



## **A correlação entre o termo *Molto Agitato* e a flexibilidade agógica no *Prelúdio op. 28 n. 22* de Chopin, tendo como parâmetro a escrita do compositor**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Gabriella de Mattos Affonso*  
USP – gabriellaaffonso@gmail.com

*Eduardo Henrique Soares Monteiro*  
USP – ehsmonteiro@hotmail.com

**Resumo:** Esta comunicação trata da flexibilidade de tempo no *Prelúdio op. 28 n. 22* de Chopin por meio da análise de elementos presentes na escrita e indicações desse compositor. O conceito de acentos longos presente em POLI (2010) e EIGELDINGER (1986) e o significado do termo *agitato* são discutidos. O trabalho foi subsidiado ainda pelo estudo comparativo de quinze registros fonográficos da obra, assim como de sete edições, do manuscrito autógrafo e das primeiras edições francesa, alemã e inglesa.

**Palavras-chave:** Chopin. *Prelúdios op. 28*. Flexibilidade agógica. Chaves de dinâmica. Acentos longos.

**The Correlation Between The Term *Molto Agitato* And The Agogic Flexibility In Chopin's *Prelude Op. 28 N. 22*, By Having The Composer's Writing As Parameter**

**Abstract:** This study discusses the agogic flexibility present in Chopin's *Prelude Op. 28 n. 22* by analyzing some components within his writing, such as the concept of long accents treated in POLI (2010) and EIGELDINGER (1986) and the meaning of the term *agitato*. This paper is supported by a comparative study of fifteen recordings of this piece, as well as seven editions, the autograph manuscript, and the French, German, and English first editions.

**Keywords:** Chopin. *Preludes Op. 28*. Agogic Flexibility. Hairpins. Long Accents.

### **1. Introdução**

Ao realizar um trabalho comparativo e minucioso de escuta de treze gravações do *Prelúdio op. 28 n. 22* de Chopin, juntamente com o estudo detalhado de seu texto musical, foi possível perceber muitas sutilezas relacionadas à escrita deste compositor que em um primeiro momento de estudo da obra ao piano haviam passado despercebidas. Tais detalhes de notação se mostraram extremamente importantes para a realização do caráter *agitato* solicitado por Chopin para a execução desta obra. As gravações selecionadas para este estudo foram de aclamados intérpretes e constituíram um corpus que abrange diferentes gerações, faixas etárias, nacionalidades e gênero, sendo eles: Argerich, Arrau, Barenboim, Cortot, Kissin, Larrocha, Novaes, Perahia, Pletnev, Pollini, Rubinstein, Serkin e Trifonov. Além do manuscrito autógrafo e das primeiras edições francesa, alemã, e inglesa, fontes primárias para esse estudo, foram utilizadas sete outras edições: as realizadas por Mikuli, por ter sido aluno de Chopin; Paderewski, por ainda ser uma das mais utilizadas pelos pianistas; e Cortot, por



ser uma edição que, apesar de algumas vezes basear-se em critérios pouco musicológicos, se constitui na voz de um grande intérprete; assim como algumas das edições modernas mais difundidas entre os intérpretes: Edição Nacional Polonesa, Henle Verlag, Peters Urtext e Wiener Urtext.

## 2. O termo *Agitato*

Na literatura musical há muitos trabalhos nos quais se encontram referências ao significado musical do termo *agitato*. No século XVIII, ele possui primordialmente uma acepção de caráter, sendo utilizado, sobretudo, como termo qualificador de um andamento. Esta é a noção que se encontra, por exemplo, em Türk, que em sua obra *Klavierschule*, lista o *agitato* entre setenta e oito indicações expressivas utilizadas pelos compositores com a finalidade de modificar (qualificar) os andamentos básicos (RATNER, 1980: 187).

No entanto, a partir do século XIX há uma modificação importante quanto ao emprego e significado deste termo, que passa a ser uma “**designação de andamento** (e caráter) encontrada particularmente como qualificadora de *allegro* ou *presto*”<sup>1</sup> (FALLOWS, 2014, grifos nossos). Portanto, no romantismo o termo *agitato* passa a ser utilizado também como indicador de um andamento rápido. Brown (1999: 329) exemplifica isso citando três obras de Weber nas quais este compositor situa o *agitato* além do *allegro* (♩ = 88) e aquém do *presto* (♩ = 116): *agitato ma non troppo presto* ♩ = 92, *agitato* ♩ = 96, e *agitato assai* ♩ = 104. No caso do *Prelúdio op. 28 n. 22*, o advérbio *molto* exacerba, naturalmente, o caráter do *agitato*. Wolff (1990: 242) lembra ainda que a indicação *molto agitato* denota caráter de expressão passional e a compara a termos como *presto com fuoco* e *allegro appassionato*.

Partindo do princípio de que a indicação de Chopin significa que a peça deva ser executada em um andamento rápido, é importante ressaltar que tocá-la apenas com grande velocidade não significa necessariamente realizá-la de maneira “muito agitada”. Cortot (CHOPIN, 1926: 71) alerta para esta questão quando se refere ao excesso de velocidade na execução desta peça, cujo resultado, ao contrário, poderia ser negativo, provocando perda de sentido dramático. Segundo ele, o intérprete não deve abordar esta obra como oportunidade de demonstração virtuosística de suas oitavas. A ênfase de Cortot no sentido dramático se relaciona à acepção de *agitato* como indicador de caráter, que remonta ao século XVIII.

## 3. A relação entre a sensação de agitação e a escrita Chopiniana

Para se ter consciência de um estado de agitação – de acordo com o dicionário Aurélio (FERREIRA), agitado significa inquieto, movimentado, ou ainda, perturbado,



desvairado, febril – é necessário a existência de momentos de maior tranquilidade aos quais a agitação se relaciona por oposição. Dessa forma, compreende-se que a noção de agitação poderia sugerir a coexistência de momentos de maior e menor inquietação, provocando alguma oscilação no tempo de execução. De fato, ao realizar uma escuta detalhada confrontando as gravações selecionadas para este estudo, pôde-se notar que alguns intérpretes executam este *Prelúdio* com notável flexibilidade de tempo.

Em sua gravação, Cortot ilustra este conceito de maneira notável. Apesar de executar a obra em andamento rápido (metrônomo de aproximadamente  $\text{♩}=144$ )<sup>2</sup>, o pianista alarga o tempo em vários momentos (anacruse e c. 1.1<sup>3</sup>, c. 7.1, c. 8.1, c. 8.2, c. 24.2 e c. 25.1) e, sobretudo, no c. 34.2, no qual valoriza, com grande ênfase, o retorno do tema inicial em A’.



Ex. 1: CHOPIN, F. *Prelúdio op.28 n.22*, c. 33 a 36. Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. Retorno do tema inicial no segundo tempo do c. 34

A interpretação do pianista Claudio Arrau também faz uso de flexibilidade agógica, porém de maneira distinta de Cortot. Arrau inicia o *Prelúdio* com tempo mais calmo, com caráter misterioso, inclusive com dinâmica equivalente a *p* (diferentemente do *f* indicado por Chopin), aumentando progressivamente a velocidade à medida que a frase se torna mais aguda, até alcançar seu ápice no c. 5, bem como distendendo o tempo ao final da mesma em seu movimento descendente, criando desta forma um outro tipo de agitação. Arrau, assim como Kissin, também realça pontos de maior expressividade, alargando o tempo quando o movimento melódico da mão esquerda inclui intervalos mais extensos:

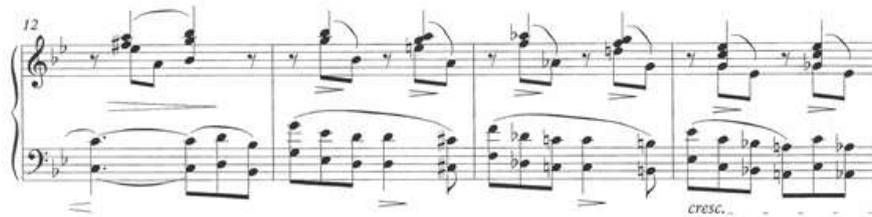


Ex. 2: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 4-5, 12-13. Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. Intervalos extensos na mão esquerda: Si b - Dó # e Si b - Sol.

Já a gravação de Pletnev, nos c. 13 e 14, chama a atenção para outro aspecto singular em relação à flexibilidade agógica. Pletnev alarga deliberadamente o tempo nas duas únicas notas da mão esquerda de todo o *Prelúdio* que apresentam o sinal expressivo  $\text{>}$ .



Esse efeito não só contribui para uma oscilação no andamento que remete ao significado de *agitato*, como também destaca um aspecto importante da escrita Chopiniana:



**Ex3:** CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 12 a 15. Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. Sinais expressivos na mão esquerda sob as notas Ré no c. 13 e Dó no c. 14.

É importante lembrar que muitos estudiosos e editores interpretam dois tipos de acentos na grafia de Chopin. Há os acentos longos que seriam graficamente pequenas chaves de *diminuendo* (  $\text{>}$  ) e os acentos curtos que teriam a grafia normalmente encontrada para um acento (>). Deve-se mencionar que não há consenso para a interpretação da grafia do compositor a esse respeito. No manuscrito autógrafo, Chopin, aparentemente, utiliza o acento longo no trecho acima citado, conforme se vê no exemplo abaixo:



**Ex. 4:** CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 13 a 14. Manuscrito autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. Acentos longos abaixo das notas Ré no c. 13 e Dó no c. 14 na mão esquerda assinalados.

Os acentos mencionados são interpretados como longos nas primeiras edições francesa e alemã, na Peters Urtext e na Edição Nacional Polonesa. Já a primeira edição inglesa, Mikuli, Cortot, Henle Verlag, Paderewski e Wiener Urtext os transformaram em acentos curtos (>), sendo que nas duas últimas os acentos se encontram acima das referidas notas, enquanto nas quatro primeiras encontram-se abaixo das mesmas, como no manuscrito.

Alguns especialistas em Chopin apresentam teorias quanto aos significados diversos dos acentos longos e curtos na obra do compositor. Rink afirma que os acentos longos em Chopin possuem múltiplas funções segundo o contexto em que se encontram, refletindo a prática vocal do *bel canto*. Seu principal significado seria a distensão temporal, com a finalidade de ênfase expressiva (RINK *Apud* POLI, 2010: 44), bem como o realce de determinadas notas, vozes ou entrada de um material temático (POLI, 2010: 9, 33-34). Eigeldinger (1986: 148) e Ekier (*apud* EIGELDINGER, 1986: 148) concordam com Rink e



Poli, sobre o fato do acento longo implicar em uma ênfase expressiva.

É importante perceber que este acento longo, na mão esquerda do *Prelúdio*, só aparece nestas únicas duas notas, justamente no momento em que há uma quebra no padrão rítmico que vinha sendo desenvolvido na linha da esquerda (BAILIE, 1998: 110) (ver ex. 2 e 3 em que se encontram os mencionados padrões rítmicos da mão esquerda). Olhando por este prisma, pode-se inferir que, ao usar o acento longo para as notas Ré e Dó, o compositor estaria chamando a atenção para esta mudança de paradigma quanto ao ritmo. Ademais, no que se refere à harmonia, estas notas funcionam como apojeturas, e Rink aponta ainda que os acentos longos também eram utilizados por Chopin para transmitir uma sensação de “inclinação, impulso direcional”<sup>4</sup> a apojeturas (RINK *Apud* POLI, 2010: 44).

Pôde-se notar ainda que nenhuma das gravações dos treze intérpretes selecionados para o presente estudo revelou que esta indicação foi compreendida em sua acepção de acento curto (>). Por outro lado, apenas Perahia e Pletnev, e especialmente o segundo, parecem dar real atenção a esta notação do acento longo em Chopin.

Outro trecho que desperta interesse em relação à flexibilidade agógica é o que contem as indicações de *cresc.* e a chave de *crescendo* nos c.15-16. No c. 15 Chopin indica *cresc.* com linhas tracejadas que se prolongam até o compasso seguinte, em que acrescenta a chave , o que pode ser inicialmente interpretado como um pleonasma:



Ex. 5: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n. 22*, c. 14 a 16. Cortot (ed.). Paris: Editions Salabert, 1926. Indicação de *cresc.* seguida de linha tracejada nos c.15 - 16, sobrepondo-se a chave de *crescendo* no c. 16.

Poli (2010: 3, 9) menciona que ao longo de sua vida, Chopin usa indicações de dinâmicas aparentemente redundantes em vários momentos como esse. Este autor argumenta que as chaves de dinâmica estariam, na verdade, relacionadas a uma variação agógica (pequeno rubato), e não propriamente a aspectos de dinâmica como se compreende tradicionalmente. Para Poli (2010: 9), a chave  indicaria um pequeno cedendo no tempo. Dentre os intérpretes selecionados, pôde-se notar que apenas Kissin e Rubinstein realizam as últimas três colcheias do c. 16 de uma maneira mais explicada.

Outro aspecto relevante é a constatação de que a própria escrita Chopiniana também intensifica o caráter de agitação na seção B (c.17-34). Pôde-se perceber que a maioria



dos intérpretes<sup>5</sup> realizou esta seção em tempo mais acelerado que o da seção A (c.1-16), o que evidencia a relação entre o andamento e o conteúdo musical em si. A escrita da seção A permite mais hesitação de tempo com a presença de notas longas (e ainda prolongadas) na esquerda em alternância com os comentários da direita (um por compasso). Em contraste, na seção B as duas linhas se movimentam mais rapidamente; a mão esquerda em colcheias e com notas repetidas, e a direita com duas intervenções a cada compasso. Ademais, Chopin indica *più animato* no manuscrito autógrafo no c. 30, com linha tracejada que prossegue até o acorde do c. 39. Convém assinalar que há também algumas diferenças entre as edições quanto a este item. As edições Paderewski, Henle Verlag, Nacional Polonesa, Peters Urtext (ver Ex.1) e primeira edição inglesa apresentam o *più animato* de modo semelhante ao manuscrito autógrafo. Nas demais ele aparece de maneiras distintas: na Wiener Urtext do c. 30 ao 37; na Mikuli somente no c. 30; primeira edição francesa do c. 30 ao 33; na primeira edição alemã tal indicação encontra-se ausente; e Cortot usa “*più agitato*” entre parênteses no c. 31. Apesar de clareza da indicação de Chopin, na qual o *più animato*, por força da linha tracejada, deve ser compreendido como um acelerando contínuo, foi possível notar que os intérpretes realizam este trecho de maneiras distintas: Cortot interrompe o *più animato* com um grande alargando no c. 34 (pode-se conjecturar que ele estaria seguindo a primeira edição francesa); alguns executam o trecho sem acelerando; outros com acelerando do c. 35 ao 39, e Pletnev, em contraste, com grande alargando do c. 37 ao 39.

Em sua edição de trabalho Cortot (CHOPIN, 1926: 72) sugere que esta peça deve durar entre 45 a 50 segundos. Sua gravação reflete tal indicação, pois perfaz 46 segundos. Ao analisarmos a duração da execução das outras gravações aqui estudadas, percebeu-se que a maior parte dos intérpretes toca esse prelúdio em menos tempo, variando de 34 a 44 segundos. Argerich (34 seg), Novaes (39 seg), Trifonov e Perahia (ambos 40 seg), empregam um andamento extremamente rápido com menos flutuação agógica, ao passo que Cortot (46 seg), Pletnev e Arrau (ambos 47 seg), apesar de executá-lo em andamento rápido, tem duração mais longa devido à grande flexibilidade agógica. Serkin apresentou o andamento mais lento com o tempo de execução mais extenso: 50 segundos.

### **Considerações finais**

Durante o processo de construção de uma interpretação, cabe ao músico realizar sucessivas escolhas. Essas escolhas são baseadas, dentre outros parâmetros, em detalhes de notação apresentados pela partitura e no estilo do compositor da obra em questão. A qualidade de uma interpretação está diretamente relacionada à atenção e importância que o intérprete concede a cada um desses detalhes. Sendo assim, uma leitura minuciosa, crítica e consciente



do texto musical se faz necessária. Não obstante, tal leitura muitas vezes não é, de fato, realizada, e como consequência, importantes informações fornecidas pelo compositor através de sua escrita podem ser negligenciadas.

Partindo do significado do termo *agitato* presente na indicação de andamento do *Prelúdio op. 28 n. 22*, este trabalho levantou uma série de dados contidos na escrita do compositor que justificariam uma execução da peça com grande flexibilidade agógica. Essas idéias foram corroboradas, ou não, pela interpretação de treze pianistas renomados. Acredita-se que a comparação de gravações é um poderoso instrumento de refinamento da escuta, podendo colaborar de forma determinante no amadurecimento de uma obra. Desta forma, os registros fonográficos podem ser importantes referências para a pesquisa em performance, tal como são aqui utilizados. Dentre os intérpretes selecionados para este estudo, Arrau, Cortot e Pletnev destacam-se por compreender a indicação de andamento *molto agitato* diretamente relacionada a uma grande flexibilidade agógica, cada um realizando notável distensão temporal de maneiras e em locais distintos. Pôde-se ainda constatar a importância de se examinar diferentes fontes e edições durante a construção de uma performance. No caso de um autor como Chopin, a grande discrepância entre as edições torna essa consulta imprescindível. O estudo do manuscrito autógrafo, bem como das primeiras edições francesa e alemã, Urtext Peters e Edição Nacional Polonesa, por exemplo, mostrou-se fundamental para se notar a presença dos chamados acentos longos.

O objetivo das reflexões apresentadas neste estudo é contribuir para fornecer ao intérprete embasamento para suas escolhas interpretativas. É importante frisar ainda que todos os parâmetros que constituem a construção de uma interpretação podem ser igualmente objeto de pesquisa de natureza semelhante a aqui apresentada.

### **Referências**

- BAILIE, E. *The Pianist's Repertoire: Chopin: A Graded Practical Guide*. London: Kahn & Averill, 1998.
- BROWN, C. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- EIGELDINGER, J.J. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by his Pupils*. Trad. Shohet, Osostowicz e Howat. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- FALLOWS, D. *Agitato*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00283>> Acesso em: 02/02/14.
- FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio Online*. Disponível em: <<http://www.dicionarioaurelio.com/Agitado.html>> Acesso em: 02/02/14.
- POLI, R. *The Secret Life of Musical Notation: Defying Interpretive Traditions*. Milwaukee: Amadeus Press, 2010.



RATNER, L. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

WOLFF, K. *Master of the Keyboard: Individual Style Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, and Brahms*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

### Partituras

CHOPIN, F. *24 Preludes op.28 pour le piano forte dédiés à son ami J.C.Kessler [...]*. Facsímile do Manuscrito Autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. Partitura.

\_\_\_\_\_. *24 Preludes op. 28*. Cortot (ed.). Paris: Editions Salabert, 1926. Partitura.

\_\_\_\_\_. *24 Preludes op. 28*. Hansen (ed.). Wien: Wiener Urtext Edition, 1973. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Complete Works. I: Preludes*. Paderewski, Bronarski, Turczynski (ed.). Cracóvia: Polish Music Publications, 1975. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Preludes*. Müllemann (ed.). München: Henle Verlag, 2007. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Complete Works. IX: Preludes*. Mikuli (ed.). Milwaukee: Schirmer, 1943. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Preludes Op. 28, 45*. Ekier (ed.). Varsóvia: Edição Nacional Polonesa, 2000. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Preludes Op. 28, Op.45*. Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext, 2003. Partitura.

\_\_\_\_\_. *24 Préludes Pour Le Piano, Op. 28*. Primeira Edição Francesa. Paris: Catelin, 1839. Partitura. CFEO. Acesso em: 02/02/14. Disponível em:

<<http://www.cfeo.org.uk/jsp/browsecollection.jsp>>

\_\_\_\_\_. *Vingt-quatre Préludes pour le Piano, Op. 28*. Primeira Edição Alemã. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1839. Partitura. CFEO. Acesso em: 02/02/14. Disponível em:

<<http://www.cfeo.org.uk/jsp/browsecollection.jsp>>

\_\_\_\_\_. *Twenty Four Grand Preludes, through all Keys, for the Piano Forte, Op. 28*. Primeira Edição Inglesa. London: Wessel, 1841. Partitura. CFEO. Acesso em: 02/02/14. Disponível em: <<http://www.cfeo.org.uk/jsp/browsecollection.jsp>>

### - Gravações em Áudio e Vídeo

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor). C. Arrau (Intérprete, piano). Acesso em: 03/03/14. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=psshoCTy69c>>

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor). A. Cortot (Intérprete, piano). Milano: Grammofono 2000, 1999. CD.

CHOPIN: 24 Preludes Op. 28; Sonata No.2 Op.35; Polonaise Op.53. F. Chopin (Compositor). E. Kissin (Intérprete, piano). New York: BMG, 2000. CD.

CHOPIN: 24 Preludes. F. Chopin (Compositor). A. de Larrocha (Intérprete, piano). London: Decca, 1992. CD.

CHOPIN: 24 Preludes Op. 28. F. Chopin (Compositor). M. Pollini (Intérprete, piano). Hamburg: Deutsche Grammophon, 1990. CD.

CHOPIN: 24 Preludes, Op. 28. F. Chopin (Compositor). R. Serkin (Intérprete, piano). New York: Sony, 2005. CD.

CHOPIN: 26 Preludes. F. Chopin (Compositor). M. Argerich (Intérprete, piano). Hamburg: Deutsche Grammophon, 1991. CD.

CHOPIN COLLECTION. F. Chopin (Compositor). A. Rubinstein (Intérprete, piano). RCA Victor, 1991. CD

CHOPIN: The Preludes. F. Chopin (Compositor). D. Barenboim (Intérprete, piano). London: EMI, 2004. CD.



GUIOMAR NOVAES PLAYS CHOPIN. F. Chopin (Compositor). G. Novaes (Intérprete, piano). Acesso em: 20/03/14. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=eP6WcQ-A4nk>>

PLETNEV PLAYS CHOPIN PRELUDES. F. Chopin (Compositor). M. Pletnev (Intérprete, piano). Acesso em: 20/03/14. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=ONKnceFDcf8>>

THE CHOPIN PRELUDES. F. Chopin (Compositor). M. Perahia (Intérprete, piano). 1975. Acesso em: 20/03/14. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=u4khkcT96N8>>

TRIFONOV: THE CARNEGIE HALL RECITAL. A. Scriabin, F. Liszt, F. Chopin (Compositores). D. Trifonov (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 2013. CD.

---

<sup>1</sup> Texto original: *A tempo (and mood) designation found particularly as a qualification of allegro or presto.*

<sup>2</sup> As aferições metronômicas aqui apresentadas foram feitas manualmente, utilizando a função TAP do metrônomo Korg MA-30. Dessa forma, esses dados são aproximados.

<sup>3</sup> A abreviação c. significa compasso ou compassos. O algarismo que segue o número do compasso indica o tempo do mesmo ao qual se refere.

<sup>4</sup> Texto original: “leaning, or directional impulse” (POLI, 2010: 44).

<sup>5</sup> Arrau, Argerich, Kissin, Pollini, Rubinstein, Trifonov, Novaes, Barenboim, Perahia e Pletnev.