Kreisleriana/Impromptus/Arabes Vladimir Sofronitzky, 1996

Sonate 3/Etüden, Vladimir Sofronitzky, 1996

Impromptus/Mazurken Vladimir Sofronitzky, 1996

Barcarolle/Nocturnes, Vladimir Sofronitzky, 1996

Etüden/Preludes/Sonaten Vladimir Sofronitzky, 1996

Sofronitzky 1948 Recordings, Enterprise Flowers, 1998

Moments Musicaux/Sonate 21 Vladimir Sofronitzky, 1996

Sonaten/Poeme Tragique/Walzer, Vladimir Sofronitzky, 1996

Klavierkonzert 1959 Robert Schumann Vladimir Sofronitzky, 1996

Sofronitzky Live in Russia Vladimir Sofronitzky

Klavierwerke Chopin Frederic: Sofronitzky Vladimir, Piano Library, 2000

ERRATA

ONDE SE LÊ

p. 14 "detse"
 p. 15 "IV."
 p. 19 "o método"
 p. 24 "e I. Moscheles, Méthodes..."
 p. 37 "afimar"
 p. 40 "refexão"
 p. 41 "também compos"
 p. 43 "inrumentos"
 p. 43 "pata"
 p. 45 "romantismo"
 p. 56 "italianos e"
 p. 57 "mantern-se"
 p. 59 "se"
 p. 63 "cutural"
 p. 74 "por uma"
 p. 75 "(1856-19369"
 p. 76 "nacial"
 p. 80 "polaco-americana."
 p. 84 "Igualemente"
 p. 88 "W. Kempf"
 p. 91 "Bolet (1914"
 p. 93 "V. Perlemuter (1904- "
 p. 114 "anecessidade"
 p. 116 "favor de de de uma"
 p. 136 "principais característcas"
 p. 147 "Die Natürlische"
 p. 150 " seja muto grande"
 p. 152 "clareza e elegência"
 p. 156 "Édouard Riser"
 p. 156 "Whiy soukd"
 p. 156 "refer"
 p. 168 "ma a "
 p. 181 "cotrole"
 p. 182 "rímico"
 p. 225 "estilo barroco"
 p. 225 "appoggiatura"
 p. 226 "staccato"
 p. 231 "stretto"
 p. 231 "exegero"
 p. 232 "e coerencia"
 p. 233 "frase de frequentemente"
 p. 234 "praticamente se"
 p. 234 "Allegro"
 p. 262 "No 2º andamento."
 p. 297 "do exegero"
 p. 302 "de 6ª aumentada"
 p. 337 "com dramatimo"
 p. 343 "temalgumas"

DEVE LER-SE

"deste"
 "IV-"
 "este método"
 "e I. Moscheles (1794-1870)"
 "afirmar"
 "reflexão"
 "tendo também composto"
 "instrumentos"
 "para"
 "Romantismo"
 "italianos ou"
 "mantêm-se"
 "só"
 "cultural"
 "por um"
 "(1856-1936)"
 "nacional"
 "polaco-americana.)"
 "Igualemente"
 "W. Kempff"
 "Bolet (1914)"
 "V. Perlemuter (1904-2002)"
 "a necessidade"
 "favor de uma"
 "principais características"
 "Die Natürlische"
 "seja muito grande"
 "clareza e elegância"
 "Édouard Risler"
 "Why should"
 "refere"
 "mas a "
 "controle"
 "rítmico"
 "estilo barroco"
 "appoggiatura"
 "staccato"
 "stretto"
 "exagero"
 "e coerência"
 "frase frequentemente"
 "praticamente sem"
 "Allegro"
 "No 2º andamento"
 "do exagero"
 "de 7ª diminuta"
 "com dramatismo"
 "tem algumas"

p. 350 "molto cantabile"	"molto cantabile"
p. 351 "aixo +"	"baixo +"
p. 356 "impregnada de de"	"impregnada de"
p. 364 "emtonalidades"	"em tonalidades"
p. 370 "and.to de"	"and.to do"
p. 388 "no parte forte"	"na parte forte"
p. 388 "a 5ª e a 10ª variação"	"a 5ª e a 10ª variação"
p. 388 "éterea e delicada"	"etérea e delicada"
p. 397 "com frequência"	"com frequência"
p. 400 "V. Hartamn"	"V. Hartmann"
p. 400 "arquitecto"	"arquitecto"
p. 401 "contém"	"contêm"
p. 402 "inarmónicas"	"enarmónicas"
p. 402 "asendente"	"ascendente"
p. 404 "smepre"	"sempre"
p. 420 "acorde de 4ª e 6ª"	"acorde 6/4"
p. 428 "regressa"	"regressa"
p. 437 "com um cadência"	"com uma cadência"
p. 439 "e exegerado"	"e exagerado"
p. 441 "artavés"	"através"
p. 442 "um interpretação"	"uma interpretação"
p. 443 "grandes contraste"	"grandes contrastes"
p. 443 "de tida a ordem"	"de toda a ordem"
p. 443 "articulação"	"articulação"
p. 464 "no c. 25.."	"no c.25."
p. 474 "WILHELM (1895-1991)"	"WILHELM (1884-1969)"
p. 482 "o Conseratório"	"o Conservatório"
p. 488 "de edições"	"de edições"
p. 529 "mais e 10 anos"	"mais de 10 anos"
p. 536 "SirThomas"	"Sir Thomas"
p. 570 "VITALY (1926)"	"VITALY (1928)"
p. 571 "inultrapassável."	"inultrapassável."
p. 571 "Bach e O Cravo"	"Bach" e "O Cravo..."
p. 580 "Arturo Bendetti"	"Arturo Benedetti"
p. 589 "é administrador"	"é administrador"
p. 598 "Liszt, etc"	"Liszt, etc, "
p. 605 "24 Perlúdios e Fugas"	"24 Prelúdios e Fugas"
p. 613 "Genebra 1982"	"Genebra 1982."
p. 613 "Do programa"	"No programa"
p. 613 "contavam"	"constavam"
p. 613 "Saint-Säens Concrto"	"Saint-Säens Concerto"
p. 629 "maiores pianistas"	"maiores pianistas"
p. 639 "De um grande longevidade, vive até aos 86 anos"- frase retirada na íntegra.	
p. 641 "óptimo acolhimento"	"óptimo acolhimento"

