

---

## O som nos estudos para piano de chopin: premissas à música do século xx

Ricardo Henrique Serrão<sup>1</sup>

### Os Estudos de Chopin

Podemos considerar que a abordagem pedagógica de Chopin no ensino do piano e na composição de seus Études é consequência de seu pensamento musical. Além de sua obra composicional e o rascunho de um método incompleto para piano – *Esquisses pour une méthode de piano* –, diversas cartas de seus alunos como Adolf Guttman, Carl Filtsch, Carl Mikuli, Laura Duperré, Georges Matthias, compartilham informações importantes sobre as práticas de ensino do compositor. O trabalho de Jean-Jacques Eigeldinger (1986) nos apresenta parte desses escritos e, assim, encontramos indiretamente, pela obra de Teellefsen, críticas de Chopin à escola do mecanismo, em especial às abordagens tecnicistas do pianista e compositor Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) – um dos protagonistas desta escola<sup>2</sup>.

Karol Mikuli – um dos alunos de Chopin –, menciona que Kalkbrenner orientava os pianistas a lerem um livro qualquer enquanto faziam seus

---

1 Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

2 Um fato curioso encontrado nas correspondências de Chopin é que Kalkbrenner lhe ofereceu três anos de aula afirmando que Chopin não poderia construir uma nova escola do piano sem conhecer a escola antiga – escola do mecanismo. Chopin negou a proposta: “Eu disse a ele que eu não desejo imitá-lo, além do que três anos é muito tempo!”. (Chopin apud Jasińska, 2011: p. 85)

---

exercícios diários de mecânismo instrumental ao piano. Isso foi confirmado por Thomas Tellefsen [professor que assumiu alguns alunos de Chopin após sua morte], em seu tratado baseado no método de Chopin. Teellefsen diz que a maneira uniformizadora do método de ensino de Kalkbrenner e suas propostas do exercício do mecanismo eram contrárias ao conceito de performance de Chopin. (JASIŃSKA, 2011: p. 15-17).

Casarotti (2006: p. 9) destaca que Chopin dizia não acreditar que a prática por períodos de seis a oito horas, como era comum na abordagem mecanicista, “significasse diligência” mas, pelo contrário, tratava-se de uma prática desinteligente e desnecessariamente laboriosa. Essa perspectiva pode ser confirmada nas palavras do próprio compositor:

As pessoas estão experimentando diversos tipos de métodos de aprendizado da performance em piano, métodos que são tediosos e inúteis e não possuem nenhuma relação com o estudo do instrumento. Eles não nos ensinam como tocar “música”, e os níveis de dificuldade que eles abordam não são os mesmos encontrados nas boas músicas dos grandes compositores. É uma espécie de abstração da dificuldade, um novo gênero de “acrobacias”. (CHOPIN in *Esquisses pour une méthode* apud EINGELDINGER, 1989: 23).

Segundo Mikuli (apud EINGELDINGER, 1993: p. 55), Chopin sempre dizia que o verdadeiro exercício não estava na “abstração da dificuldade”, ou seja, na realização de um desafio mecânico por numerosas repetições impensadas, mas, sim, no exercício da concentração voltado à escuta e à compreensão da obra. De certa maneira, parte deste pensamento pode ter sido influenciado por Johan Nepok Hummel (1778-1837), como observamos no prefácio de seu tratado para Piano.

Muitos pianistas, já avançados, acreditam na necessidade de tocar por seis ou sete horas por dia seus instrumentos para alcançarem seus objetivos; eles estão errados: eu estou seguro em afirmar que um estudo regular, diário, com alta concentração por não mais que três horas, é suficiente para estes propósitos. Uma prática para além disso adormece o espírito, formando um músico mecânico ao invés de expressivo, sendo, portanto, desvantajosa ao intérprete. Muito comum nesse modelo mecanicista de formação é quando um intérprete é pego de surpresa para tocar qualquer música e não consegue sem que tenha alguns dias anteriores de estudo. (HUMMEL, 1828: p. 4).

---

Um dos conceitos de Chopin era o de considerar a heterogeneidade dos dedos, ou seja, existem dedos mais fortes e dedos mais fracos, mais longos e mais curtos e esses podem ser explorados musicalmente. Chopin escreveu em seu método incompleto para piano que “Tudo é uma questão de conhecer uma boa digitação...assim como existem sons diferentes existem dedos diferentes...Hummel foi um grande conhecedor desse conceito.” Rosen (1995: p. 500-501) afirma que essa noção de um caráter diferente para cada dedo revela algo da natureza do pensamento musical de Chopin: o interesse pelas gradações de cor e as inflexões de fraseado. Jasińska (2011: p. 15-17) comenta que de uma maneira geral, Chopin preocupava-se em estabelecer uma postural natural para a postura das mãos de maneira a confluir para a melhor qualidade e beleza sonora possível.

De acordo com a experiência de Chopin como intérprete e professor, transmitida em alguns fragmentos de seu inacabado *Esquisses pour une méthode* para piano, o ato de tocar não pode concentrar-se unicamente nas preocupações mecânicas de forma a obscurecer a beleza do som. [...] Sobre a digitação, para cada dedo Chopin aplica uma particular importância, enfatizando a significância de cada um destes. Nas páginas de *Esquisses pour une méthode* encontramos: “Assim como cada dedo tem sua formação diferenciada, recomenda-se não destruir o charme da particularidade de cada toque, mas, ao contrário, desenvolvê-la. (JASIŃSKA, 2011: p. 15-17).

Em linhas gerais, encontramos no *Esquisses pour une méthode* de Chopin uma atenção especial às digitações, ao uso do pedal, ao *legato* e *cantabile* sob referência do *bel canto* e ao aproveitamento da heterogeneidade dos dedos enquanto potenciais sonoros. Nesse sentido, o compositor criava rupturas com a perspectiva pedagógica mecanicista, pois não estava exigindo de seus alunos a repetição insistente de exercícios mecânicos em busca da homogeneidade da força e agilidade entre todos os dedos, mas chamando atenção para um refinamento da escuta e um controle/relaxamento do corpo em respeito às suas limitações. A concentração nesses aspectos seria um dos fatores que viria a favorecer o ideal sonoro romântico. Eingeldinger (1989: p. 17) comenta que nessa abordagem, Chopin favorecia que seus alunos rapidamente explorassem uma variedade de cores sonoras.

---

Podemos dizer que Chopin é um dos principais pianistas-compositores a contribuir em uma renovação do gênero Estudo. Sua contribuição para o gênero consiste em três coleções de Estudos: *Douze Grandes Études Op. 10* (Leipzig, 1833 à Franz Liszt); *Douze Études Op. 25* (Paris, 1837) e *Trois Nouvelles Études (1840)*.

Chopin compreendeu a vantagem de se basear um Estudo em uma simples dificuldade técnica: a técnica pianística e o pensamento musical estão, no Estudo, de tal maneira identificados que esse é o único modo de assegurar a unidade do estilo. Com sua textura homogênea, em que a figuração dos compassos iniciais são geralmente desenvolvidas sem cessar até o final, o Estudo é o produto mais surpreendente do revival barroco do século XIX [...] Os Estudos de Chopin são pesquisas de cor, e as dificuldades técnicas se referem mais frequentemente à qualidade do toque do que à precisão ou rapidez. Essa preocupação com a cor concede importância à insistência de Chopin a respeito das diferentes funções dos diferentes dedos. (ROSEN, 1995: p. 496-594).

Os Estudos de Chopin são constantemente destacados por seu equilíbrio entre expressão musical e técnica instrumental. Kim (2011) comenta que os Estudos de Chopin, ao contrário dos Estudos de Liszt ou dos arranjos dos Estudos de Chopin realizados por Godowsky, não buscam tornar o intérprete um “servo do mecanismo instrumental”. Chopin renova o gênero submetendo o mecanismo instrumental à ideia musical e à escuta, de maneira a realizar uma ampla investigação sonora, através de novas perspectivas de articulação, contraste, densidade, textura, registro, agógica, etc. Nesse sentido, alguns autores, como por exemplo Kim (2011), buscam destacar o aproveitamento das peças características – Noturnos, Prelúdios e outras miniaturas –, como um recurso pedagógico de Chopin em busca do desenvolvimento da escuta e de uma musicalidade expressiva.

Alguns Estudos de Chopin – Op. 10 números 3, 6, 9; Op. 25 número 7 e *Trois Nouvelles Études* parecem aproximar-se das peças características do romantismo como Noturnos e Prelúdios. Eles são estudos de uma expressão emocional com vozes balanceadas em *legato* e *cantabile*. Na primeira página já podemos perceber o quão diferentes são dos Estudos da escola do mecanismo. O método como Chopin ensina está refletido em seus Estudos, sua prioridade pedagógica para o desenvolvimento da musicalidade conseqüentemente viria a incluir peças características em seus Estudos. (KIM, 2011: p.38).

---

O Estudo 7, op. 25 nos surpreende em reduzir sua demanda virtuosística com relação aos números anteriores da coleção. Essa progressão demonstra um pensamento antagônico com a escola do mecanismo que buscou sempre avançar progressivamente com a dificuldade mecânica instrumental. Mas qual poderiam ser as abordagens deste Estudo? Assim como J. S. Bach explorou o estilo italiano e francês no segundo volume de seu *Clavierübung*, podemos considerar a investigação estilística em Estudos de Chopin como, por exemplo, os aspectos vocais derivados da ópera italiana em seu Estudo 7 Op. 25.

Há um paradoxo no cerne do estilo de Chopin, em sua inverossímil combinação de uma rica teia cromática polifônica, baseada em uma profunda experiência de J. S. Bach, com um sentido melódico e um modo de sustentar a linha vocal diretamente derivados da ópera italiana. O paradoxo é apenas aparente, e jamais é sentido como tal quando se escuta sua música. As duas influências estão perfeitamente sintetizadas, e conferem, uma à outra, uma nova espécie de força. Chopin utilizou a ópera italiana tal como fez com Bach: discretamente, e, na maioria das vezes, sem ostentação, absorvendo-a em seu próprio estilo. Há, no entanto, poucas referências manifestas: o *Estudo em dó sustenido menor, op. 25, n. 7*, chamado de *Estudo Cello*, provém da *scena* do terceiro ato de *Norma*, de Bellini, com uma melodia originalmente destinada ao violoncelo solo, mas, então, alterada para o naipe completo deste instrumento. (ROSEN, 2000: p. 470).

Para além do trabalho expressivo sugerido por uma harmonia expandida, o intérprete pode deparar-se com um desafio de declamar uma polifonia a duas vozes de modo *cantabile* e *legato* - à maneira do *bel canto* italiano. Jasińska (2011: p. 15-17) comenta que Chopin, assim como outros compositores do período, recomendava “cantar” junto com o instrumento, além de ouvir cantoras famosas. O autor comenta que essa perspectiva poderia ser encontrada em trabalhos de Hummel Thalberg.



Fig 1. Chopin - Étude 1, op. 25 – Explorando o bel canto italiano

A harmonia da música romântica traz consigo uma renovação sonora. A expansão do campo harmônico pela intensificação do cromatismo e sua potencialidade de enriquecimento dos recursos de modulação são características dessa renovação. Essa expansão pode ser demarcada por diversos aspectos como: (i) ampliação do espaço diatônico – campo harmônico maior e seu respectivo menor relativo – pelo espaço cromático através de funções harmônicas dominantes e subdominantes secundárias; (ii) pelo uso das variantes – acordes de empréstimo modal do campo harmônico homônimo maior ou menor; (iii) pela alteração cromática dos terceiros e sextos graus do campo harmônico – incluindo suas variantes – em suas qualidades maior/menor, também chamada de “correspondências por terças” (MOTTE, 1976: p. 155); (iv) ampliação modulatória pelo intenso uso dos acordes diminutos e acordes de sexta alterada (germânica, francesa, italiana); e, por fim, de um modo geral, (v) pela expansão da tríade pela sobreposição de terças – extensões 7, 9, 11 e 13 –, o que favoreceu o uso dessas extensões em todos os graus do campo harmônico.

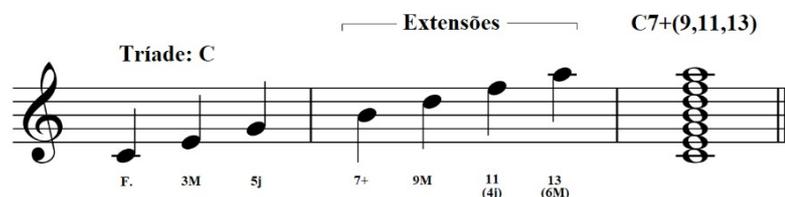


Fig 2. Expansão das tríades: sobreposição por terças pelas extensões 7, 9, 11, 13

O Estudo 1, op. 10 aborda fórmulas fixas de arpejos, porém também aborda as questões sonoras através do colorido harmônico por extensões triádicas. A questão sonora e harmônica está enfatizada por progressões harmônicas de quartas ascendentes de forma que essas cores se espalhem por todo o campo harmônico. Entre os compassos 38-40 podemos observar tríades extendidas nas três funções principais do sistema tonal – Dominante (V) – Tônica (I) – Subdominante (IV) –, portanto nota-se que as aparentes apojeturas dos acordes dominante e subdominante possuem sua prolongação pelos três primeiros tempo do compasso, enquanto suas resoluções na terça maior do acorde são realizadas como “passagens”. Dessa forma, é possível observar uma prolongação das apojeturas enquanto aspecto sonoro relevante para Chopin, um tratamento para além das relações tensão-relaxamento por apojeturas.

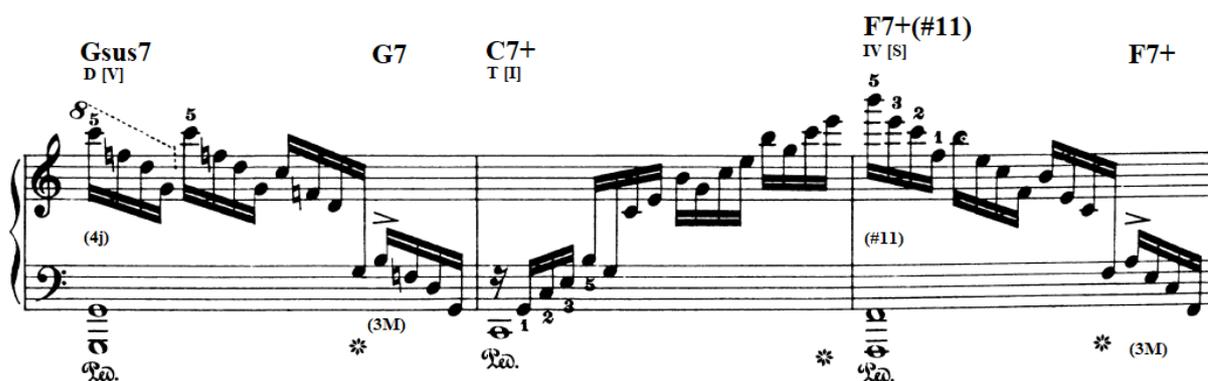


Fig. 3. Chopin - Étude 1, op. 10 – Sonoridades a partir da apojetura prolongada. (c. 38-40)

Em seguida, entre os compassos 41-43, prossegue com a progressão harmônica por quartas ascendentes, utilizando a extensão de sétimas em todas as funções restantes do campo harmônica de Dó Maior.

The image displays a musical score for Chopin's Étude 1, op. 10, focusing on the harmonic progression of extended triads. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major). The progression consists of five chords: Bm7(b5) [Vii7(b5) [D]], Em7 [iii [Dr]], Am7 [Vi [Tr]], Dm7 [ii [Sr]], and G7 [V [D]]. The bass line shows the root notes of these chords, marked with asterisks and the letter 'D' (representing D major). The treble line shows the upper extensions of these triads, with fingerings indicated by numbers 1-5. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed under the Am7 and Dm7 chords. The score is divided into measures, with the chords occurring in measures 41-43.

Fig. 4. Chopin - Étude 1, op. 10 - Tríades extendidas pelo campo harmônico maior. (c. 41-43)

Estas progressões por quartas são exploradas inicialmente de maneira diatônica e, a partir do compasso 21, intensificadas cromaticamente, porém ainda por quartas. As extensões neste Estudo são complementos sonoros, não trazem uma atuação essencialmente modulatória, pois as poucas e breves polarizações do Estudo não se distanciam do centro tonal de Dó Maior. Se o Estudo 1 favorece o aprimoramento dos arpejos, ele favorece ainda mais uma investigação sonora do piano a partir de uma compreensão harmônica e sonora das extensões triádicas.

The image displays a musical score for Chopin's Étude 1, op. 10, focusing on ascending quartal progressions. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. Above the first system, three chord progressions are labeled: F7+ (S [IV]), B7/F (DD(Sd.) [V/V/iii] [sexta francesa]), and Esus4 (D [V/iii]). Above the second system, three more chord progressions are labeled: E (D [V/iii]), A7 (D [V/ii]), and Dm7(9,11) (Sr (ii)), followed by D7 (DD (V/V)). The score includes detailed fingering for both hands, with numbers 1-5 indicating finger positions. A '8' is written above the first measure of each system, likely indicating an octava. Asterisks are placed below the bass staff in several measures, possibly indicating specific performance techniques or accents.

Fig. 5. Chopin - Étude 1, op. 10 - Progressões por quartas ascendentes

O Estudo 1, op. 25, de Chopin, pode ser visto também pela perspectiva de uma investigação sonora por abordar de maneira muito objetiva a questão das camadas texturais<sup>3</sup>. Estas camadas estão, em partes, expressas na escritura através de uma notação protagonizada por Chopin: a descrição dos planos sonoros pela escrita de figuras proporcionais – notas grandes e pequenas – para os diferentes níveis de intensidade dos planos sonoros.

Essa espécie de notação tem sido sempre considerada como um dos triunfos do estilo de Chopin. De certo, não era inovador pedir que o pianista tocasse a melodia mais forte que o restante, tal como a escrita sugere: original era embutir a melodia em uma textura polifônica de tal riqueza, com notas cromáticas de passagem e ritmos quebrados complexos, e fazer com que ela se destacasse com tanta clareza da massa sombreada que a envolvia. Essa claro-escuro polifônica foi, talvez, a mais importante conquista de Chopin no jogo de sonoridades. (ROSEN, 1995: p. 500-501).

Um exemplo da preocupação com os planos sonoros está na escritura dos compassos 17 ao 22. As duas linhas melódicas que formam uma textura polifônica

3 O pianista e compositor Robert Schumann (apud KIM, 2011: p. 36) comenta: "O primeiro Estudo em Ab maior é mais um poema do que um Estudo...".



figuração de arpejo aproveitou os dedos mais fracos da mão direita – quatro e cinco – para as notas do plano melódico o que naturalmente favoreceu a heterogeneidade dos dedos. Nota-se também que existe um desafio de relaxamento na divisão dos planos sonoros, pois a textura de arpejos possui uma maior densidade de alturas e ritmos, porém devem estar no plano sonoro de menor intensidade.

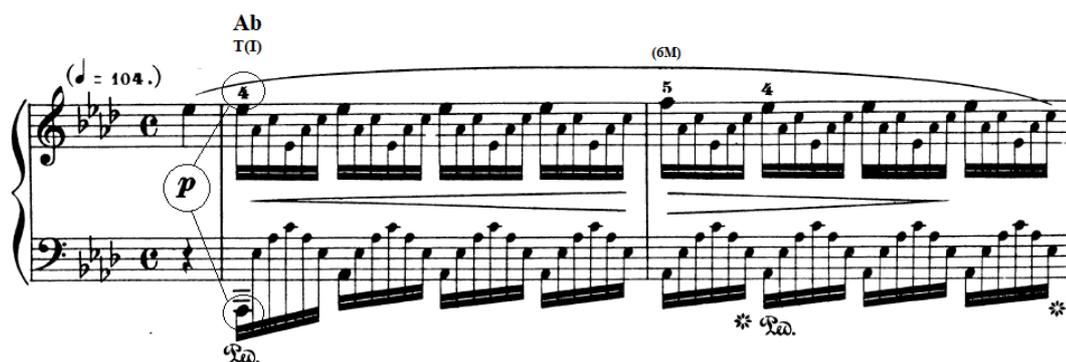


Fig. 7. Chopin - Étude 1, Op. 25 – Singularidade dos dedos na construção dos planos sonoros. (c.1-4)

O Estudo 4, op. 25, de Chopin, permite observar a preocupação com a sonoridade pela perspectiva da complexidade sonora. O conceito de complexidade sonora é diversificado e, por vezes, antagônico. Para observar os Estudos de Chopin buscamos dialogar com uma perspectiva mais “instrumentalizada” – *concrète* –, que observa a sonoridade em sua escrita e em algumas descrições espectrais, deixando de lado, portanto, perspectivas complementares mais direcionadas à subjetividade e à referencialidade abstrata imanentes no processo de escuta. Portanto, Makis Solomos (in Guigue, 2011) comenta que a complexidade sonora desenvolve-se na harmonia tonal, chegando no século XX como um “prolongamento da harmonia no timbre”. Segundo Didier Guigue (2011: p. 22), a complexidade sonora pode também ser observada enquanto um fenômeno da escrita composicional e de sua notação – *écriture*.

O termo “sonoridade” constitui uma “expressão usada especificamente no sentido de unidade sonora composta. Formada da combinação e interação de um número variável de componentes, ela é um momento que não tem limite temporal a priori, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até à obra inteira”. Ainda que se possa entrever

premissas históricas num Rameau, Beethoven ou Berlioz, é naturalmente no século XX que essa emergência se produz. (Makis Solomos in GUIGUE, 2011: p. 22).

Portanto, o potencial de complexidade sonora do Estudo 4 de Chopin pode ser analisado por essa perspectiva. Sua sobreposição – ou contraste – de componentes sonoros tais como articulações, texturas, desvios métricos, intensidades, densidades e registros constrói, assim, um complexo sonoro singular.

É difícil apreciar nos dias de hoje o quão radical era essa síntese presente nos *Estudos* de Chopin. Os maiores problemas técnicos dessas peças são frequentemente os relativos ao toque e ao equilíbrio: aumentam a força e flexibilidade da mão, mas também desenvolvem a escuta do intérprete. A invenção colorística de Chopin encontra seu apogeu nos *Estudos*. Sua natureza fundamentalmente contrapontística pode ser vista como um contraponto de cores, um entrelaçamento de diferentes espécies de textura. [...] Por essa razão, a coloração de Chopin é tão abstrata quanto a altura ou o ritmo [...] (ROSEN, 1995: p. 515).

A sobreposição de componentes sonoros – ou, como citado, “contraponto de cores” – pode ser observada no Estudo 4. Chopin apresenta uma complexa textura construída a partir da sobreposição de três camadas distintas: uma linha movimentada de baixos em *staccato*; uma linha melódica deslocada metricamente sob registro mais agudo em *legato* e, por fim, uma movimentação harmônica a 4 vozes em *staccato*, a qual deve ser distribuída entre as duas mãos. A diversidade de componentes sonoros na escrita composicional deste Estudo favorece a exploração de uma sonoridade complexa.



Fig. 8. Chopin – Étude 4, Op. 25 – Três camadas sonoras e sua resultante sonora complexa. (c.9-12)

---

Como observamos no Estudo 1, op. 10, algumas progressões harmônicas mais simples podem tornar-se, para Chopin, pesquisas sonoras. O Estudo 11, op. 25, traz em seus compassos iniciais um contraste sonoro que pode ser observado desde o cuidado com as alturas e tonalidades até, a exploração do registro e da intensidade. Um tema de caráter “solene” é apresentado na tonalidade de Dó Maior: andamento *lento*, intensidades baixas (*p*, *pp*), agógica em finais de frase através de fermatas, uso reduzido do registro médio-grave de amplitude do piano e uma insistente cadência plagal sem o uso de extensões tríadicas. O que poderia parecer uma exposição temática, termina abruptamente no quarto compasso com o acorde dominante da tonalidade relativa menor – E7 (V) – e uma barra dupla segmenta a sessão. Em seguida, destacamos o contraste a partir de uma elevação abrupta de intensidade sonora que traz consigo, uma diversidade de componentes contrastantes: andamento *allegro con brio* e *risoluto*, intensidade alta (*f*), raríssimas indicações de agógica, utilização extensa do registro de amplitude do piano e uma ambígua polarização em Lá menor, com ampla extensão tríadica a partir de uma escala cromática descendente<sup>4</sup>.

---

4 Vale destacar que, para contemplar a escala cromática completa em uma oitava o compositor utiliza a figura rítmica de sextina. Dessa forma, não somente uma ampla gama de extensões tríadicas se contrastam com os compassos iniciais mas também sua uma sobreposição rítmica entre métricas binárias e ternárias – três contra dois.

Fig 9. Chopin - Étude 11, op. 25 – Contraste: tríades de Dó maior (c. 1-4) e extensões cromáticas de Lá menor. (c. 1-6)

Guigue (2011) descreve este contraste de intensidade como *grande oposição*, ou seja, todo contraste de intensidade acima de *piano-forte*. Além desta oposição de intensidade, é possível observar contrastes entre os componentes de densidade espectral a partir de um descritor de áudio<sup>5</sup>.

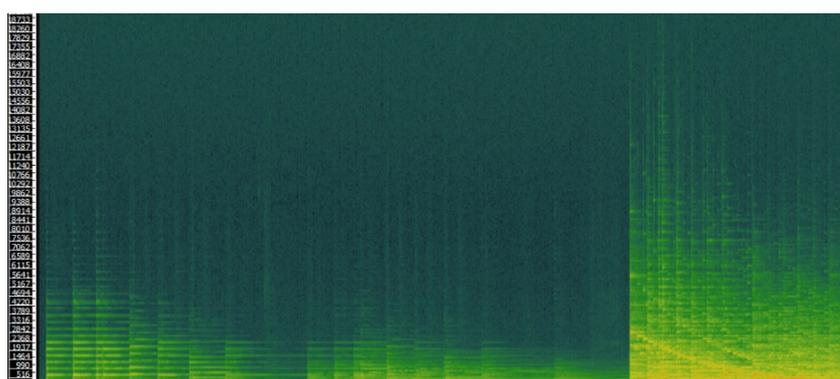


Fig. 10. Chopin - Étude 11, op. 25 – Grande oposição sonora. (c.1-6; intérprete: Murray Perahia)

Entre os compassos 61 e 66 observamos um desenvolvimento da ideia inicial com relação ao tratamento da sonoridade. Uma relação entre intensidades e

<sup>5</sup> Espectrograma gerado pelo descritor *Sonic Visualizer* 3.0.3

extensões harmônicas conflui em microformas de contraste sonoro. Observamos uma harmonia estática porém uma sonoridade dinâmica. O primeiro silêncio abrupto é prosseguido por uma frase em intensidade *ff* em que uma linha cromática descende na voz mais aguda extendendo a coloração do dominante, E7<sup>6</sup>, que é reforçado pela mão esquerda. O segundo silêncio abrupto é prosseguido por uma filtragem dos diversos componentes da sonoridade: intensidade contrastante para *p* e redução da ampla gama de extensões a partir da escala cromática por fragmentos motivicos apenas sobre o acorde de E7(b9).

Fig. 11. Chopin - Étude 11, op. 25 - Contrastes sonoros. (c.61-66)

Guigue (2011: p. 126) comenta que é possível observar outros tipos de contrastes de sonoridade: (i) *Contraste adjacente*: sequência de duas unidades sonoras consecutivas que, independentemente de suas semelhanças ou diferenças em todos os demais componentes, apresentam uma grande oposição de amplitude;

6 Vale destacar que a fundamental do acorde de E7 aparece apenas na primeira semicolcheia do compasso 61 sendo evitado pelo compositor durante o restante dos compassos. Essa observação conflui para evidenciarmos as preocupações sonoras do trecho tendo em vista que as extensões triádicas passam a ser mais evidenciadas na sessão.

---

(ii) *Sintagma de intensidade*: a intensidade é o componente de oposição – pode ocorrer mesmo quando os objetos sonoros tenham semelhanças entre outros componentes da sonoridade –; (iii) *Contraste progressivo*: a intensidade se transforma por processo contínuo de evolução da amplitude por *crescendo* ou *diminuendo*. Essa amplitude deve percorrer entre *piano* a *forte*, pelo menos, para se considerar um contraste.

Essas possibilidades de observação da sonoridade – na *écriture* ou na interpretação de transcrições via descritores de áudio – podem tornar-se sugestões complementares à escuta das obras aqui analisadas. Nesse sentido, seguimos dialogando com as propostas de Guigue (2011), que destacam as possibilidades de identificarmos *assinaturas sonoras* dentro de uma composição musical. Segundo o autor, uma assinatura sonora pode caracterizar-se pela singularidade de componentes sonoros, formando um objeto sonoro característico. Ao identificarmos uma assinatura sonora, torna-se possível observar contrastes entre assinaturas sonoras e, assim, repensar seu impacto na elaboração da forma musical em que estes objetos se encontram. Nesse sentido, o autor considera que a *sonoridade* pode demarcar sessões formais, passando a descrevê-la como *sonoridade funcional*. Como exemplo, se em uma Sonata de Mozart podemos demarcar sessões formais analisando seu desenvolvimento harmônico, ao aproximarmos da música do século XX, torna-se possível observamos demarcações formais pelo desenvolvimento da sonoridade<sup>7</sup>. Acreditamos que algumas premissas dessa perspectiva podem ser observadas na linguagem romântica de Chopin, como no caso de seu Estudo 10, op. 25. Sua macroforma A-B-A é demarcada pela harmonia, mas, também, pelo contraste nos diversos componetes do complexo sonoro como, por exemplo, nas intensidades, nas densidades e no tempo.

---

7 Solomos (2007: p. 65-76) destaca que a *sonoridade funcional* emerge no romantismo tardio na busca pela “prolongação da harmonia no timbre” por compositores como Richard Wagner, Claude Debussy e Arnold Schoenberg.



Fig. 12. Chopin – Étude 10, op. 25 – Transição formal A-B, contraste de componentes sonoros

Essa demarcação formal, pela perspectiva sonora, pode ser observada no espectrograma de um descritor de áudio. Com essa ferramenta, podemos observar a articulação sonora de Chopin. No exemplo abaixo, é notável o contraste sonoro entre as sessões A e B. Em A, as intensidades e densidades sonoras são mais elevadas.

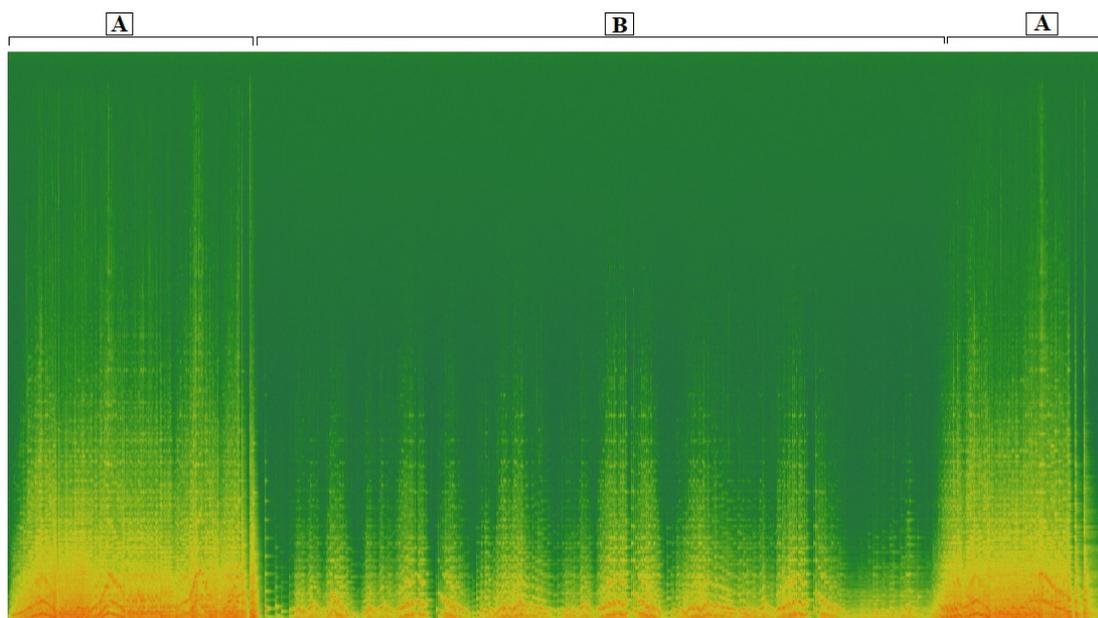


Fig. 13. Chopin – Étude 10, op. 25 – Macroforma ABA numa perspectiva sonora

---

Consideramos que, para além do conteúdo pianístico, Chopin também oferece em seus Estudos para piano uma abordagem didática direcionada à sonoridade tanto na performance quanto em seu desenvolvimento enquanto material composicional. Observar estes Estudos sob as perspectivas de uma articulação da complexidade sonora pode ampliar o potencial pedagógico destas obras a partir de uma abordagem que aproxime o estudo da performance com os estudos da escuta e da composição musicais, aspectos que estiveram indissociáveis na concepção musical e na prática de ensino do compositor. Portanto, podemos considerar que a “escuta concentrada” evocada por Chopin na linguagem musical romântica favorece uma renovação pedagógica que repercute no pensamento e na música do séc. XX.

Chopin, pelo contrário, auto-didata (seu único professor de piano foi o violinista Zywny), distante dos conservatórios de sua época, ofereceu, no lugar de uma reprodução da visão mecanicista, uma nova concepção artística para o trabalho da técnica. Evitou uma série de problemas, como a falta de compreensão e criatividade, derivados da intensa repetição de exercícios mecânicos, propondo uma intensa escuta concentrada, uma abordagem que viria a refletir no século XX no pensamento e na performance de pianistas como Karl Leimer e Walter Gieseking. (EINGELDINGER, 1989: p. 16-17).

Destacamos nos Estudos de Chopin uma emergente mudança no perfil do gênero Estudo como um meio de transmitir características composicionais, estilísticas bem como seus comportamentos atípicos, para além do foco intenso nos problemas do mecanismo instrumental.

Os compositores do século XX frequentemente utilizaram o gênero Estudo como um veículo pelo qual eles desenvolveram e propagaram seus estilos individuais. Por exemplo, os *Études* de Debussy são essencialmente um microcosmo de sua contribuição estilístico-musical. Os Estudos de Scriabin encaminham seu estilo pessoal de composição, começando pela influência de Chopin no nível avançado em que trata seu material harmônico. (GANZ, 1960: p. 319-324).

Nesse sentido, dialogamos com as hipóteses de Solomos (2007) e Guigue (2011), que sugerem ser a sonoridade um paradigma composicional na música do século XX, por exercer funções de articulação da forma musical ou, em outras palavras, de “integrar ao processo de gestação da obra”. Um exemplo desse

processo de transição da “nota ao som” pode ser observado nos *Douze Études* (1915) de Claude Debussy. O desenvolvimento sonoro indissociado das intensidades talvez seja o principal aspecto abordado no Estudo *Pour les huit doigts*. Isso se confere pela maneira detalhada como este componente é abordado na escrita e por uma espécie de desenvolvimento harmônico estático. Guigue aponta para uma “dependência” dos diversos componentes com relação ao desenvolvimento das intensidades.

No nível secundário, as densidades, as modalidades de distribuição dos sons no espaço e no tempo, o modo de execução são fixados de uma vez por todas, sendo raras e de pouca envergadura as escapadas. Toda energia cinética do Estudo repousa na dinâmica de três dimensões, que agem em estreita correlação: a intensidade, o âmbito e a partição. Em verdade, essas duas últimas são dependentes da primeira, pois é a intensidade, de fato, que propulsa a música por meio do arquétipo da progressão, limitando-se o âmbito e a partição em acompanhar a energia do processo (GUIGUE, 2011, p. 135).

Nesse sentido, observamos pelo descritor *loudness* parte das características relacionadas às intensidades e seu comportamento na macroforma do Estudo, a partir da performance do pianista Thibaudet.

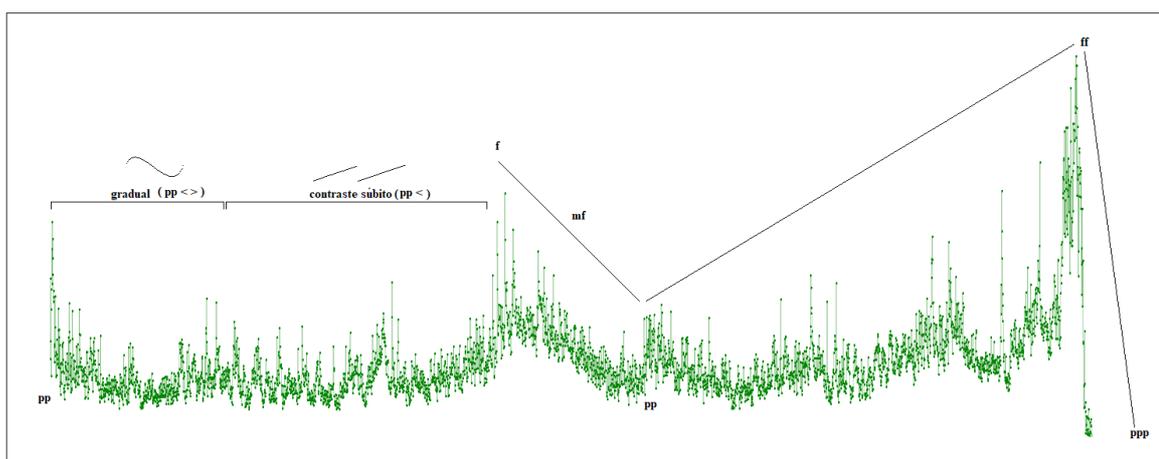


Fig. 14: Debussy - Étude pour les huit doigts - Intensidade e macroforma (pno.: Thibaudet)

Nota-se que a representação das intensidades pelo descritor *loudness* permite-nos observar no último intervalo do Estudo que o intérprete, ao invés de seguir a indicação *piano*, aplicou a intensidade mais baixa de toda sua performance.

Em nosso ponto de vista, essa interpretação colaborou em amplificar as relações dos níveis de intensidade abordados no Estudo, contrastes que foram evidenciados pelo compositor na construção macroformal do Estudo e também em aspectos da microestrutura, como é o exemplo dos últimos compassos do Estudo.

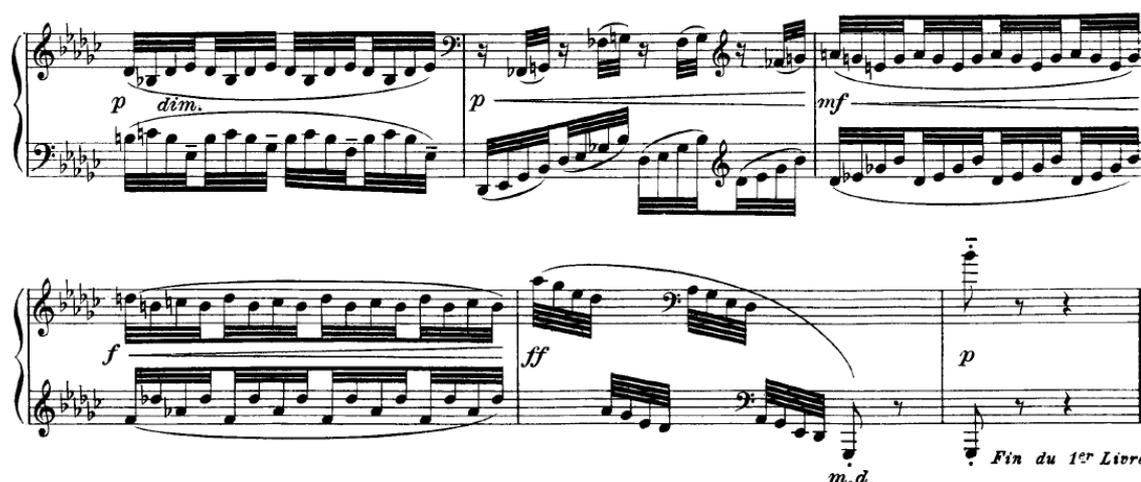


Fig. 15: Debussy - Étude pour les huit doigts - Intensidade e microforma (c. 64-69)

Buscamos evidenciar os aspectos de sonoridade de alguns Estudos de Chopin, de forma a cercar uma de nossas hipóteses: aspectos de escuta e composição estariam sendo questionados no ambiente dos Estudos românticos e, dessa forma, influenciando os compositores do início do século XX que de alguma maneira exploraram uma “prolongação da harmonia no timbre”. Herold (2011) destaca a importância do intérprete em se engajar com a perspectiva sonora na compreensão da obra de Chopin, problemática que será acentuada na compreensão da sonoridade na música do século XX.

Pesquisando a qualidade sonora na música do século XIX, Wilhelm Von Lenz escreve: “As composições de Chopin abriram uma nova era no domínio do piano mas essas obras correm o risco de serem incompreendidas se não estiverem engajadas sobre seus modos de execução, suas intenções, sua concepção do instrumento, porque tudo isso irá confluir na função e no clima sonoro proposto.” O autor destaca a necessidade de uma compreensão da sonoridade para a abordagem da música de Chopin, não sendo suficiente seu registro na notação mas sim na potencialidade sonora pianística. É comum pensarmos espontaneamente que a estruturação do timbre se limita ao repertório

---

orquestral porém o repertório pianístico deste período constitui um corpo de pesquisa sonora riquíssimo constituindo assim um terreno de experimentação timbrística sem precedentes. (HEROLD, 2011: p. 30).

### Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Essai sur Wagner (1936)*. Trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966.
- CAESAR, R. A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem. In 23º Anppom, Natal, 2013.
- CASSAROTI, João Paulo. *Chopin the teacher*. In: <https://www.forte-piano-pianissimo.com/Chopin-the-Teacher.html>
- CHO, Sun-Im. *Johann Nepomuk Hummel's piano etudes, op. 125: a pedagogical analysis*. Doutorado, New York University, 2012.
- CHOPIN, Frederich. *Douze Grandes Études Op. 10*. Ed.....Rev. Karol Mikuli, Leipzig, 1833.
- \_\_\_\_\_. *Douze Études Op. 25*. Paris, 1837.
- \_\_\_\_\_. *Trois Nouvelles Études*. Paris, 1840.
- DAMSCHRODER, David. *Harmony in Chopin*. Cambridge Press. University of Minnesota, 2015.
- DELALANDE, François. *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*. Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin: Pianist and teacher as seen by his pupils*. Cambridge University Press. Madrid, 1986.
- FERRAZ, Silvio. Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]. Ed. 7letras, 2005.
- GANZ, Peter. *The Development of the Etude for Piano*. Mestrado, Northwestern University, 1960.
- GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano Technique*. Theodore Presses, 1938.
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade: A Herança de Debussy na Música para Piano do Século XX*. Ed. Perspectiva. CNPQ; UFPB, 2011.
- HEROLD, Nathalie. *Timbre and form : timbral dimension of form in the piano music of the first half of the nineteenth century*. Thèses de doctorat, Université de Strasbourg, 2011.
- HOLLAND, Jeanne. *Chopin's teaching and his students*. Mestrado, UNC, 1972.
- HUMMEL, Johann Nepomuk. *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the art of Playing the Pianoforte Commencing with the Simplest Elementary Principles and Including Every Information Requisite to the Most Finished Style of Performance*. London: Boosey, 1828.
- JASIŃSKA, Danuta. *Sketch for a portrait of Kalkbrenner and Chopin*. Interdisciplinary Studies in Musicology 9, Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland, 2011

- 
- KIM, Min Joung. *The Chopin Études: a study guide for teaching and learning opus 10 and opus 25*. Doutorado, University of North Texas, 2011.
- KLEIN, Andreas. *The Chopin Etudes: An Indispensable Pedagogical Tool for Developing Piano Technique*. MI: University Microfilms, 1989.
- MACCABE, Patricia Chu-Li. *The Piano Pedagogy of Frederic Chopin*. Mestrado, SJSU, 1984.
- MEIER, Marilyn Anne. *Chopin: Twenty-Four Preludes Opus 28*. Doutorado, UW, 1993.
- MOTTE, Dieter de la. *Armonia*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- PURSWELL, Joan M. *Chopin as a Teacher*. *Clavier*, 23 (October 1979): 16-19. NY: Norton, 1973.
- ROSEN, Charles. *A geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son: l'émergence du son das la musique des Xxe-XXIe siècles*. Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- WAGNER, Edyth. *History of the Piano Etude*. *American Music Teacher* 9/2, Sept.-Oct. 1959.
- YANG, Ching-Ling. *The Development of the Piano Etude from Muzio Clementi to Anton Rubinstein: A Study of Selected Works from 1801 to 1870*. MI: University Microfilms, 1998.