

# ANAIS

## Performa Clavis Internacional - 2020



USP  
Universidade  
de São Paulo

UNICAMP

unesp

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

As opiniões e ideias veiculadas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores.

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

P438a Performa Clavis Internacional (6. : 2020)  
Anais do VI Performa Clavis Internacional - 2020 [recurso eletrônico] : as práticas nos diferentes instrumentos de teclado e os desafios do século XXI / organização Fátima Corvisier & Mário Videira – São Paulo: ECA-USP, 2020.  
191 p.

Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 1 a 3 de dezembro de 2020.

ISBN 978-65-88640-17-3

1. Instrumento musical de teclado - Simpósios. 2. Música - Simpósios. I. Corvisier, Fátima. II. Videira, Mário.

CDD3. ed. – 786

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Fátima Corvisier & Mário Videira  
(Organizadores)

# **Anais do VI Performa Clavis Internacional**

As práticas nos diferentes  
instrumentos de teclado e os desafios  
do século XXI

# **Prelúdio Op. 28 Nº 6 de Frédéric Chopin: considerações sobre timbre, dinâmica e *pedal una corda* a partir da performance ao pianino Pleyel histórico**

GABRIELLA DE MATTOS AFFONSO  
Escola de Música da UFPA

EDUARDO HENRIQUE SOARES MONTEIRO  
Universidade de São Paulo

## **1. Introdução**

A valorização e utilização de pianos de época, por muitos intérpretes da atualidade, na execução de obras de Chopin têm contribuído significativamente para o campo da performance historicamente orientada. Especial atenção é dada, sobretudo, aos pianos da fábrica *Pleyel*, considerados por Chopin como “a última palavra quanto à perfeição” (CHOPIN, 1931, p.158, tradução nossa). Neste sentido, busca-se cada vez mais conhecer seu instrumento favorito, visando conceber, de uma maneira mais tangível e exitosa, os ideais sonoros e estilísticos do compositor. A experiência da performance em pianos *Pleyel* históricos permite melhor compreender aspectos relacionados ao refinamento sonoro de Chopin como pianista, sobretudo no que se refere às variações de dinâmica, à delicadeza da sonoridade e à riqueza de timbres, características de seu pianismo reiteradamente descritas nos relatos da época.

Os pianos atuais mais utilizados nas principais salas de concerto possuem uma sonoridade bem mais ressonante, homogênea e padronizada quando comparada àquela dos pianos do período romântico. Estes tinham características mais diversas quanto à sua construção e eram manufaturados. Conseqüentemente, os pianos franceses mais famosos da época de Chopin, *Érard* e *Pleyel*, são muito diferentes entre si e em relação aos pianos modernos. Em virtude deste fato, a pesquisa e experimentação dos pianos históricos se faz cada vez mais importante para se compreender a diversidade de timbres inerente aos instrumentos do século XIX. Conforme declara

Eigeldinger (1991, p.127), tocar em um *Pleyel* de época é certamente uma experiência educativa para qualquer intérprete de Chopin.

Dentro dessa perspectiva, após estudo em fontes bibliográficas sobre os pianos *Pleyel* da época de Chopin, um dos autores desse trabalho experimentou alguns destes instrumentos na Polônia (2018)<sup>1</sup> e na França (2019)<sup>2</sup>. Nessas duas ocasiões, foram explorados diferentes modelos, quatro de cauda e um vertical, dos anos 1833 a 1868. Foi possível vivenciar o quão diferentes são em relação aos pianos modernos, no que se refere à mecânica, qualidade da sonoridade, diversidade de timbres e pedalização, entre outros aspectos. Vale ressaltar que, a despeito do estudo das referências bibliográficas e fonográficas, a experiência de tocar nesses instrumentos trouxe um outro nível de aprofundamento desse conhecimento.

Por ocasião da visita ao ateliê do restaurador Olivier Fadini, na França, em 2019, experimentou-se um *Pleyel* vertical (de armário) autêntico, modelo conhecido como *pianino*, n°7037, fabricado em 1839. Fadini é um renomado fabricante e restaurador de cravos e fortepianos na Europa, colecionador, autor e especialista em pianos *Pleyel*<sup>3</sup>. Ao discorrer sobre esse *pianino*, o restaurador ressalta algumas de suas características peculiares, notadamente o tipo de martelo e seu revestimento e o funcionamento diferenciado do pedal *una corda*. Essas propriedades são responsáveis pela sonoridade e timbres característicos do *pianino*, aspectos estes que Chopin tanto apreciava. Além disso, enfatiza sua importância, tendo em vista que suas propriedades mecânicas e sonoras são similares às do *pianino* n° 6668 de 1838 que pertenceu a Chopin e que foi utilizado especificamente para revisar e finalizar seus *Prelúdios*

---

<sup>1</sup> Curso de Performance em pianos históricos e modernos realizado pelo Instituto Chopin -NIFC, Polônia, 2018.

<sup>2</sup> Visita ao ateliê do renomado fabricante e restaurador de cravos e fortepianos Olivier Fadini, em 2019.

<sup>3</sup> Fadini restaura pianos Pleyel para grandes intérpretes como Alexei Lubimov (um autêntico pianino que pertenceu à princesa Natalia Obreskof, de 1843, utilizado na gravação de seu recém lançado CD pelo selo do Instituto Chopin-NIFC).

*Op.28* em Valldemossa, Maiorca <sup>4</sup>. Fadini frisa ainda que restaurou o *pianino* nº7037 utilizando os materiais segundo a confecção original desse instrumento, o que preservou ao máximo suas características sonoras genuínas.

Tendo em vista a relevância desse instrumento para a interpretação da obra de Chopin, e especialmente dos *Prelúdios*, selecionou-se o referido *pianino* nº 7037 de 1839 como suporte para as reflexões aqui apresentadas sobre a interpretação do *Prelúdio op. 28 n. 6* referentes a questões de timbre e dinâmica, ao conceito de *sotto voce*, e ao emprego do pedal *una corda*. Esses aspectos são demonstrados por meio de gravação realizada por um dos autores no referido instrumento, com a típica sonoridade do *pianino*. E ainda, o trabalho detalha as propriedades sonoras, físicas e mecânicas do *Pleyel* (modelo de cauda e *pianino*).

52

Poli (2010), Eigeldinger (1991, 2000, 2001, 2019), Blom (2001), Benedicts (1970), Marmontel (1885) e Fadini (2019) fundamentam a discussão sobre *sotto voce*, utilização do pedal *una corda* por Chopin e características do *pianino* nº6668 do compositor. Foram ainda utilizados o manuscrito autógrafo, a edição Peters Urtext do *Prelúdio* (contendo anotações de Chopin dos exemplares de seus alunos) e algumas gravações de renomados intérpretes para corroborar os aspectos de interpretação discutidos.

## 2. O piano *Pleyel*

Um das principais particularidades do *Pleyel* é que seu mecanismo é extremamente sensível às variações de toque, por isso responde consideravelmente aos diferentes tipos de ataque. Segundo Eigeldinger (2001, p.393), esse tipo de ação do piano oferece maior possibilidade para o intérprete fabricar e moldar a sonoridade conforme o seu desejo, característica esta que agradava muito a Chopin. A preferência do compositor por esses pianos é ratificada na seguinte declaração:

---

<sup>4</sup> O *pianino* nº6668 encontra-se na Cela nº4 do Museu Frédéric Chopin e George Sand, localizado no Mosteiro Real Cartuja de Valldemossa, Maiorca (FADINI, 2019).

Quando me sinto alerta, com os dedos prontos para trabalhar sem cansaço, então prefiro um *Pleyel*. A manifestação de meus pensamentos e sentimentos mais íntimos é mais direta, mais pessoal. Meus dedos se sentem em contato imediato com os martelos, o que possibilita traduzir de maneira mais precisa e fiel o sentimento que desejo produzir, o efeito que desejo obter (CHOPIN apud MARMONTEL, 1885, p.256, tradução nossa).

Essa grande sensibilidade do mecanismo se deve ao sistema de escape único (típico dos mecanismos inglês e vienense) utilizado pelos pianos *Pleyel*<sup>5</sup>, diferentemente do *Érard* que em 1821 passa a adotar o escapamento duplo<sup>6</sup> (MONTAL, 1865, p.18, 390). Apesar de derivar do mecanismo inglês (cujo teclado é tipicamente mais pesado que o vienense), a mecânica do *Pleyel* sofre algumas alterações que tornam seu teclado mais leve (MONTAL apud EIGELDINGER, 1991, p.91-92). O instrumento favorecia o grande refinamento sonoro do compositor e permitia que percorresse as mais variadas gradações de dinâmica, sobretudo as mais suaves.

53

Nos depoimentos, os contemporâneos de Chopin são unânimes em apontar como características marcantes da performance deste a qualidade de seu *touché* e sua riqueza de nuances timbrísticas. A exemplo, Eliza Peruzzi (apud EIGELDINGER, 1991, p.56), aluna de Chopin, declara que a especialidade do mestre era a extrema delicadeza na sonoridade, sendo seu *pianíssimo* extraordinário. A cantora Emma Debussy-Bardac (apud EIGELDINGER, 1991, p.128), esposa de Debussy, relata que Chopin produzia uma sonoridade cheia e intensa, desprovida de rigidez no ataque, e que sua escala de nuances se estendia do triplo *piano* ao *forte*<sup>7</sup>.

---

5 Os pianos *Pleyel* permanecem com escapamento simples até a morte de Camille *Pleyel* em 1855 (EIGELDINGER, 2019, p. 27).

6 Patentado por Sébastien *Érard* em 1821, o sistema de escapamento duplo permite repetir uma nota sem precisar esperar que a tecla retorne à sua posição inicial. Assim, é possível repetir as notas com mais rapidez (ROWLAND, 2004, p. 44).

7 Esclarece-se que Eigeldinger acrescenta a palavra “[triplo?]” antes de “forte” a este trecho do depoimento de Bardac. No entanto, optou-se por manter o texto conforme a declaração original de Bardac endereçada a M. Long, presente no livro de Janine Weill (1969, p.71) intitulado

Tal atributo idiomático está diretamente relacionado à influência que Chopin obteve do *bel canto*, do qual foi um profundo admirador. Conforme enfatiza Stendhal (apud CELLETTI, 1987, p.231-237), nessa arte do canto lírico se prioriza tipicamente a diversidade de cores e nuances.

Ao experimentar esses pianos (cauda e *pianino*), constatou-se que suas teclas são realmente mais leves, mais estreitas e com menor profundidade quando comparadas àquelas dos pianos modernos. Assim, tocar o intervalo de 8ª em um *Pleyel* de época corresponde à sensação de tocar uma 7ª no piano atual. Isso implica executar as passagens rápidas e com grandes extensões com menos esforço e, sobretudo para mãos pequenas, com mais facilidade. Em relação à sonoridade, depreende-se um timbre lírico, suave e aveludado, sendo mais luminoso, de caráter argênteo, na região do agudo. Apresenta grande diversidade de timbres entre as diferentes tessituras. O encordoamento é do tipo paralelo (modelos de cauda e vertical), diferentemente do piano moderno cujas cordas são cruzadas.

54

Ao experienciar um *Pleyel*, verifica-se que esse atributo faz com que sua sonoridade seja bastante transparente. Possui menor volume sonoro que os pianos modernos, sendo tipicamente um instrumento a favor da expressividade e não de potência sonora, exatamente conforme o estilo performático de Chopin. Apresenta dois pedais, conforme a maior parte dos pianos construídos a partir da década de 1830: o esquerdo, *una corda*, e o direito, de sustentação. Além do modelo de cauda, Chopin também possuía e apreciava muito o *pianino Pleyel*. Utilizava-o frequentemente como um segundo piano durante as aulas em sua residência. Um técnico da época, Claude Montal (apud EIGELDINGER, 1991, p.93), também descreve o som do *pianino* como puro, suave (doce) e cantante, e o teclado leve e com boa repetição.

---

Marguerite Long: une vie fascinante, na qual se lê “do triplo piano ao forte.” Acredita-se que esta versão é mais coerente com o estilo de performance de Chopin.

### 3. *Pianino Pleyel* n° 7037, de 1839

O autêntico *pianino Pleyel* n° 7037 de 1839 foi restaurado por Fadini em 2016. Constituído de madeira mogno, seu teclado é menos extenso que o dos pianos modernos, sendo de 6 oitavas e meia (extensão típica da década de 1830): possui 78 notas, iniciando à esquerda no Dó<sup>0</sup> estendendo-se até o Fá<sup>6</sup> no extremo agudo (CC ao f<sup>4</sup>). Fadini (comunicação verbal)<sup>8</sup> explica que utilizou cordas em ferro maleável (mole) (conforme as originais), e não em aço como as cordas modernas. Os martelos (similares aos do n° 6668) são menores que os do piano moderno e são revestidos de várias camadas de pele de animal (couro) (Fig.1), sendo a camada mais externa muito macia, diferentemente dos pianos atuais, cujos martelos são revestidos por uma única camada espessa e densa de feltro de lã. De acordo com o restaurador, Pleyel adiciona mais camadas de pele visando reduzir ao máximo o impacto dos martelos com as cordas e, conseqüentemente, obter um timbre mais aveludado e suave. Sendo assim, o tipo de martelo e seus respectivos revestimentos são responsáveis pela típica sonoridade delicada do *Pleyel* (FADINI, 2019, p. 113).

55



Fig.1: Martelos e revestimentos do *pianino* n°7037 de Olivier Fadini.  
Imagens cedidas por Matthias Nauwelaerts.

<sup>8</sup> Na ocasião da visita ao ateliê de Fadini na França, 2019.

Conforme a imagem acima ilustra, o *pianino* é um instrumento a duas cordas apenas<sup>9</sup>, ou seja, apresenta uma corda por nota no registro mais grave (15 notas, Dó<sup>0</sup> ao Ré<sup>1</sup>) e duas cordas por nota no restante do instrumento (demais 63 notas, Ré#<sup>1</sup> ao Fá<sup>6</sup>), diferentemente dos modelos *Pleyel* de cauda (da mesma década), que já apresentam três cordas por nota (registro médio-agudo), assim como os pianos modernos. Outra particularidade é relativa ao pedal *una corda*. No piano vertical moderno, o pedal esquerdo aproxima o mecanismo das cordas para suavizar um pouco a sonoridade (o martelo golpeia todas as cordas). Já no *pianino*, quando o *una corda* é acionado ele provoca o deslocamento do mecanismo à direita. Consequentemente, o martelo passa a golpear efetivamente apenas uma corda em todas as regiões do teclado (nos modelos de cauda *Pleyel* de época e modernos, o teclado desloca, porém, o martelo golpeia duas cordas). Por isso, ao experimentar o *pianino* constata-se que o timbre de seu *una corda* é bastante especial, de extrema delicadeza, podendo ser comparado ao timbre de uma harpa. Esse efeito sonoro é muito sutil, por isso, é mais bem apreciado presencialmente. Não obstante, pode-se notá-lo na gravação disponibilizada na próxima seção deste trabalho, cujo vídeo apresenta a foto do *pianino* n°7037<sup>10</sup>.

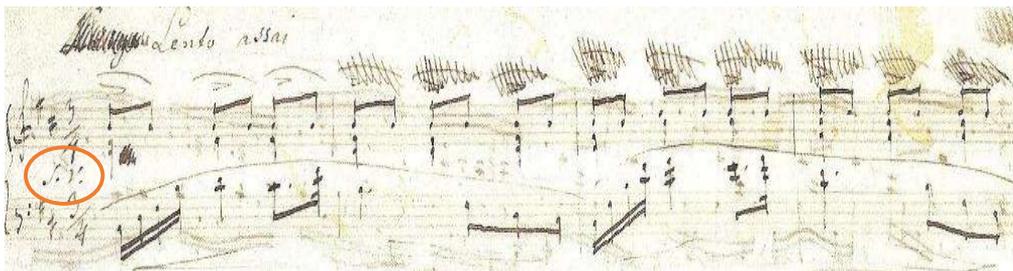
#### 4. *Sotto voce* e pedal *una corda*

O uso da expressão *sotto voce* (e *mezza voce*) ratifica a integração de elementos do *bel canto* à linguagem pianística de Chopin, sendo utilizada com frequência sobretudo nos Noturnos e Mazurkas. No manuscrito autógrafo do *Prelúdio n.6* o termo é indicado logo no c. 1 por meio da notação “s.v.” conforme ilustrado a seguir.

---

<sup>9</sup> Tipicamente a duas cordas nas décadas de 1830-1840. A partir de 1850 o *pianino* passa a ter 3 cordas.

<sup>10</sup> Esclarece-se que a gravação foi realizada por um dos autores do trabalho para fins experimentais, utilizando apenas um celular iphone. Na ocasião, não foi possível usar microfones externos para melhor captação de som nem realizar tratamento sonoro.



Ex. 1: F. Chopin: *Prelúdio Op. 28 n. 6*, manuscrito autógrafo, c. 1-4. *Sotto voce* “s. v.” no c. 1

O conceito de *sotto voce* é fundamental para determinar o tipo de sonoridade que se deve almejar para o início deste *Prelúdio*. Segundo o dicionário Grove, versão em inglês, o termo, oriundo do italiano, significa “voz baixa”, e denota que a passagem musical seja executada como um sussurro ou murmúrio, com som reduzido, contido (BLOM, 2001, p.753-4). De acordo com o dicionário Grove em português (1994, p. 890), *sotto voce* indica que determinada passagem seja executada “a meia voz, sem ênfase”. E ainda, Benedicts (1970, p.117) sugere que o termo faz alusão à uma voz soturna, indicando sons apagados, quase velados. Há instâncias em que *sotto voce* pode ser definido como equivalente ao *mezza voce*<sup>11</sup>. Não obstante, Eigeldinger (2000, p.68) recomenda diferenciar os termos na música de Chopin, sugerindo que em *sotto voce* deve-se cantar muito suavemente, de maneira ainda mais contida que em *mezza voce*. A professora de canto Isabel Maresca (comunicação verbal)<sup>12</sup> também aconselha fazer essa distinção. Explica que enquanto *mezza voce* denota cantar a meia voz, de modo suave, na dinâmica *piano*, *sotto voce* indica cantar de modo mais contido e, sobretudo, sem ênfase, como um murmúrio.

Poli (2010, p.176-177) sugere que *sotto voce* em Chopin indica sobretudo uma determinada cor dentro do contexto da sonoridade *piano*. Está geralmente associado a uma mudança significativa de caráter na obra, ou de timbre, bem como também pode vir no início de um novo episódio. E ainda, é comum não

<sup>11</sup> Por exemplo, no Dicionário da música de 1768 Rousseau define sotto voce equiparando-o não apenas ao mezza voce mas também ao mezzo forte (BLOM, 2001, p. 753-4).

<sup>12</sup> Informação fornecida em fevereiro de 2017.

vir acompanhado de indicação complementar de dinâmica, como é o caso desse *Prelúdio*.

Dentro desta perspectiva, o emprego do pedal *una corda* nesses quatro primeiros compassos do *n.6* seria fortemente recomendável, visto que ele ajuda a conceder um timbre mais velado, dando à melodia da mão esquerda um caráter mais triste. A esse respeito, os relatos de contemporâneos de Chopin confirmam que ele, de fato, utilizava o *una corda* com maestria. Antoine Marmontel (1885, p. 355-356) afirma que Chopin o utilizava em razão de suas funções timbrísticas e expressivas e censurava o seu uso para fins exclusivamente de dinâmica, ou seja, com o objetivo de apenas facilitar a fabricação de sonoridades suaves. Portanto, usava-o para obter contrastes de timbres e para produzir uma sonoridade levemente velada, cantada e harmoniosa. O pianista Jan Kleczyński (apud EIGELDINGER, 1991, p.58) relata que Chopin utilizava o pedal *una corda* em passagens contendo especificamente a indicação *sotto voce* (como no c.25 do *Noturno Op.48 n.1*, no c. 21 do *Prelúdio n.13*, entre outros). Curiosamente, Chopin não deixou nenhuma indicação de *una corda* em seus manuscritos ou primeiras edições (POLI, 2010, p.175). No entanto, os exemplares do *Noturno Op. 15 n. 2* pertencentes às suas alunas, Ludwika Jedrzejewicz e Jane Stirling, confirmam sua utilização pois são os únicos registros de notação de *una corda* encontrados na obra do compositor, anotados a lápis (EKIER e KAMINSKI, 1995, p.10).

58

Ao experimentar o *pianino* nº7037 utilizou-se o *una corda* no c.1-4 para promover um timbre velado, sugerido pelo *sotto voce*, que reforça a atmosfera introspectiva e elegíaca da obra. Constatou-se que o *pianino* é um instrumento extremamente favorável para produzir diversas sonoridades na dinâmica *piano*. Graças a seu mecanismo e martelos, as variações de dinâmicas *p*, *pp* e *ppp* podem ser realizadas com muita facilidade (diferentemente do piano moderno). Também se verificou a extrema suavidade do timbre de seu *una corda*, que neste caso faz vibrar efetivamente apenas uma corda por nota. Tal sonoridade pode ser percebida na gravação a seguir que compreende o *Prelúdio* completo (QR code 1). Conforme aponta Fadini (2019, p.118), tal delicadeza lembra o timbre de uma harpa ou o murmúrio de uma voz. De fato, convém executar

o trecho como um murmúrio, justamente à maneira do canto, o que significa não proferir nenhuma ênfase sonora ao longo da passagem (c. 1 ao c. 4), criando um efeito como se o som viesse de um lugar distante. Eigeldinger (2019, p.39) até sugere que a repetição obstinada da nota Si (m.d.), agrupada a cada duas colcheias, faz alusão às batidas de um relógio de um convento que se encontra bem distante. Observou-se que a maior parte dos intérpretes realiza a melodia inicial do *Prelúdio* de forma um pouco mais pronunciada, projetada. Não obstante, as gravações de Blechacz (2007), Barenboim (2004) e Pollini (1990) corroboram o *sotto voce* com uma sonoridade, de fato, mais contida.



QR code 1: F. Chopin: *Prelúdio Op. 28 n. 6* executado por Gabriella Affonso ao *pianino Pleyel* nº 7037, 1839.

59

Nesse registro experimental, optou-se por utilizar também o pedal *una corda* no retorno do tema ao c. 8.3<sup>13</sup> ao c. 10 (Ex.2), objetivando remeter à sonoridade velada do início da obra. Pollini (1990), Trifonov (2013) e Blechacz (2007) também executam esse trecho com um som mais contido. O *Prelúdio* revela um plano sonoro geral em torno da dinâmica *piano*. Além do *sotto voce* no c.1, o manuscrito contém algumas chaves de dinâmica ao longo da obra, mas só irá apresentar propriamente uma indicação *pp* no penúltimo compasso. Já a edição Peters Urtext complementa o texto de maneira interessante, reproduzindo, entre parênteses, as indicações de dinâmica (*f*, *cresc.*, *p*, *pp* e *ppp*) anotadas nos exemplares dos alunos de Chopin, provavelmente sugeridas pelo próprio compositor.

---

<sup>13</sup> O segundo número decimal equivale ao tempo dentro do compasso, assim “8.3” significa 3º tempo do c. 8.

Assim, acionou-se o pedal esquerdo no c. 13.3 ao c. 14 para fabricar um efeito sonoro semelhante a um eco no momento em que há a dinâmica *p* (Ex.2), quando se dá a repetição do material apresentado em *f* do c. 13.1. As interpretações de Barenboim (2004), Blechacz (2007), Cortot (2012) e Koczalski (2011) revelam esta mesma acepção.

60

Ex. 2: F. Chopin: *Prelúdio Op. 28 n. 6*, ed. Peters Urtext (Eigeldinger). C.8-14.

Nos c. 18.3 a 22 (Ex.3), indicados *pp* e *ppp*, utilizou-se o pedal *una corda* para propiciar uma cor distinta à melodia, cuja repetição se faz agora em caráter de resignação. O mesmo se dá em relação aos c. 23 a 26, quando o pedal *una corda* ajuda a promover a atmosfera de recordação nostálgica evocada pelo compositor nos compassos finais (alusão ao tema do início do *Prelúdio*). Observou-se que a maior parte dos intérpretes executa uma sonoridade mais velada nessa última seção, notadamente Barenboim (2004), Blechacz (2007), Kissin (2000), Pollini (1990) e Trifonov (2013).

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's Prelúdio Op. 28 N° 6, measures 18 through 22. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The right hand plays a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a more complex melodic line with various fingering and dynamics markings. Blue arrows point to specific notes in the bass clef at measures 19 and 21. The score includes dynamics like *(pp)* and *(ppp)*, and a final *pp* marking. The edition is Peters Urtext (Eigeldinger), C.18-final.

Ex. 3: F. Chopin: *Prelúdio Op. 28 n. 6*, ed. Peters Urtext (Eigeldinger). C.18-final.

## 5. Considerações finais

Ao experimentar o *pianino* n°7037 verificou-se o quanto é possível explorar as sonoridades mais delicadas, a variedade de timbres, especialmente os mais velados, e os diversos graus de dinâmica na intensidade *piano*. Assim, essa investigação experimental é relevante à medida que permite apreender esses refinamentos de sonoridade, especialmente relacionados ao pedal *una corda* que, muitas vezes, só podem ser percebidos na prática, com o uso de um piano de época. A experimentação, somada aos relatos históricos e ao estudo da bibliografia referente ao estilo de Chopin, constituem importantes ferramentas para o intérprete. Permitem compreender melhor os ideais sonoros e a escrita do compositor em prol de uma interpretação criteriosa, fundamentada nas práticas interpretativas em Chopin. Salienta-se que os resultados aqui apresentados poderão ser aplicados à performance de qualquer obra do compositor, seja em um piano de época, seja em um moderno.

Por serem dotados de uma sonoridade mais homogênea, os instrumentos atuais apresentam desafios ao pianista para a fabricação de timbres variados. Neste caso, as diferenças de sonoridade ficam mais a cargo de seu toque e sensibilidade. Logo, cabe ao intérprete explorar tais variações,

inclusive a utilização do pedal *una corda*, tendo como referência para a performance da obra de Chopin os timbres e a sonoridade dos pianos de época *Pleyel*.

## Referências Bibliográficas

ALFRED CORTOT ANNIVERSARY EDITION. Boxset. 40 CDs. Chopin 24 Preludes Op. 28. CD 11 1933. F. Chopin (Compositor). A. Cortot (Intérprete, piano). Paris: EMI Music France, 2012. CD.

BENEDICTS, Savino de. *Terminologia musical*. 4ª ed. São Paulo: Ricordi, 1970.

BLOM, E. Sotto voce. In: THE NEW GROVE DICTIONARY of music and musicians. S. Sadie (ed.). 2. ed. v. 23. New York: Oxford University Press, 2001. p. 753.

CELLETI, R. *Histoire du bel canto*. Trad. Hélène Pasquier. Paris: Fayard, 1987.

CHOPIN, Frédéric. *Chopin's letters*. H. Opienski (ed.). New York: Alfred, 1931.

\_\_\_\_\_. *24 Preludes Op. 28 pour le pianoforte* [...] Fac-símile do Manuscrito Autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999. 1 Partitura.

\_\_\_\_\_. *Preludes Op. 28, Op. 45*. Piano. Frankfurt: Peters Urtext, 2012. 1 Partitura.

\_\_\_\_\_. *The Complete Préludes*. F. Chopin (Compositor). R. Blechacz (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 2007. CD.

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

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

\_\_\_\_\_. *24 Preludes Op. 28*. F. Chopin (Compositor). M. Pollini (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 1990. CD.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Autour des 24 Preludes de Frédéric Chopin*. Majorca: Musée Frédéric Chopin, 2019.

\_\_\_\_\_. Chopin and Pleyel. *Early Music*, v.29, n.3, p.388-396, 2001.

\_\_\_\_\_. *Chopin pianist and teacher: as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *L'Univers musical de Chopin*. Paris: Fayard, 2000.

EKIER, Jan; KAMINSKI, Pawel. Prefácio; Critical Notes. In: CHOPIN, F. *Nocturnes*. Piano. Cracóvia: PWM Edition, 1995. 1 Partitura.

FADINI, Amerigo-Olivier. Le pianino Pleyel n° 6668 par Amerigo-Olivier Fadini. In: EIGELDINGER, J. J. *Autour des 24 Preludes de Frédéric Chopin*. Majorca: Musée Frédéric Chopin, 2019. Anexo 2. p.111-119.

GROVE DICIONÁRIO DE MÚSICA. Edição Concisa. S. Sadie (ed.). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

MARMONTEL, Antoine. *Histoire du piano et de ses origines*. Paris: Heugel et Fils, 1885.

MONTAL, Claude. *L'Art d'accorder soi-même son piano*. Paris: Chez L'auteur, 1865.

POLI, Roberto. *The secret life of musical notation*. Milwaukee: Amadeus Press, 2010.

RAOUL VON KOCZALSKI: *Chopin, Mozart et al*. Chopin (Compositor). R Koczalski (Intérprete, piano). Kehl: Archiphon, 2011. CD.

ROWLAND, David. *The Cambridge companion to the piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

TRIFONOV: *The Carnegie Recital*. A. Scriabin, F. Liszt, F. Chopin (Compositores). D. Trifonov (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 2013. CD.

WEILL, Janine. *Marguerite Long: une vie fascinante*. Reedição Kindle. Paris: Julliard, 1969.