

## 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

III

M.M. ♩ = ca. 68  
Andante molto tranquillo

609 *p* legato

612 *p*

615 *p* poco a poco cresc. ———

618 *p*

38

Figura 2.183: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 609-620.



2 SONATE Nº 2 (1981)

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system (measures 621-624) includes piano (*p*) dynamics and fingerings (8, 5, 3). The second system (measures 625-628) includes piano (*p*) dynamics and fingerings (5, 4, 3, 2, 1). The third system (measures 629-632) is marked «a microdinâmica» and includes a *poco a poco cresc.* marking. The fourth system (measures 633-636) includes fortissimo (*f*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics, with a *marcato* marking. The fifth system (measures 637-638) includes piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics, with a *red.* marking.

39

Figura 2.184: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 621-638.

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

639 poco cresc. decresc. poco rit.

8

642 *pp* Poco meno mosso M.M. ♩ = ca. 57

*p*

646 *p* \**p* \**p* \**p* \**p*

649 poco a poco cresc. \**p* \**p* \**p* \**p* \**p* \**p*

652 cresc. e \**p* \**p* \**p* \**p* \**p* \**p*

40

Figura 2.185: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 639-654.

2 SONATE N° 2 (1981)

655 poco accel.

(M.M. ♩ = ca. 84)

658 Poco animato e più vivo

simile

661 cresc.

664 mp cresc.

667 mp cresc.

41

Figura 2.186: Milosz Magin, *Sonate N° 2*, 3º andamento, c. 655-669.

## 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

670 (\*p) (\*p) (\*p) cresc.

673 (\*p) (\*p) e poco accel.

676 (M.M. ♩ = ca. 120) *mf* *Sen brava* cresc. e accel. (\*p) \*p \*p \*p \*p \*p

679 *sfz* *fff* *sfz* \*p \*p \*p \*p \*p

682 decresc. e rit.

42

Figura 2.187: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 670-685.

2 SONATE Nº 2 (1981)

686

(M.M. ♩ = ca. 68)  
Tempo primo

691

pp legato

694

697

poco a poco cresc.

700

43

Figura 2.188: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 686-702.

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate N<sup>o</sup> 2

44

Figura 2.189: Miłosz Magin, *Sonate N<sup>o</sup> 2*, 3<sup>o</sup> andamento, c. 703-717.

2 SONATE Nº 2 (1981)

718 *p* poco cresc. decresc. *\*p* *\*p* *\*p* *\*p*

722 *\*p* *pp* *p* *\*p*

726 *p* poco cresc. decresc. *\*p* *\*p* *\*p* *\*p*

731 *p* decresc. e poco a poco rit. al fine *\*p* *\*p*

736 *m.g.* *pp* *\*p* *\*p* *\*p* *\**

Figura 2.190: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 3º andamento, c. 718-740.

46

209



2 SONATE N° 2 (1981)

The musical score consists of five systems of staves, each containing two staves (treble and bass clef). The measures are numbered 753, 756, 759, 762, and 765. The score includes various musical notations such as notes, rests, chords, and fingerings. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). Articulations include accents (>), slurs, and crescendos. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

47

Figura 2.192: Miłosz Magin, *Sonate N° 2*, 4<sup>o</sup> andamento, c. 753-767.

## 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

768 *p* *Loco*

772 *p* *più*

776 *p*

780 *p* *poco a poco cresc.*

784 *p*

48

Figura 2.193: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 768-786.

2 SONATE N° 2 (1981)

787

\*p

790

\*p

793

\*p

\*p

796

ff

\*p

799

sfz

senza pedale

Figura 2.194: Miłosz Magin, *Sonate N° 2*, 4<sup>o</sup> andamento, c. 787-802.

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

803 poco a poco cresc.

807 loco p

811 \*

815 \*p \*p \*p

818 \*p \*p \*p \*p

50

Figura 2.195: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 803-821.

2 SONATE Nº 2 (1981)

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 822-824) shows a complex texture with many accidentals and dynamic markings (\*p). The second system (measures 825-827) continues this complexity, with a blue asterisk marking a specific measure. The third system (measures 828-830) features a 'secco' marking and a dashed line indicating a section. The fourth system (measures 831-833) includes a 'cresc.' marking and dynamic changes (p, \*p). The fifth system (measures 834-836) shows further harmonic development with dynamic markings (\*p).

51

Figura 2.196: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 822-836.

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate N<sup>o</sup> 2

[illegible]

52

Figura 2.197: Miłosz Magin, *Sonate N<sup>o</sup> 2*, 4<sup>o</sup> andamento, c. 837-851.

2 SONATE Nº 2 (1981)

852

«a respiração»

855

p

858

sfz ff

861

864

sfz mf cresc.

53

Figura 2.198: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 852-866.

## 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

867

867

870

873. *ff cresc.*

876

*sfz* *ff sfz* *sfz* *sfz sfz*

*p*

880 *sfz sfz*

*ff cresc.*

*gliss*

883

*fff sfz*

*gliss*

*p*

54

Figura 2.199: Miłosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento, c. 867-883.



## 2 SONATE N<sup>o</sup> 2 (1981)

Na *Sonate N<sup>o</sup> 2*, a maior parte das dificuldades técnicas, do ponto de vista pianístico, prende-se com a velocidade excessiva, a força e a resistência físicas necessárias para executar a obra. O vencedor de *Concours International de Piano – Miłosz Magin, Paris* de 2005, Ryan MacEvoy McCullough quando questionado sobre o assunto<sup>69</sup> respondeu:

No final da *sonata* falta-me, geralmente, o fôlego. A ostentação do virtuosismo constitui um elemento importante das obras de Magin e o público é electrizado ao assistir à transpiração intensa do intérprete.<sup>70</sup>

E ainda:

A sua música é fisicamente muito exigente e no final de uma *sonata*, normalmente, eu estou exausto<sup>71</sup>.

Se algumas obras musicais podem ser consideradas como de interpretação muito difícil, ou de elevada exequibilidade técnica, na realidade vários dos obstáculos que enfrentamos durante o processo de elaboração de uma obra são o produto de generalizações indevidas e hábitos pessoais que não nos permitem ver outras soluções possíveis. Relembremos que um dos objectivos do compositor Miłosz Magin foi oferecer a cada intérprete da segunda *Sonate* a possibilidade de crescer a nível pianístico. É inegável que o próprio compositor era fisicamente privilegiado pela natureza. No ano da gravação da *Sonate N<sup>o</sup> 2* (1983), Miłosz Magin de 54 anos de idade<sup>72</sup> com uma altura de 180 cm, tinha mãos grandes e dedos compridos<sup>73</sup> (Fig. 2.200).

<sup>69</sup>A afirmação deste excelente pianista de 25 anos refere-se à virtuosidade e ao esforço físico necessários para interpretar a *Sonate N<sup>o</sup> 4* de Miłosz Magin. Pessoalmente, achamos que a *Sonate N<sup>o</sup> 4*, no que respeita ao esforço físico requerido ao intérprete, é menos exigente do que a *Sonate N<sup>o</sup> 2*.

<sup>70</sup>«*At the end of the sonata, I am usually simply out of breath. Showing-off forms an important element of Magin's works and the audience is electrified to watch the performer sweating still more profusely.*». A descrição na caixa do CD, com as obras de Miłosz Magin gravadas por Ryan MacEvoy McCullough, CD: APO168 DDD, Warszawa: Acte Préalable, 2008, p. 10.

<sup>71</sup>«*His music is very physically demanding and I am typically exhausted by the end of a sonata.*». Ibidem., p. 11.

<sup>72</sup>No verso da capa da gravação podemos ver a fotografia do compositor em 1983. A fotografia encontra-se no Anexo da presente tese.

<sup>73</sup>Como recorda Idalia Magin, o seu marido tinha umas mãos magníficas, «*ágeis e inteligentes*», com os dedos compridos. Cf. Barbara Scheffs-Endres, op. cit., p. 34. A fotografia provém do cartaz do concerto no *Queen Elisabeth Hall* em Londres, no dia 17 de abril de 1977. Arquivo de Margot Magin Girat.



Figura 2.200: A fotografia das mãos de Miłosz Magin.

De facto, se Miłosz Magin tinha a mão direita saudável, tinha um dedo deficiente na mão esquerda<sup>74</sup>. Apesar desta desvantagem, o intérprete Miłosz Magin fornece-nos uma interpretação virtuosa e impressionante tanto tecnicamente como musicalmente da sua *Sonate N<sup>o</sup> 2*. O que significa o termo «virtuosidade»? Quando dizemos que «a virtuosidade do intérprete virtuoso é virtuosa»? Muitas vezes, o virtuosismo não é mais do que uma fixação mental na realização corporal perfeita de estruturas musicais com um descuido simultâneo no que se refere às suas qualidades sonoras. Em geral, na música, o termo virtuosidade refere-se à reprodução ou à interpretação e não ao ato de compor, porque, no entendimento comum, um virtuoso é um músico executante e não um compositor. Quando dizemos de uma obra musical que é virtuosa, raramente pensamos na virtuosidade do seu compositor, ainda que as suas ideias composicionais sejam geniais e as suas técnicas de composição requintadas e premeditadas. Uma composição virtuosa é aquela que exige virtuosismo na sua realização. Contudo, na realidade, os termos como virtuosidade, virtuoso ou virtuosismo não são exactamente definidos. De algum modo, é claro que no seu núcleo, o termo «virtuosidade» e os seus derivativos estão intimamente relacionados com o termo «técnica». Na interpretação musical e, em particular, na interpretação pianística, associamos a virtuosidade tanto com tempos acelerados como com o domínio dos mecanismos técnicos necessários para uma perfeita realização das passagens virtuosas (escalas, arpejos, saltos, cascatas de acordes) duma composição.

Além de ter dedos rápidos e precisos para tocar as teclas certas, é sempre exigido a um pianista virtuoso produzir uma sonoridade adequada. O termo «adequada» para os fins do virtuosismo está predominantemente associado com os adjectivos «luminosa», «radiosa» e «reluzente». *Summa summarum*: brilhante é o termo. Mas, uma sonoridade verdadeira-

---

<sup>74</sup>Ibidem. No caminho de regresso de uma actuação, na noite de 21 para 22 de novembro de 1963, Miłosz Magin teve um acidente de viação que quase lhe casou a morte. Neste acidente, o compositor partiu o pulso da mão esquerda e, em consequência desta lesão, um dos seus dedos ficou inerte para sempre.

mente virtuosa está também intimamente ligada às estruturas formais duma composição e à sua contextura musical. Também, a relação entre os termos «virtuosidade», «virtuoso», «virtuosismo» e a palavra «difícil» não está claramente definida. Que termo usar? O termo virtuoso implica automaticamente o termo difícil, ou apenas leva a crer e/ou insinuar que um excerto da composição é difícil? Deve uma passagem virtuosa ser difícil ou somente parecer ao público ouvinte difícil? E quais são as finalidades de virtuosismo?

Na interpretação musical, a delimitação entre os termos «virtuoso» e «difícil» é problemática. Mas, frequentemente, as relações problemáticas esclarecem-se com a ajuda de componentes auxiliares. Para os objectivos duma interpretação musical, o termo auxiliar «agradável» parece-nos apropriado. Por isso dizemos que o termo virtuoso é a intersecção do difícil e do agradável. Dizemos também que, *a priori*, o termo virtuosidade não é idêntico com o termo dificuldade. Certamente que o processo de elaboração das passagens virtuosas pode parecer difícil. Mas encontrar as soluções adequadas é a tarefa da imaginação fértil do intérprete. A sonoridade das passagens tecnicamente difíceis deve ser agradável tanto para o executante como para o ouvinte.

Para falar sobre as funções do virtuosismo é necessário falar sobre questões relacionadas com a forma e a estrutura musical duma composição. Na nossa opinião, a última parte da declaração do compositor: «[...] permitir que os intérpretes cresçam não apenas musicalmente mas também pianisticamente.<sup>75</sup>» de forma indirecta, chama a atenção para este facto. As palavras de Miłosz Magin indicam a existência dum efeito simbiótico na resolução simultânea de problemas técnicos e de questões puramente musicais. Numa interpretação íntegra da *Sonate N<sup>o</sup> 2*, as soluções óptimas para resolver questões pianísticas estão intimamente relacionadas com as soluções adequadas para questões de construção formal e estrutura musical, e vice-versa.

O estudo simultâneo da partitura e da gravação chama a nossa atenção pelo facto de que a simbiose entre o compositor Miłosz Magin e o pianista-intérprete Miłosz Magin é indissolúvel. Durante o estudo da *Sonate N<sup>o</sup> 2*, percebemos que a totalidade das orientações interpretativas do compositor referentes à composição em questão é guardada em dois suportes: na gravação de 1983 e na partitura de 1991.

Na partitura, Miłosz Magin guardou o texto musical básico com algumas indicações para a interpretação. Na gravação, o compositor regista, quase por completo, as ferramentas e indicações indispensáveis para uma bem-sucedida interpretação das suas ideias composicionais. Ao nosso ver, pelo facto de existirem estas duas fontes da obra em questão, o compositor Miłosz Magin, de forma indirecta, indica a interpretação ao pianista Miłosz Magin. Simultaneamente, o compositor abre a possibilidade de ajustar vários parâmetros

---

<sup>75</sup>V. p. 7.

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

da interpretação-padrão do pianista Miłosz Magin ao nível de desenvolvimento técnico e de maturidade musical de cada um dos futuros intérpretes. Mas, honestamente, admitimos que esta margem de manobra é relativamente estreita. Todavia, uma citação atribuída a Confúcio<sup>76</sup> diz:

Há três métodos para ganhar sabedoria: primeiro, por reflexão, que é o mais nobre; segundo, por imitação, que é o mais fácil; e terceiro, por experiência, o que é o mais amargo.

Gratos pelo sábio conselho de Confúcio, aproveitamo-lo da seguinte forma. Nos subcapítulos intitulados «Análise Musical» e «Interpretação gravada de Miłosz Magin» abordamos a composição sob vários pontos de vista e estudamos as suas características composicionais e interpretativas. Nos capítulos «Proposta para a interpretação», o nosso contributo consiste na transmissão das nossas experiências adquiridas durante a elaboração prática da obra em questão. Finalmente, durante todo o processo da elaboração prática encontramos soluções tanto para a interpretação musical como para questões técnicas ou pianísticas. Tivemos frequentemente a impressão de que mesmo as mais difíceis questões de interpretação postas no nosso caminho pelas ideias composicionais de Miłosz Magin não eram obstáculos, mas, sim uns... «chocolates» escondidos pelo compositor para que a sabedoria ganha pela experiência perdesse toda a sua amargura.

---

<sup>76</sup>CONFÚCIO (ca. 551-479 a. C.) foi um pensador e filósofo chinês. O desenvolvimento das relações humanas, que se baseia no respeito mútuo e na estima dos ancestrais, apresenta-se como a ideia central do seu pensamento filosófico. O filósofo, porém, provavelmente não deixou nada por escrito. No entanto, com certeza sabemos que inicialmente as suas ideias foram recolhidas pelos seus discípulos. Finalmente, durante os séculos, a sua filosofia é compilada em 13 livros cardeais.

### 2.3.1 Primeiro Andamento

#### O PRÓLOGO (Fig. 2.148-2.151)

No subcapítulo «Interpretação gravada de Miłosz Magin», afirmamos o seguinte: a introdução lenta e majestosa deveria apresentar-se como fruto duma inspiração espontânea. Esta impressão surge como resultado de uma interacção de vários parâmetros. O primeiro deles é o tempo. A introdução tem que ser tocada lentamente, mas não pesadamente. O segundo parâmetro consiste na realização precisa das estruturas rítmicas. Na introdução, tanto as semicolcheias como as subsequentes notas prolongadas não deveriam sofrer imprecisões rítmicas. A exacta e determinada realização rítmica das estruturas sonoras reforça o crescimento da expressão musical e sublinha o carácter anunciante dos primeiros onze compassos do prólogo. A contagem interior da pulsação é certamente o método mais adequado. No entanto, a experiência prática comprova que a permanência das mãos no teclado durante a realização das estruturas sonoras com valores rítmicos prolongados apoia a sua realização correcta. O terceiro parâmetro consiste na organização de efeitos dinâmicos. Na partitura, Miłosz Magin limita a dinâmica da introdução a um constante *fortissimo*. A nosso ver, a gravação postula correctamente que o *fortissimo* inicia somente a evolução da dinâmica. O quarto parâmetro abrange o uso do pedal direito. Com base na nossa própria experiência, dizemos que, na introdução, o compositor sugere soluções interpretativas apropriadas e pertinentes para o uso do pedal direito.

A nossa interpretação dos compassos 14-52 orienta-se principalmente pela interpretação gravada do compositor. Nomeadamente, no que respeita aos tempos, às subtilezas agógicas, à dinâmica, à acentuação e ao uso do pedal, seguimos os modelos apresentados pela gravação. Contudo, consideramos igualmente as seguintes indicações anotadas na partitura:

- No compasso 12, efectuamos um *piano* (*subito*) e continuamos em *piano* até à entrada da mão direita no compasso 14.
- Nos compassos 21 e 24, no que se refere aos *crescendos* e aos acentos realizados pelo compositor na gravação, respeitamos as correcções propostas na partitura.
- No compasso 30, não acentuamos o primeiro acorde da mão direita mas sublinhamo-lo de forma semelhante aos acordes anteriores.
- No gravação, no compasso 31, o compositor começa com um *decrescendo*. No entanto, para a nossa interpretação, escolhemos a solução apresentada na partitura.

- Na interpretação gravada, Miłosz Magin começa os três acordes (c. 33, mão direita) em *piano*. Na partitura, o compositor coloca uma indicação mais adequada: *pianissimo*, pois a realização dos primeiros três acordes em *pianissimo* contribui à necessária acalmia<sup>77</sup>.

No que respeita à articulação nos compassos 14-52, o *legato* impõe-se para ambas as mãos. Para resolver o problema do *legato* da mão esquerda<sup>78</sup>, usufruímos do mecanismo *duplo escape*.<sup>79</sup> Servimo-nos deste mecanismo da seguinte forma: depois de tocar a oitava, pressionamos as teclas com os dedos e seguramo-las. No momento da repetição da oitava, utilizamos o mecanismo *duplo escape*, ou seja, soltamos as teclas sem permitir que elas voltem totalmente acima e carregamo-las novamente para baixo. De referir que aplicamos este procedimento somente nos momentos, em que o uso do pedal (ao apoiar o *legato* com ambas as mãos em simultâneo) origina uma cacofonia.

### A EXPOSIÇÃO (Fig. 2.151-2.157)

Durante o nosso estudo da obra, ficamos com a impressão de que a ideia composicional da *fuga* está intimamente associada com a interpretação gravada da *fuga*. A gravação assume assim a função de modelo-padrão para futuras interpretações de ambas as *fugas* no primeiro andamento da *Sonate Nº 2*. Visto desta forma, o modelo-padrão somente permite a inclusão de pequenos ajustes por parte dos executantes.

Enquanto consultamos as partituras disponíveis das composições de Miłosz Magin, perceberemos que no segundo andamento do seu *Concerto Nº 3* para piano e orquestra de 1970 a ideia composicional do *fugato* (c. 243-271) apresenta notáveis semelhanças com as estruturas musicais da exposição inicial da *fuga* nos compassos 53-70 do primeiro andamento da *Sonate Nº 2*. Felizmente, além das partituras, tivemos ao nosso dispor as interpretações gravadas, pelo próprio compositor, pois em 1992 Miłosz Magin gravou, num CD, a sua interpretação do *Concerto Nº 3*<sup>80</sup>. A comparação entre as duas gravações (Fig. 2.201 e Fig. 2.202) revela que as duas ideias composicionais semelhantes (i.e., o *fugato* e a exposição inicial da *fuga*) são interpretadas pelo intérprete Miłosz Magin também de forma semelhante.

<sup>77</sup>Para começar os acordes em *pianissimo* imaginamos que, no compasso 33, os três primeiros acordes realizados pela mão direita «emergem da neblina».

<sup>78</sup>No entendimento comum, no teclado do piano, a articulação *legato* é somente aplicável entre duas teclas diferentes, pois a repetição da mesma tecla exige fisicamente o uso da articulação *non legato*.

<sup>79</sup>Com este dispositivo, o martelo, depois de percutir a corda, não volta logo à posição de repouso inicial, mas fica a meio caminho. No entanto, o martelo está outra vez pronto para percutir a corda sem que a tecla tenha de voltar totalmente acima e o abafador tenha que pousar sobre as cordas.

<sup>80</sup>Miłosz Magin, *Piano Concerto Nº 3*. Warszawa: Polskie Nagrania, PNCD129 (1992 / réédition en 1999 CD - DDD). O anexo A.14 apresenta um vídeo com a gravação completa de Miłosz Magin do seu *Piano Concerto Nº 3* ao vivo, em 1995.

## 2 SONATE Nº 2 (1981)



Figura 2.201: Gravação (1992): Miłosz Magin, *Concerto Nº 3* para piano, 2º andamento: o *fugato* (c. 243-271).

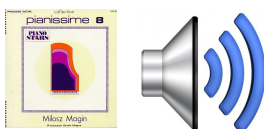


Figura 2.202: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonatine*, 1º andamento: a exposição inicial da primeira *fuga* (c. 53-79).

Com base na nossa investigação, concluímos que a forma como Miłosz Magin interpreta o âmbito da *fuga* nos compassos 53-113 serve como modelo-padrão para a interpretação de ambas as *fugas* no primeiro andamento. Por esta razão, a nossa interpretação das duas *fugas*, além de pequenos ajustes (que, a nosso ver, são necessários para a uma interpretação integral e íntegra das referidas secções) orienta-se pela interpretação gravada por Miłosz Magin. Contudo, chamamos a atenção para o seguinte:

- Com o intuito de intensificar o *sforzato* no primeiro tempo do compasso 53, tocamos a oitava com os polegares de ambas as mãos e, ao mesmo tempo, levantamos o pedal direito aplicado no compasso 47.
- Os acentos, nos compassos 53-93, estão ligados à estrutura do sujeito da fuga. Por esta razão, copiamos os acentos ligados à estrutura do *Dux* para as suas aparições nos compassos 58-113. Deste modo, emendamos automaticamente alguns acentos involuntários ouvidos na gravação do compositor.
- No que concerne à articulação, seguimos os sinais anotados na partitura. No entanto, no decurso da *fuga* acontece que duas vozes executadas com a mesma mão apresentam articulações diferentes (*legato/staccato*) (por exemplo, a mão esquerda nos compassos 65-67). Visto que se trata duma linha melódica horizontal e de carácter imitativo, também neste caso, a articulação correcta de cada voz é indispensável<sup>81</sup>.
- No que concerne ao uso do pedal, devido à estrutura polifónica dos compassos 53-90 com a predominância de ritmos sincopados e de melodias dissonantes, não usamos o

<sup>81</sup>A gravação documenta que Miłosz Magin se preocupa claramente com os pormenores da articulação de cada uma das três vozes da *fuga*.

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

pedal nos referidos compassos. Nos compassos 91-106, orientamo-nos pela gravação do compositor e usamos o pedal direito. No entanto, simplificamos e organizamos o seu uso. Nos compassos 107-110, procedemos conforme a partitura e não usamos o pedal direito.

No segundo tema T2 (c. 114-133), pretendemos conjugar uma sonoridade impressionista com uma interpretação livre duma lenta *balada* em estilo *jazz*, e sublinhar esta combinação da melhor forma possível. Como está anotada, a articulação predominante nos compassos 114-133 é o *legato*. O *legato* é realizável unicamente com a ajuda do pedal direito aplicado do mesmo modo que na gravação do compositor. Respeitamos, todavia, as indicações do pedal anotadas nos compassos 121 e 126-128 na partitura. A nossa modificação, referente ao uso do pedal, aplica-se apenas ao compasso 116, porque o valor rítmico da semibreve (mão esquerda) indica que podemos activar o pedal somente no início do compasso 116. No compasso 121, aproveitamos a indicação do pedal escrita pelo compositor, e realizamos duas notas pertencentes à pauta da mão direita (notas *fá*<sup>#4</sup> e *mi*<sup>#4</sup>) com a mão esquerda. Este procedimento ajuda a realçar a linha melódica dos acordes e liberta-nos do esforço necessário para abarcar um acorde muito extenso. De notar que, nos compassos 122-123 e 126-127, realçamos também a linha melódica da mão esquerda.



**O DESENVOLVIMENTO** (Fig. 2.157-2.159)

O acorde *sforzato* e as primeiras notas tocadas pela mão esquerda levam-nos novamente para o reino do virtuosismo e da bravura. Certamente que, neste aspecto, a interpretação dos compassos 134-157 sugerida pelo compositor se apresenta como exemplar e ímpar. Todavia, a execução desta passagem em grande velocidade numa dinâmica *forte* constante pode tornar-se desgastante. Por esta razão, a interpretação dos compassos 134-157 necessita um cuidadoso planeamento tanto na distribuição do esforço físico como na aplicação das ferramentas de interpretação. Por exemplo, nos compassos 134-148, o acompanhamento da mão esquerda é formado pelas repetições contínuas dos grupos de quatro semicolcheias. A monotonia do acompanhamento faz-nos lembrar uma máquina de costura. Contudo, a execução de movimentos maquinais idênticos de forma prolongada cansa a mão esquerda. Para evitar este cansaço, servimo-nos de pequenas descontrações da musculação do antebraço esquerdo. Por exemplo, nos compassos 134-148, devido à velocidade, o movimento vertical do *touché* dos dedos da mão esquerda nas teclas de piano é reduzida. Por isso, compensamos a redução da altura do ataque dos dedos por um movimento activo e ágil dos mesmos. A mudança de direcção do movimento dos dedos é apoiada pelos movimentos contínuos de trás para diante do cotovelo do braço esquerdo, enquanto a movimentação do pulso esquerdo é reduzida ao mínimo imprescindível. De notar que nos compassos 134-147, todas as indicações de *crescendo* e de *forte* são realizadas apenas pela mão direita, porque desde a primeira nota no compasso 134 a mão esquerda toca sempre *mezzo piano/mezzo forte*<sup>82</sup>.

No subcapítulo anterior relatamos que, nos compassos 136-137, o compositor usa acentos para realçar os motivos provenientes da *fuga*. Nos compassos 138-148, devido ao virtuosismo pianístico e ao volume da dinâmica, os acentos desaparecem. Aderimos a essa ideia. Contudo, devido ao reduzido nível da dinâmica, os acentos que efectuamos nos compassos 136 e 137 são mais suaves. Além disso, nos compassos seguintes, realçamos os motivos provenientes do *Dux* e reforçamo-los com o uso uniforme do pedal. Nos compassos 138-148, efectuamos com a mão esquerda vários acentos auxiliares. Estas ligeiras pulsações servem para sistematizar os grupos de semicolcheias e equilibrar o tempo. No compasso 149, a primeira oitava da mão esquerda apresenta-se como ponto final dos compassos 134-148 e não como o início dos compassos 149-151. Por esta razão, acentuamos a referida oitava com a mão esquerda em *forte*, mas tocamo-la com uma sonoridade profunda e macia. Depois da realização deste ponto final, efectuamos uma curta pausa<sup>83</sup> antes de começar a nova frase musical. Nos compassos 149-152, a força dos acentos efectuados pela mão esquerda cresce

<sup>82</sup>O sinal *sfz* visível no início do compasso mencionado refere-se somente ao acorde da mão direita.

<sup>83</sup>Marcámos a referida pausa com o sinal de respiração «,».

juntamente com o aumento do volume. Por este motivo, o primeiro acento no compasso 151 é realizado na forma de um *sforzato*. Chamamos também a atenção para um pormenor importante. Embora pareça que nos compassos 149-152 a mão direita imita as estruturas melódicas e rítmicas da mão esquerda, na realidade é a mão esquerda quem imita as estruturas musicais e os movimentos da mão direita. Ao perceber este facto, as indicações da dinâmica, no compasso 149, apresentam-se lógicas, e a interpretação dos compassos seguintes torna-se fácil. No que concerne à aplicação do pedal direito, reorganizamos o seu uso e correlacionamo-lo com as aplicações de outras indicações de interpretação. Devido ao uso prioritário do pedal direito, a articulação indicada é frequentemente impraticável (por exemplo, os *staccatos* da mão direita nos compassos 139, 144, 146, 148).

### A REEXPOSIÇÃO E O EPÍLOGO (Fig. 2.159-2.166)

Tanto as indicações interpretativas anotadas na partitura como a gravação do compositor confirmam que a forma de interpretar ambas as *fugas* deveria desenvolver-se de modo semelhante. Assim o estudo prático da segunda *fuga* tornar-se-ia mais fácil, aproveitando os padrões estruturados construídos durante a elaboração da primeira *fuga*. Apesar de algumas pequenas modificações, tudo o que dizemos referente à interpretação da primeira *fuga* (c. 53-93) aplica-se na interpretação dos compassos 158-196. No que respeita às referidas modificações, achamos que a clareza da interpretação genuína dos compassos 158-194 é realçada da melhor forma sem o uso do pedal direito<sup>84</sup>.

O desenvolvimento da expressão musical é a questão mais importante na interpretação da ponte (c. 202-223). Para controlar melhor a expressividade realizamos escrupulosamente os valores rítmicos dos acordes e das pausas na mão direita. Adicionalmente, nos acordes da mão direita realçamos sempre a linha melódica. Embora as repetições persistentes das oitavas em combinação com a elevada velocidade criem uma impressão de agitação, prestamos atenção ao volume do acompanhamento para não abafar a linha melódica dos acordes da mão direita. No que respeita aos compassos 212-223, dividimo-los em quatro frases musicais. Em cada frase, submetemos a distribuição dos acentos efectuados pela mão direita à dinâmica. De referir que reforçamos a expressão musical ao realizar cada uma das quatro frases musicais num só fôlego, ou seja, inspirando entre as frases musicais e expirando durante as mesmas<sup>85</sup>.

Visto que o segundo tema T2 (c. 224-239) e o segundo tema T2 na exposição (c. 114-129) são idênticos, e que o tempo, o ritmo, as estruturas rítmicas e melódicas, a construção

<sup>84</sup>Nos compassos 175-181, o uso do pedal impossibilita uma correcta realização do *staccato* por ambas as mãos. No que concerne às colcheias *tenuto* e soltas, articuladas pela mão direita (c. 175, 177-178), a sua realização não necessita o apoio do pedal direito. Nos compassos 190-192, a falta do pedal apoia a realização do *staccato*.

<sup>85</sup>Indicámos a referida respiração mental com o sinal da respiração «,», na partitura.

das frases, a cantilena e a expressão musical permanecem inalteradas, a interpretação de ambos é também idêntica. Esta atitude é confirmada pela gravação do compositor. O nosso modo de tocar o epílogo imita, igualmente, a interpretação gravada pelo compositor. Apenas no compasso 249 realizamos um *decrecendo*.

### 2.3.2 Segundo Andamento

Nos subtítulos anteriores, referimos que o segundo andamento apresenta tanto algumas características dum *estudo* como alguns elementos da dança folclórica *Oberek*. Desta forma, cada executante tem a escolha de matizar a sua interpretação, isto é, conferir ao segundo andamento apenas um caráter de *estudo*, ou um caráter de *estudo* entrelaçado com elementos da dança folclórica. A nosso ver, ambos os tipos de interpretação coincidem plenamente com a ideia composicional do segundo andamento. Cada intérprete escolhe de acordo com as suas preferências.

O tempo virtuoso inicial sugerido pelo compositor na sua gravação é indispensável para a interpretação das secções «A», «A'», «B» e «C» no estilo dum *estudo*. No entanto, para os executantes que decidem incluir na sua interpretação alguns elementos da dança, propomos escolher um tempo um pouco mais reduzido. Essa ligeira desaceleração facilita a manutenção tanto da pulsação ternária como dos elementos de caráter dançante e, em consequência, evita acelerações descontroladas. Pese embora esta desaceleração, a redução de tempo apresenta-se insignificante.

O segundo andamento mostra todas as características duma composição virtuosa. Mas o fascínio superficial pelas escalas encantáveis, pelos «vórtices circulares» de colcheias, pelos cortejos espectaculares de acordes, pelos *ostinati* persistentes realizados no tempo *presto* não deixa apreciar as qualidades melódicas resultantes de uma construção elaborada. Como sabemos, o encanto e a admiração pela música de Frédéric Chopin acompanharam Miłosz Magin durante toda a sua vida. A sua admiração também se manifestou na ideia composicional do segundo andamento. A formação das escalas virtuosas de colcheias fez, provavelmente, com que Miłosz Magin se inspirasse nos padrões expostos em algumas das composições de Chopin. Também essa inspiração pode ter encorajado o compositor a procurar ligações premeditadas e incomuns entre as notas das figurações virtuosas, como se tivessem sido planeadas para serem realizadas num tempo desacelerado. No exemplo das secções «A», «A'», «B», «C», podemos observar que o movimento martelado dos dedos, embora ténue, ágil e elegante, é a condição *sine qua non* para a realização destas secções, e constitui a base do seu caráter virtuoso. Também é inegável que o fruto desta técnica é a precisão na criação de uma sonoridade coesa e equilibrada bem como de uma agilidade

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

viva e pulsante, mas de carácter leve. Todavia, uma interpretação extrovertida e radiosa não pode limitar o cuidado necessário para uma realização adequada das frases musicais, geralmente construídas de forma clássica (com base em unidades de quatro compassos).

Em todo o segundo andamento, a execução técnico-pianística brilhante não pode prejudicar nem as estruturas formais e temáticas nem as nuances de dinâmica, de articulação, de acentuação e de pedal. Concentrar-se exclusivamente na resolução de problemas técnicos não é o caminho certo para uma interpretação artística do segundo andamento.

A análise musical mostra que o segundo andamento (Fig. 2.167-2.182) é dividido em duas partes. Por essa razão, elaboramos em simultâneo as secções «A», «A'», «B» e «C» (c. 260-374 e 474-589). Nos compassos 484-589, repetimos literalmente a nossa interpretação dos compassos 269-374, por se tratarem de compassos idênticos. Esta repetição além de corresponder à ideia composicional dos referidos compassos<sup>86</sup>, abrevia o tempo de aprendizagem e de memorização.

Não é tarefa simples, depois da lenta expiração do primeiro andamento, começar o segundo andamento com uma velocidade acelerada. Nesta situação, aproveitamos a pausa entre os dois andamentos. Já na fase final do silêncio começamos mentalmente a tocar os primeiros compassos do segundo andamento. Em simultâneo, movimentamos ligeiramente os dedos da mão direita no ar. Quanto sentimos que a velocidade imaginada atinge o tempo desejado, mergulhamos no fluxo mental e começamos o segundo andamento. Na realidade, isto obviamente consubstancia-se nas teclas do piano. Além disso, ao contrário da indicação escrita na partitura, iniciamos o segundo andamento em *pianissimo* porque o fim do primeiro andamento desvanece-se num «não-ser» e, no nosso entender, o início do segundo andamento surge deste «nada».

Em relação à acentuação das secções «A», «A'», «B» e «C», efectuamos as seguintes modificações:

- Na interpretação gravada, nos compassos 500-517, o compositor efectuou vários acentos que facilitam a execução pianística do referido excerto. Por esta razão, aplicamos, também, os mesmos acentos nos compassos correspondentes (c. 285-302).
- A gravação do compositor mostra que os acentos, nos compassos 303-308 e 518-523, originam alterações métricas. Esta acentuação apoia a execução técnica dos referidos compassos, pois ambas as mãos acentuam em simultâneo. Opcionalmente, com o

---

<sup>86</sup>As repetições literais de ideias composicionais são uma das características do estilo composicional, de todos os segundos andamentos das quatro *sonatas* de Milosz Magin (na *Sonate Nº 3*, por causa da sua estrutura formal, referimo-nos ao andamento marcado com a indicação do tempo *Molto vivace e leggiero*). As gravações das três primeiras *sonatas*, efectuadas pelo compositor, mostram que nos referidos andamentos Milosz Magin interpretou as ideias composicionais idênticas de forma igual.

objectivo de manter o carácter dançante destas passagens, sugerimos não efectuar as referidas alterações métricas e manter a pulsação ternária.

- Nos compassos 324-329, os acentos na mão esquerda sublinham a acentuação rítmica característica da dança folclórica *Oberek*. Depois de efectuar o último acento atrasamo-nos um pouco<sup>87</sup> para preparar o aperto dos dedos da mão esquerda antes de tocar do acorde *sfz* no compasso 329.

No que se refere ao uso do pedal, nas secções «A», «A'» e «B», «C», existem duas possibilidades. A opção sugerida pela partitura não prevê a aplicação do pedal direito. Esta escolha sublinha o carácter puro dum *estudo* e favorece a realização dos *staccatos*. A opção documentada pela gravação sugere a aplicação do pedal como ferramenta de expressão musical. De referir que algumas opções sugeridas pela gravação apresentam certas imprecisões. Assim sendo, a nossa contribuição limita-se principalmente à organização das indicações do uso do pedal, mas sempre com base no exemplo apresentado pela gravação. A secção «B» (c. 347-364) mostra fortes qualidades dançantes e evoca a dança *Oberek* (exemplo audiovisual: Fig. 2.203<sup>88</sup>). Durante a elaboração prática do nosso trabalho, o primeiro passo consistiu em reduzir as estruturas rítmico-melódicas ao essencial (exemplo audiovisual: Fig. 2.204). Primeiro, elaboramos o acompanhamento e, em seguida, ornamentamo-lo com as colcheias da mão esquerda. Deste modo, a dança *Oberek* apontou-nos o caminho para a realização técnica do referido excerto. No que se refere às notas adicionais da mão direita tocadas pelo compositor na gravação, as referidas representam algo de que nos aproveitamos e, de certo modo, imitamos. Estas notas adicionais ajudam a manter o rigor rítmico e apoiam a realização dos acordes da mão direita.

---

<sup>87</sup>Indicámos o referido atraso com o sinal da respiração «,» na partitura.

<sup>88</sup>Este exemplo da dança com o título «*Oberek łowicki*» é interpretado por «*Zespół Pieśni i Tańca "Śląsk"*» em 1986, <<http://www.youtube.com/watch?v=7Jwan6tggt8>>, recolhido em fevereiro de 2013.

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate Nº 2

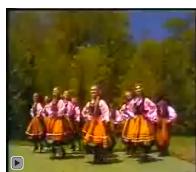


Figura 2.203: Vídeo: *Oberek łowicki*

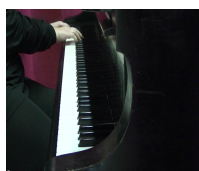


Figura 2.204: Vídeo: a redução dos compassos 341-364.

Na secção «D» (c. 375-473), a expressão musical de cada mão é suportada por outro tipo de articulação. Enquanto o *legato* dos acordes da mão direita apoia a linha melódica, o *staccato* da mão esquerda realça os ritmos característicos provenientes da dança *Oberek*. A duração prolongada (ca. um minuto) do *ostinato* e a repetição monótona dos movimentos durante a sua realização incorre no risco de fadiga muscular da mão esquerda. Por esta razão, sugerimos que a sua realização esteja apoiada por um rolamento do antebraço. Durante o *ostinato*, o antebraço balança horizontalmente. A amplitude de oscilação é diminuta e fina. É importante que durante o rolamento do antebraço, o braço não efectue nem aduções nem abduções e que o pulso permaneça relaxado. O polegar constitui o eixo de rotação durante o movimento do antebraço, enquanto o quinto dedo, com a ajuda dum ligeiro impulso, inicia cada um dos rolamentos do antebraço. Durante o *ostinato*, realizamos exactamente as indicações de *staccato* anotadas pelo compositor na partitura. E, embora o efeito sonoro de *staccato* esteja frequentemente nivelado pelo uso do pedal direito, a sua aplicação gera alguns curtos momentos de relaxamento da mão esquerda. No entanto, os saltos verticais da mão esquerda (originados pela aplicação de *staccato*) devem ser também diminutos e muito económicos (exemplo audiovisual: Fig. 2.205).



Figura 2.205: Vídeo: O método da realização do *ostinato* nos compassos 375-469.

## 2 SONATE Nº 2 (1981)

De referir que na nossa realização da secção «D» nos auxiliamos também por uma ligeira redução do tempo, pela dinâmica e pela forma como usamos o pedal direito.

- A redução da velocidade poupa uma parte da energia física. Aplicamo-la para realçar o carácter dançante do *ostinato*.
- No que respeita à dinâmica, efectuamos as indicações de *crescendo* apenas com a mão direita e tocamos o *ostinato* num volume baixo. Unicamente nos pontos culminantes (c. 414-423 e 447-463) é que apoiamos com a mão esquerda a dinâmica da mão direita.
- No que se refere ao pedal, o seu uso permite-nos sublinhar os elementos rítmicos provenientes da dança *Oberek* (c. 399-403) e diminuir o esforço muscular do quinto dedo (c. 427-464). As frases musicais nos compassos 414-421 e 406-413 apresentam semelhanças visíveis. Por esta razão, nos compassos 416-417, corrigimos o lapso do compositor (lapso ouvido na gravação) e aplicamos o pedal como nos compassos 408-409.

Na secção «D'» (c. 590-608), com o intuito de realçar o carácter dançante do *ostinato*, realizamos todo o excerto sem pedal e respeitamos as indicações de articulação. No que respeita ao *poco ritardando* (c. 607-608) que ouvimos na gravação do compositor, preferimos a solução apresentada na partitura, ou seja, sem *poco ritardando*. A nossa opção para o desfecho liga o início e o fim do segundo andamento, pois assim como o segundo andamento repentinamente surge do «nada», também, sem demora, se desvanece num «não-ser».

### 2.3.3 Terceiro Andamento

A nossa interpretação do terceiro andamento (Fig. 2.183-2.190) orienta-se, geralmente, pela interpretação gravada pelo compositor. Contudo, consideramos também as indicações interpretativas incluídas na partitura e as nossas próprias modificações, nomeadamente:

- Para a nossa interpretação respeitamos os quatro sinais no uso do pedal (c. 629-630, 631-632, 638-643, 702-703) anotados na partitura. Enquanto isso, no resto do andamento, aplicamos o pedal direito de modo semelhante ao da gravação. No entanto, simplificamos e organizamos o seu uso em conformidade com exigências pianísticas.
- A gravação apresenta-nos a ideia de que nos compassos 638-642 (secção «A») o compositor continua sempre em *pianissimo*. Na partitura, no compasso 639, vimos a

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate N<sup>o</sup> 2

indicação *poco crescendo*, e no compasso 640, a indicação *decrecendo*. Assim sendo, pensamos que, por razões de expressão musical, a partitura mostra uma solução interpretativa mais atraente.

- Os compassos 641-643 apresentam-se como uma passagem entre as secções «A» e «B». O seu carácter conclusivo é realçado pelo *poco ritardando* (c. 641) efectuado pelo compositor na gravação<sup>89</sup>. Aproveitamos essa ideia porque o *poco ritardando* nos ajuda a desacelerar a velocidade e facilita iniciar a secção «B» de forma tranquila, isto é, em conformidade com a indicação *poco meno mosso* (c. 644).
- Na secção «B» (c. 654-690), juntamos as indicações interpretativas apresentadas por ambos os suportes do texto musical. A combinação dos elementos ouvidos na gravação com as indicações da partitura ajuda-nos a poupar forças físicas para o grande clímax nos compassos 472-482.
- Ao longo dos compassos 658-669 enfatizamos sempre as síncopas formadas por ligaduras de prolongação entre as tercinas<sup>90</sup>. Desta forma, mantemos a pulsação e a velocidade contínuas. Como efeito secundário, os referidos acentos facilitam a implementação das figuras compostas por tercinas e duas-quiálteras no mesmo espaço de tempo.
- De notar que no grande clímax de todo o terceiro andamento (c. 672-684), a sonoridade volumosa, mas macia, é produzida com o apoio de todo o corpo do intérprete. Requer um desempenho flexível e coordenado dos músculos, tanto das mãos e dos braços como dos ombros e das costas do intérprete. Esta sonoridade (em combinação com uma dinâmica adequada e com uma aceleração minuciosa do tempo) confere a este ponto culminante uma expressão musical romântica.
- Na secção «A'», a partir do compasso 698 até ao primeiro tempo do compasso 702, com o polegar esquerdo realçamos a linha melódica dos acordes tocados pela mão esquerda e, desta forma, construímos uma contra-voz em relação à linha melódica dos acordes tocados pela mão direita.
- No compasso 703, corrigimos a indicação de levantamento do pedal direito conforme a imposição do pedal sincopado.

<sup>89</sup>Na partitura falta a respectiva indicação.

<sup>90</sup>Nos compassos 658-659, as tercinas vigoram em ambas as mãos. Nos compassos 660-669, as tercinas são só as da mão esquerda.



## 2 SONATE Nº 2 (1981)

- No que respeita à indicação de *decrescendo* no compasso 703, optamos pela solução interpretativa documentada na gravação, ou seja, efectuamos o *diminuendo* somente a partir do compasso 706.
- Nos compassos 710-717, organizamos os acentos conforme o desenvolvimento das frases musicais.
- Nos compassos 732-736, realizamos algumas notas soltas com a mão esquerda.
- Nos compassos 736-740, para conservar a estrutura harmónica, empregamos o pedal direito da seguinte forma. No compasso 736, executar o primeiro acorde com ambas as mãos e logo em seguida baixamos o pedal com o pé direito. No segundo tempo do referido compasso, cruzamos a mão esquerda acima da mão direita e tocamos a nota *ré*  $\sharp^7$ . Logo depois, regressamos com a mão esquerda para a quinta *Dó*  $\sharp^2$ - *Sol*  $\sharp^2$ . Contudo, pressionamos as teclas lentamente sem percutir novamente as cordas. No momento do pleno repouso da mão esquerda nas teclas (no espaço entre o primeiro e segundo tempo do compasso 737), baixamos novamente o pedal direito. Em seguida, com o polegar da mão direita, tocamos as notas *fá*  $\sharp^3$  e *mi*  $\sharp^3$  apoiando cada nota com o uso do pedal. De notar que o pedal empregue depois da nota *mi*  $\sharp^3$  se prolonga até ao fim do terceiro andamento.
- No compasso 740, deixamos ressoar o acorde prolongado até à sua completa extinção. Embora a indicação *attacca* sugerida pela gravação não se encontre anotada na partitura, o início *attacca* do quarto andamento apresenta-se como uma boa opção de passagem à última parte, puramente virtuosa, da *Sonate Nº 2*.
- Nos compassos 675, 688, 701 e 737-738, existem diferenças textuais entre a gravação e a partitura. Escolhemos a versão apresentada pela partitura.

### 2.3.4 Quarto Andamento

O quarto andamento (Fig. 2.191-2.199) é a única parte da *Sonate Nº 2* que exprime com celeridade bravura e virtuosidade pianísticas. Somos sempre de opinião que as soluções óptimas para resolver as questões pianísticas duma composição estão intimamente relacionadas com as soluções que se prendem com a construção formal e a estrutura musical, e vice-versa. Por esta razão, durante algum tempo, tocámos o quarto andamento num tempo muito desacelerado. O nosso primeiro passo consistiu no pleno entendimento e na interiorização do percurso musical de cada uma das frases musicais. Ao mesmo tempo, observámos os movimentos do nosso corpo (os dedos, o pulso, o antebraço, o braço, as costas,

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate N<sup>o</sup> 2

os pés, a posição de estar sentado) e reorganizámo-los de acordo com o nosso bem-estar corporal.

Considerando a bravura e o virtuosismo do quarto andamento, o tempo em que Miłosz Magin toca a última parte da *Sonate N<sup>o</sup> 2* pode ser visto como exemplar. O quarto andamento não possui um caráter sério nem trágico. Pelo contrário, apresenta-se risonho e repleto de alegria extrovertida. Por isso, achamos que a indicação de *Allegro appassionato* deveria ser entendida como uma descrição do caráter deste andamento e não apenas como um indicador do seu tempo. É interessante notar que no manuscrito do quarto andamento (Fig. 2.206), Miłosz Magin escreveu apenas a palavra *allegro*, que no seu entendimento musical significa alegre, divertido e rápido. Além deste facto, o significado da palavra *appassionato*, que aparece na partitura como uma indicação complementar ao *allegro*, aponta para atributos tais como entusiasmado, animado, activo, em vez de exagerado, fanático, arrebatado, impulsivo, colérico, excitado, exaltado, ou... apaixonado. Por esta razão, propomos escolher o tempo do quarto andamento sempre sob a premissa que esta parte da *Sonate N<sup>o</sup> 2* seja realizada com um entusiasmo bem-humorado.

A seguinte observação refere-se à distribuição das forças físicas durante uma realização do quarto andamento: «O mais difícil é tocar muito rápido, muito forte e durante um muito tempo.»<sup>91</sup>. A elaboração prática do quarto andamento requer uma correlação recíproca entre questões de interpretação artística e a gestão do esforço físico despendido.

---

<sup>91</sup> «*Das Schwierigste ist, sehr lange, sehr laut und sehr schnell zu spielen.*», Heinrich Neuhaus, op. cit., p. 72.

2 SONATE Nº 2 (1981)

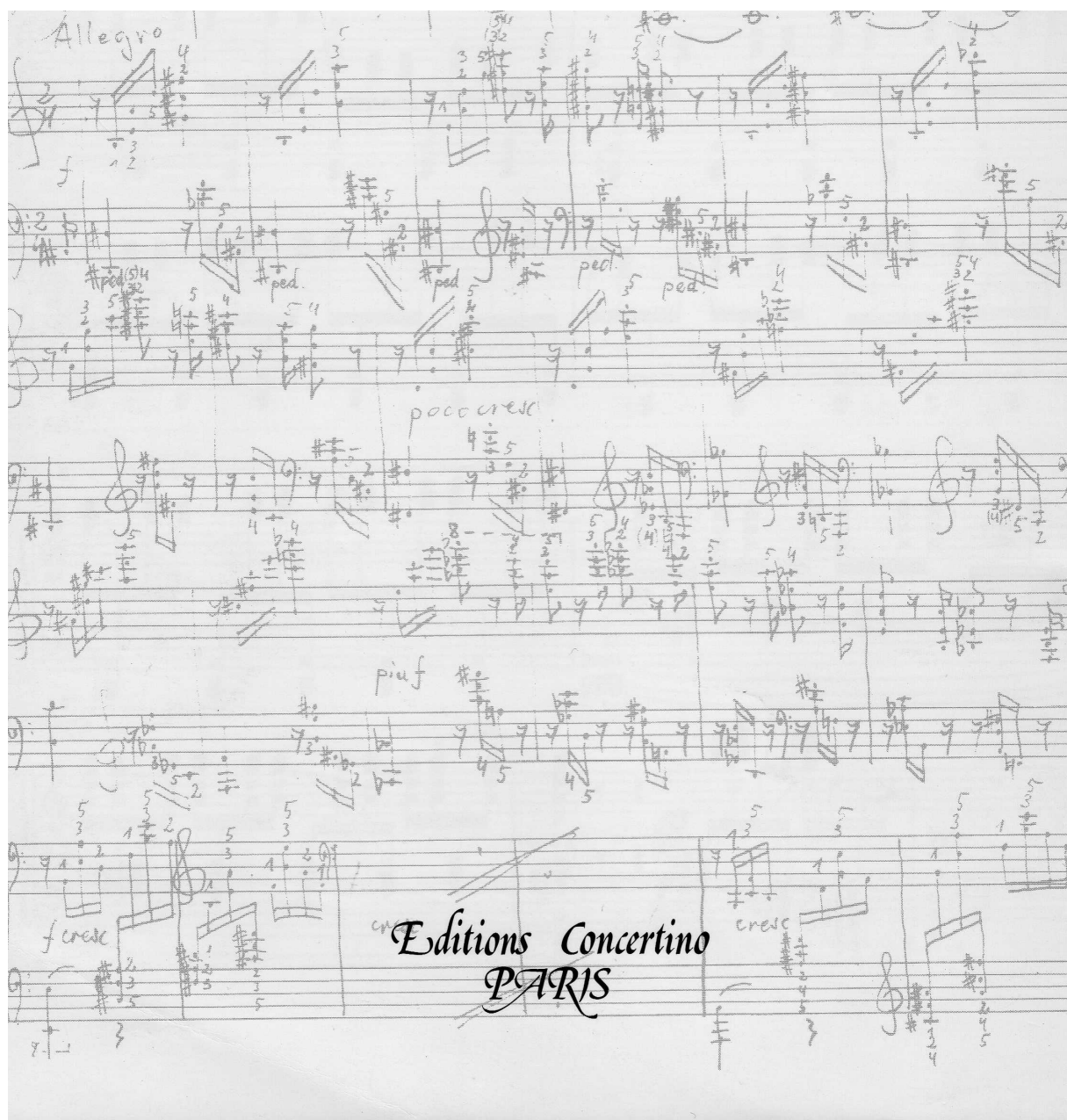


Figura 2.206: Milosz Magin, *Sonate Nº 2*, 4º andamento:  
o manuscrito dos compassos 741-764.

### 2.3 Proposta para a interpretação da Sonate N<sup>o</sup> 2

A nossa interpretação do quarto andamento une as indicações interpretativas expostas por ambos os suportes do texto musical:

- No que respeita à dinâmica, anotamos todas as nuances nas páginas da partitura (Fig. 2.191-2.199). A dinâmica sugerida, além de se referir ao volume sonoro, faz uma gestão previdente do esforço físico até ao grande final virtuoso nos compassos 853-883.
- No que se refere ao uso do pedal, a partitura dá indicações apenas nos primeiros quatro compassos (c. 741-744). Por isso, aplicamos o pedal de acordo com a interpretação gravada pelo compositor, por este sugerir soluções interpretativas apropriadas e pertinentes.
- No que respeita à acentuação, a diversidade dos acentos e a forma como estes são distribuídos desempenham um papel importante na definição do carácter virtuoso e expressivo do quarto andamento. Decidimos basear a nossa interpretação na acentuação transmitida por ambos os suportes do texto musical:
  - Nos compassos 741-747, seguimos a acentuação documentada pela gravação.
  - Nos compassos 749-755, a realização dos acentos ajuda a evitar uma aceleração descontrolada e apoia a execução pianística nos saltos das mãos no teclado do piano.
  - Nos compassos 775-780, a distribuição dos acentos apresentada na gravação facilita a execução técnica dos acordes descendentes. Contudo, existe uma outra opção que consiste em acentuar apenas o primeiro tempo de cada um dos compassos de forma a manter uma pulsação binária constante e evitar uma aceleração descontrolada.
  - Nos compassos 781-784, 785-788, 789-790 e 791-792, os acentos em *contratempo* conferem às frases musicais o charme do estilo *jazz*.
  - Nos compassos 793-798, retomamos a pulsação binária. Todavia, nos compassos 797-798, acentuamos unicamente o primeiro acorde da cascata virtuosa de acordes.
  - Nos compassos 827-838, o vigor dos acentos aumenta proporcionalmente ao crescimento do volume geral. Deste modo, os acentos são realizados de forma decidida, mas não esforçada. Nos compassos 827-830, adicionamos acentos na mão direita. O acento no primeiro tempo de cada um dos compassos ajuda a

## 2 SONATE Nº 2 (1981)

manter a pulsação que, por sua vez, facilita a realização do percurso rítmico irregular das oitavas tocadas pela mão esquerda.

- Nos compassos 852-853 (depois do último acento da mão direita) e nos compassos 854-855 (antes do salto de ambas as mãos), atrasamo-nos um pouco para permitir a deslocação extensa das mãos no teclado do piano.
- Nos compassos 868-876, acrescentamos uma série de acentos na mão direita. Estes acentos facilitam a execução técnica da passagem ao proporcionar à mão direita curtos momentos de relaxamento.