

3 SONATINE (1982)

3.1 Análise Musical

«A *Sonatina*, como sugere o termo no diminutivo, pode ser definida como uma breve *Sonata*, [...] sendo uma forma de tamanho pequeno. [...] (A *Sonatina*) apresenta uma estrutura simples e de escolha limitada.»¹, no que diz respeito aos meios formais e à textura instrumental. No que concerne à *Sonatine* de Miłosz Magin, podemos dizer que o tamanho da obra analisada escapa a esta definição. Para além das dificuldades técnicas palpáveis (concebidas de modo a contribuir para o desenvolvimento dos jovens intérpretes), devemos notar o valor pianístico desta peça musical. A *Sonatine* de Miłosz Magin está destinada a um sucesso garantido no repertório de qualquer pianista. Escrita na forma duma *Sonatina*, desempenha, em primeiro lugar, uma função didática.² A obra foi composta em 1982, tem 393 compassos e assume uma forma clássica em três partes (Tab. 3.1).

Tabela 3.1: Miłosz Magin, *Sonatine* (1982). O esquema.

ANDAMENTOS	FRACÇÃO	COMPASSOS	QUANTIDADE DE COMPASSOS
I- Allegro	2	1-124	124
	4		
II- Andantino	3	125-195	71
	4		
III- Presto ma non troppo	3	196-393	198
	4		

¹ «Nazwa "sonatina" jest zdrobnieniem określenia "sonata", [...] oznaczają się one miniaturyzacją formy.[...] upraszczały formę przez zmniejszenie jej rozmiarów i eliminacją niektórych elementów.[...]. Józef Chomiński, *Wielkie Formy Instrumentalne*, p. 778.

² Miłosz Magin foi também como pedagogo muito dedicado a esta vocação.

3 SONATINE (1982)

3.1.1 Primeiro Andamento (c. 1-124)

O primeiro andamento mostra uma estrutura clara e simplificada da forma-sonata *Allegro*. O compositor elabora o primeiro andamento em conformidade com as normas tradicionais, usando uma estrutura bí-temática.

Exposição (C. 1-52)

Primeiro Tema T1 O primeiro tema T1 começa com uma *anacruse* e acaba no compasso trinta e dois. A sua construção subordina-se à de uma canção tripartida³ com o esquema «A - (A') - B - A'». A secção «A» é composta por um antecedente (c. 1-8) e um conseqüente (c. 9-16). O conseqüente retoma o material melódico modificando-o. Esta modificação pode ser classificada como a secção «A'». Depois da exposição da secção «A» segue-se a secção «B» (c. 17-24). A secção «B» mostra uma densidade agreste. Esta faz-se por uma vereda que é percorrida por semicolcheias. A secção «B» tem as suas raízes na secção «A». Usa o material melódico e as sequências de intervalos da secção «A» não literalmente, mas sim, dum modo bem visível. Por exemplo, os compassos 17-18 e 21-22 referem-se aos primeiros dois compassos da secção «A». Os compassos 19-20 e 23-24 são parecidos com o quarto compasso da secção «A». Os compassos 23-24 constituem a parte final da secção «B», sendo simultaneamente uma preparação para o retorno da secção «A». A última parte do primeiro tema T1 (c. 25-32) regressa na sua forma modificada «A'». A sua função consiste em assumir a carga do pensamento final.

O carácter do primeiro tema T1 apresenta uma forte influência do estilo folclórico polaco. Até é possível identificar a fonte de inspiração de Miłosz Magin. É a dança nacional polaca *Krakowiak*⁴ com o título «*Albo my to jacy tacy, chłopcy krakowiacy*» (exemplo audiovisual: Fig. 3.1 e exemplo áudio: Fig. 3.2)



Figura 3.1: Vídeo: *Krakowiak* «*Albo my to jacy tacy, chłopcy krakowiacy*»

³A forma da canção tripartida com o seu esquema básico «A B A», é uma das formas típicas para as canções folclóricas e infantis.

⁴A dança *Krakowiak* com o título «*Albo my to jacy tacy*» é dançada pelo grupo folclórico «*Zespół Pieśni i Tańca "Śląsk"*». A gravação foi realizada em Cracóvia em 1986. <http://www.youtube.com/watch?v=v5bwS62m_Sk>, recolhido em março de 2011.



Figura 3.2: Gravação: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1^o andamento, c. 1-16.

Na origem da sua raiz folclórica, a dança *Krakowiak* «*Albo my to jacy tacy, chłopcy krakowiacy*» é um entrelaçamento de partes dançadas e cantadas. A forma básica da estrofe da canção é formada por oito compassos (Fig. 3.3).

Al - bo my to ja - cy ta - cy ja - cy ta - cy ja - cy ta - cy chłop - cy kra ko -
wia - cy, chłop - cy kra - ko - wia - cy.

Figura 3.3: A canção «*Albo my to jacy tacy, chłopcy krakowiacy*».

A dança *Krakowiak* «*Albo my to jacy tacy, chłopcy krakowiacy*», numa das suas formas básicas, pode ser praticada da seguinte forma. Depois duma curta introdução instrumental⁵, o coro masculino canta a primeira estrofe (oito compassos), seguido pelo coro feminino que canta a segunda estrofe (também oito compassos). Em continuação, os instrumentistas tocam e os cantores dançam (parte instrumental segue uma periodicidade de oito compassos e as suas proliferações). Finalmente, os coros acabam a dança e cantam de novo uma estrofe da canção (oito compassos). Tendo em vista a fonte de inspiração do compositor, concluímos que os primeiros trinta e dois compassos da exposição retratam, simplesmente, ao público, uma das formas de apresentação da dança *Krakowiak*.

À primeira vista, a estrutura rítmica, do tema T1 não apresente síncopas. Mas, analisado à lupa, o tema T1 mostra uma impressão duma síncopa. Esta impressão é criada pelo salto da mão direita à última colcheia (c. 2-3) (Fig. 3.4).

⁵Na expressão polaca, assim chamada *Przygrywka*. 

3 SONATINE (1982)



Figura 3.4: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1^o andamento c. 1-4.

Também é possível detetar no tema T1 outras fontes de inspiração provenientes das danças folclóricas *Trepak*⁶ e *Polka*⁷ (exemplo áudio: Fig. 3.5).



Figura 3.5: Gravação: Miłosz Magin, *Polka* (1948)

A expressividade do tema T1 é reforçada por acordes em colcheias e em *contratempo*. A escolha limitada dos valores rítmicos (apenas colcheias e semicolcheias) enfatiza a referência ao folclore polaco, que, em geral, é caracterizado pela simplicidade e clareza dos padrões rítmicos. Igual simplicidade e clareza são visíveis na textura melódica. Além disso, no material melódico do início do tema T1 (c. 1-2), encontramos vestígios do modo lídio. De referir que existe uma combinação de dois modos, ou seja, do modo lídio e do modo mixolídio na música folclórica dos *Górale*⁸, que vivem na região montanhosa do sul da Polónia (Fig. 3.6).



Figura 3.6: A escala de *Górale*.

⁶ *Trepak* é uma dança folclórica rápida de origem russa no compasso binário $\frac{2}{4}$. Um dos mais famosos exemplos de *Trepak* é a «Dança Russa» do balé «Quebra-Nozes» de Piotr Tchaikovsky.

⁷ *Polka* é uma dança folclórica rápida de origem checa no compasso binário $\frac{2}{4}$. O exemplo apresentado é a composição de Miłosz Magin, gravada em 1970. Os anexos A.13 e A.15 apresentam os vídeos com a gravação da referida composição, feita pelo compositor ao vivo, em 1993 e em 1998.

⁸ Sabemos também que Miłosz Magin gostava muito desta região e da sua cultura folclórica em particular. Como exemplo pode servir o facto de que todos os móveis na sala de estar na sua casa em Paris foram fabricados pelos *Górale* no estilo folclórico desta região.

O uso do modo lídio (em combinação com uma simples melodia homofónica) uma vez mais aponta para uma inspiração pela música folclórica. No entanto, Miłosz Magin enriquece a simplicidade desta estrutura. Usa um âmbito melódico extenso (mão direita: *mi*⁴ até *láb*⁶) em combinação com vários intervalos, isto é, desde a segunda até à nona (c. 6).

Segundo Tema T2 O segundo tema T2 (c. 33) é composto por duas partes. Expõe as características de uma estrutura evolutiva com um pensamento final definido (c. 33-40). Nos compassos 45-48, repete-se o segundo tema, desta vez na sua forma modificada T2a. A alteração do tema resulta da aplicação repetitiva de percursos rítmicos idênticos. Este tratamento tem como objetivo de levar a exposição ao seu desfecho (c. 49-53).

O segundo tema T2 encaixa por completo na forma-sonata *Allegro* bí-temática. Enquanto o primeiro tema T1 é caracterizado por uma certa vivacidade, rapidez e pelo seu sabor «picante», o segundo tema T2 mantém-se calmo e pacífico. É provável que o segundo tema T2 tenha a sua origem numa canção de embalar. Em 1938 foi realizado na Polónia um filme, uma comédia com o título «*Paweł i Gawet*»⁹. Neste filme há uma interpretação duma canção de embalar no estilo burlesco. A canção intitulada «*Ooh, dorme bébé!*»¹⁰, tornou-se tão conhecida que, até hoje, é uma das principais canções de embalar na Polónia. A semelhança entre o segundo tema T2 e uma das partes desta canção de embalar é fortemente evidente (exemplo audiovisual: Fig. 3.7 e exemplo áudio: Fig. 3.8).

⁹ «*Paweł i Gawet*», realizador: Mieczysław Krawicz. Polónia, 1938,

<<http://www.Filmpolski.pl/fp/index.php/22570>>, recolhido em março de 2011.

¹⁰ «*Ach, śpij kochanie*». A música de Henryk Wars (1901-1977) com a letra de Ludwig Starski (1903-1984), <<http://www.youtube.com/watch?v=EXy5KURe52c>>, recolhido em março de 2011.

3 SONATINE (1982)



Figura 3.7: Vídeo: «*Ach, śpij kochanie*» (1938). O trecho.

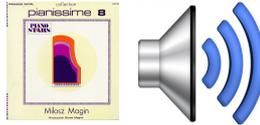


Figura 3.8: Gravação: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1^o andamento, c. 33-52.

Ao compararmos as linhas melódicas dos dois temas principais, notamos que as estruturas das linhas melódicas são contrastantes. A melodia simples do primeiro tema T1 encontra a sua contrapartida na linha melódica do segundo tema T2, constituída por sobreposições de duas ou três notas. É importante salientar que a alusão melódica à já mencionada canção de embalar é modificada. Em comparação com a melodia original da canção «Ooh, dorme bebé!», o compositor muda ligeiramente a relação entre os intervalos melódicos do tema T2. De notar que a segunda entrada do tema T2 (desta vez na sua forma modificada T2a) surge com o intuito de acalmar e encerrar o segundo tema T2. A acalmia resulta das repetições da primeira parte mais calma do tema T2. No que respeita à estrutura rítmica, contrariamente ao tema T1, o tema T2 não mostra vivacidade. O uso de valores rítmicos prolongados (semínimas e mínimas) reduz a densidade da estrutura rítmica e acalma o decurso do segundo tema T2.

No compasso 49, a exposição entra na sua fase final. As indicações de *poco ritardando* ou *diminuendo*, assim como a repetição da melodia pacífica do segundo tema na sua variante T2a (c. 49-50) são os meios utilizados para encerrar a exposição. Quatro acordes descendentes em semínimas concluem a exposição.

Desenvolvimento (C. 53-82)

O curto desenvolvimento apresenta os motivos do primeiro tema T1. No desenvolvimento do tema T1 aparecem linhas gerais de ritmicidade¹¹ e de melodia, sendo que as referidas são provenientes do tema T1 nos compassos 2-3. Inicialmente, os motivos temáticos são tocados pela mão esquerda. O acompanhamento (desta vez assumido pela mão direita) usa frugalmente dois acordes. Com a ajuda de ligaduras de prolongação os acordes notados em mínimas estendem-se por quatro compassos. Estas prologações junto com a indicação de tempo *Lento e poco a poco accelerando*, no início do desenvolvimento, permitem encaixar o desenvolvimento no tempo primo (*a tempo*, c. 61). Em paralelo, a mão esquerda articula uma das funções do primeiro tema T1, nomeadamente, a sua actividade motora. Esta actividade rompe a estrutura inicial do desenvolvimento no compasso 61. Nos compassos 61-62, a mão direita assume temporariamente a apresentação dos motivos do primeiro tema T1. Nos compassos 63-64, a mão esquerda retoma uma estrutura melódico-rítmica igual. O entrelaçamento das mãos continua até ao compasso 68. Finalmente, nos compassos 69-78, a mão direita assume os motivos do tema T1, enquanto a mão esquerda retoma o acompanhamento. Este acompanhamento é modesto, porque é composto por acordes perfeitos maiores em mínimas prolongadas com ligaduras de prolongação.

Nos compassos 69-70 e 71-72, a estrutura rítmica tocada pela mão direita é uma repetição literal da estrutura rítmica dos compassos 1-2. A estrutura melódica apresenta relações quase idênticas às dos compassos 1-2. Nos compassos 73-78 é aplicada a disposição rítmica igual e, também, uma orientação melódica semelhante como no segundo compasso do primeiro tema T1. Nos compassos 76 e 78, encontramos, pela primeira vez, pausas de mínima na pauta da mão direita, enquanto a mão esquerda continua a realizar mínimas prolongadas. Nos compassos 79-82, motivos temáticos do T1 são tocados pela mão esquerda. Conjuntamente, a mão direita repousa num acorde perfeito maior.

Tanto em termos de ritmo como em termos de melodia, observamos uma relação estreita com as estruturas do T1. Além disso, o carácter de desenvolvimento da forma-sonata *Allegro* bí-temática é sublinhado por uma impressão duma modulação. A modulação usada por Miłosz Magin, como uma das ferramentas do desenvolvimento, é causada por dois elementos pianísticos:

1. Pelo constante entrelaçamento das mãos.
2. Pela caminhada das mãos por registos agudos e graves do piano.

¹¹Aqui a palavra ritmicidade toma um sentido mais abrangente que o lexema ritmo. Esta peça tem uma impressão digital rítmica própria que a distingue das outras.

3 SONATINE (1982)

A combinação destes dois elementos causa uma sensação de modulação. Finalmente, a agógica e a dinâmica contribuem para a diversidade apropriada num desenvolvimento.

Reexposição e Coda (c. 83-124)

O retorno do primeiro tema T1 (c. 83) marca o início da reexposição. A partir do compasso 90 (última colcheia) até ao compasso 98, a estrutura do tema T1 é mais densa. Esta densidade é causada pela introdução de semicolcheias em substituição das colcheias nos compassos 91-95. A apresentação do primeiro tema acaba no compasso 98. Imediatamente a seguir, no compasso 99, começa a reexposição do segundo tema T2. A parte final do segundo tema T2 (c. 114) enfiase no início da coda. A maior parte do segundo tema T2 (c. 99-111) mostra uma estrutura rítmica e melódica idêntica à da exposição (c. 33-45). No entanto, o tema T2 começa na exposição com o intervalo $si^4 - re^5$, enquanto na reexposição, o tema T2 começa com o intervalo $dó\#^5 - mi^5$. Além disso, nos compassos 112-114, o segundo tema T2 não é reexposto literalmente, embora se baseie na estrutura melódica e rítmica original. O compasso 114 desempenha uma dupla função. Neste compasso, a mão esquerda termina a última frase musical (c. 107-114) do segundo tema T2 e, simultaneamente, inicia a coda (sob a forma dum acorde perfeito maior na segunda inversão com o valor rítmico duma mínima prolongada por uma suspensão).

Na coda que finaliza o *Allegro*, temos o último retorno do primeiro tema T1 (mão esquerda). No entanto, no compasso 119 (anteriormente interrompido por uma pausa de mínima no compasso 118), o T1 expira. Depois duma pausa geral que se estende até ao terceiro tempo do compasso 122, segue-se um curto final (c. 122-124). A estrutura deste final revela semelhanças com a estrutura do fim do tema T1 (c. 14-16).

Resumo

O primeiro andamento da *Sonatine* mostra uma construção bí-temática de forma-sonata *Allegro*. Todos os seus componentes são apresentados duma forma organizada e clara. Neste sentido, o primeiro andamento da *Sonatine* cumpre a sua função pedagógica, tal como o previa o compositor. No contexto duma *Sonatina*, o tamanho do primeiro andamento é apropriado. A escolha de recursos estilísticos e dinâmicos limitados também confirma a vocação pedagógica do primeiro andamento.

Os parâmetros acima mencionados incidiram também sobre a escolha do material composicional. Ao longo do primeiro andamento surgem somente dois temas principais (T1 e T2). O desenvolvimento, a reexposição e a coda baseiam-se apenas no material proveniente destes dois temas. Apesar dos dois temas principais serem contrastantes, as estruturas

rítmicas e melódicas do primeiro andamento criam um efeito sonoro notável que torna o primeiro andamento uniforme e coerente.

3.1.2 Segundo Andamento (c. 125-195)

O segundo andamento da *Sonatine* de Miłosz Magin é uma parte lenta típica do ciclo dos andamentos duma *Sonata*. Mantém-se no compasso $\frac{3}{4}$. Desde o início, o acompanhamento da mão esquerda revela o ritmo específico da dança folclórica *Kujawiak*¹² (exemplo áudio: Fig. 3.9 e v. Fig. 3.10).



Figura 3.9: Gravação: Miłosz Magin, *Mazurka lente «Kujawiak»*

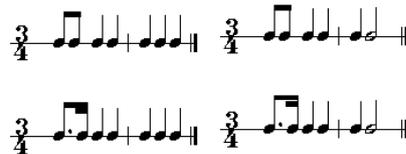


Figura 3.10: Os ritmos básicos de *Kujawiak*.

Também é possível discernir elementos característicos duma *Valsa* lenta. O efeito sonoro parece confirmar estas duas fontes da inspiração. Uma vez mais podemos encontrar uma forte influência da música de Frédéric Chopin na escrita composicional de Miłosz Magin. A combinação duma *Valsa* com *Kujawiak* deixa-nos pensar nas *Mazurkas* lentas de Chopin.

¹²Miłosz Magin escreveu peças de carácter folclórico e popular para o grupo da dança folclórica «*Krakus*», dirigido por Idalia Magin. A gravação apresentada está incluída no disco de vinil «*Rythmes et chants de la Pologne*», produzido pela já inexistente editora VEGA. Barbara Scheffs-Endres, op. cit. p. 35, nota de rodapé 59.

3 SONATINE (1982)

O segundo andamento tem a forma «A - B - A - Coda» e apresenta só um tema (Tab. 3.2).

Tab. 3.2. Tema.

		A	B	A	CODA
COMPASSOS	125-144	145-168	169-188	189-195	

O tema começa com o último tempo do quarto compasso. Os dois primeiros compassos do tema (exemplo áudio: Fig. 3.12) deixam-nos pensar na melodia da «Dança de Anitra» da *Suite* «Peer Gynt» de Edvard Grieg¹³ (exemplo áudio: Fig. 3.11).



Figura 3.11: Gravação: Edvard Grieg, «A dança de Anitra». O trecho.

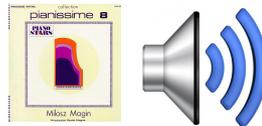


Figura 3.12: Gravação: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2º andamento, c. 128-136.

¹³Figura 3.12: Edvard Grieg «*La danza dAnitra*» dirigida por Silvio Maggioni, *Orchestra da Camera A. Vivaldi di Val Camonica*, <<http://chomikuj.pl/al-andalus>>. A imagem «*Anitras Tanz*», <<http://cordulakerlikowski.wordpress.com/?s=anitras+tanz>>, recolhido em março de 2011.

O tema é subtil e melódico. A simplicidade da sua estrutura melódico-harmónica deixa-nos supor a influência da música de Béla Bartók. Aqui referimo-nos às pequenas peças para piano de Béla Bartók, nomeadamente às que aludem ao folclore.¹⁴ O tema é composto por duas partes: um antecedente (*anacruse* c. 128 e c. 129-132) e um conseqüente (*anacruse* c. 132 e c. 133-136). O período repete-se (*anacruse* c. 136 e c. 137-144). Todavia, o fim do conseqüente (*anacruse* c. 140 e c. 141-144) é modificado, pois o conseqüente constitui a passagem da secção «A» para a secção «B». Na secção «B», o tema desenvolve-se numa forma livre. Contudo, o compositor constroi estruturas musicais que demonstram fortes ligações com o tema principal. A estrutura rítmica é simplificada. O compositor dispensou-a de semínima com o ponto e três colcheias. No entanto, a linha geral da estrutura melódica é conservada (Fig. 3.13 e Fig. 3.14). Os trechos estão sujeitos à alternância entre as mãos direita e esquerda (Fig. 3.14 e Fig. 3.15). Os motivos temáticos são acompanhados por mínimas com o ponto, ou apoiam-se na estrutura inicial do acompanhamento.

Figura 3.13: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2^o andamento, Secção «A» c. 128-130.

Figura 3.14: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2^o andamento, Secção «B» c. 145-148.

¹⁴Por exemplo: *Kleine Suite* (1936) ou algumas peças de *Mikrokosmos*, que aludem nos seus títulos ao folclore.

3 SONATINE (1982)

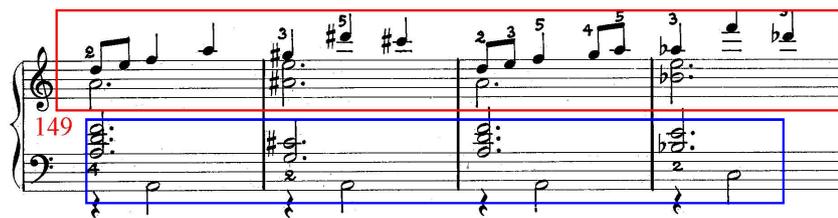


Figura 3.15: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2^o andamento, Secção «B» c. 149-152.

No compasso 169 começa novamente a secção «A», pois o tema principal volta literalmente (c. 169-188). Assim, como já ocorreu no início do segundo andamento, o tema principal é precedido por quatro compassos de introdução (Fig. 3.16).



Figura 3.16: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2^o andamento, Secção «A» c. 169-176.

A pequena coda (Fig. 3.17) ostenta uma economia de melodia e de harmonia e traz consigo uma diminuição do volume sonoro, acalmando o ritmo através de valores rítmicos longos (em ambas as mãos).



Figura 3.17: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2^o andamento, Coda c. 189-195.

3.1.3 Terceiro Andamento (c. 196-393)

Enquanto o segundo andamento (*Andantino*) é inspirado pela dança *Kujawiak*, o terceiro andamento (*Presto ma non troppo*) é influenciado por uma das cinco danças nacionais polacas: *Mazur*¹⁵ (Fig. 3.19 e Fig. 3.20). De notar que a dança *Mazur* que podemos ver e ouvir no exemplo audiovisual¹⁶ (Fig. 3.18) é uma composição dum dos maiores compositores polacos, o representante da escola nacional polaca, Stanisław Moniuszko (1819-1872).



Figura 3.18: Vídeo: Stanisław Moniuszko, *Opera «Halka», Mazur*.



Figura 3.19: Os ritmos básicos de *Mazur*.



Figura 3.20: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3º andamento, c. 196-199.

A escolha dessas danças revela uma certa ideia composicional. As duas danças usam o compasso $\frac{3}{4}$ e ritmos básicos idênticos. A única diferença consiste no tempo. *Mazur* é uma dança viva, *Kujawiak* é uma dança lenta. A junção das danças *Mazur* e *Kujawiak* num conjunto é um costume natural e comum frequentemente utilizado na música folclórica polaca. O compositor trata de forma igual os andamentos da *Sonatine* e cria um «casal dançante» composto pelo segundo e o terceiro andamentos. A divisão interna do terceiro

¹⁵ *Mazur* é original da região *Mazowsze*. É caracterizada pela vivacidade e rica estrutura rítmica com acentos nas várias partes do compasso. Surge nos compassos $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{8}$.

¹⁶ Atuam os cantores e o balé do *Teatr Narodowy* em Varsóvia.

<<http://www.youtube.com/watch?v=8XhgXjC70kE&feature=related>>, recolhido em março de 2011.

3 SONATINE (1982)

andamento também apresenta um conceito idêntico. Encontramos sempre as danças *Mazur* e *Kujawiak* tal um «casal dançante», um ao lado do outro. A Tabela 3.3 apresenta de forma condensada a estrutura interna do terceiro andamento. A divisão faz-se em secções: «A - B - A' - C - A - Coda» e está estreitamente associada com a presença dos temas. O tema t2¹⁷ é um tema secundário mas, dada a sua importância na primeira secção do terceiro andamento, é incluído a Tabela 3.3.

Tabela 3.3: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3º andamento: o esquema.

	T1 A	t2 B	T1 A ¹	T3 C	T1 A	CODA	
COMPASSOS	196-231	232-247	248-279	280-333	334-385	386-393	

Secção «A»

As fortes referências ao estilo da dança *Mazur* já são visíveis na primeira introdução ao tema T1 (c. 196-199). O tema T1 é composto por oito compassos (c. 200-207) e divide-se em duas partes: um antecedente (c. 200-203) e um conseqüente (c. 204-207). As suas estruturas rítmicas apoiam-se na estrutura rítmica da dança *Mazur*. Em seguida, nos compassos 208-215, o tema T1 (que é um eco da primeira vez uma terceira menor acima) repete-se novamente. Mas em vez de apresentar o fim, o conseqüente desloca-se num giro melódico rápido. As colcheias tocadas pela mão direita são acompanhadas pela vigorosa mão esquerda (c. 216-227).

Secção «B»

Nos compassos 228-231, surge a introdução ao tema T1 que reutiliza os componentes da introdução da dança *Mazur*. Mas em vez do retorno do tema T1, encontramos duas vezes um novo tema t2 (c. 232-247) que, por sua vez, revela a influência da dança *Kujawiak*. Como já foi referido, o tema t2 é um tema secundário porque o seu significado no contexto do terceiro andamento é menos importante. A sua função consiste em formar um contraste em comparação com a atmosfera densa e saturada dos compassos anteriores. O tema t2 é caracterizado pela sua simplicidade. A sua melodia é *cantabile* e melancólica, porque apresenta as características típicas da dança *Kujawiak*. No entanto, a simplicidade desta

¹⁷Descrevemos o tema t2 com letra minúscula para sublinhar o menor grau de importância face a outros temas deste terceiro andamento, os quais se escrevem com T maiúsculo.

melodia é enriquecida pela extensão do seu âmbito, que começa com *lá*⁴ e atinge o *mib* (c. 232-247, mão direita).

Secção «A'»

Após a introdução (c. 248-251), o tema T1 (c. 252-265) regressa literalmente como estava na secção «A». De notar que o T1 é novamente composto no estilo da dança *Mazur*. Nos compassos 266-275, os motivos temáticos do tema T1 são tocados pela mão direita, mas no compasso 276, são tocados pela mão esquerda. As pausas de semínima (c. 274-275), as pausas de mínima (c. 276 e 278), o compasso de espera (c. 277) e a indicação de *poco ritardando*, (referente à mão direita que pela última vez toca um motivo do tema T1) servem para interromper a dança viva. A pausa geral (c. 279) separa, de modo definitivo, uma dança viva e rápida de outra dança lenta e pensativa.

Secção «C»

A parte lenta, ou seja, a dança lenta (c. 280-333), começa com a indicação de tempo *più tranquillo*. O estilo do terceiro andamento muda de vigoroso e animado para calmo e melódico. Esta mudança de tempo sublinha um forte contraste entre as duas danças. O tema T3, ao soar amplo e espaçoso, revela obviamente as características da dança *Kujawiak*. No entanto, o tema T3 também mostra uma pequena característica da música dos *Górale*¹⁸. Além disso, o tema T3 ilustra um dos tratamentos que Béla Bartók usava no que respeita à essência das danças folclóricas¹⁹ (exemplo áudio: Fig. 3.21)



Figura 3.21: Gravação: «*Hej, cyrwono*».

¹⁸ Este exemplo apresenta uma canção original dos *Górale*,
 <<http://www.youtube.com/watch?v=5m7b1Eu7vx4&feature=related>>, recolhido em março 2011.

¹⁹ O tal tratamento consiste na junção das melodias folclóricas (que são uma própria invenção do compositor e demonstram estruturas rítmicas transformadas) com harmonias dissonantes em combinação com estruturas de centros sonoros.

3 SONATINE (1982)

A secção «C» é um fragmento melódico que expõe aspectos rítmicos e harmónicos do tema T3 de forma mais evoluída. O seu percurso aparente é inspirado pela forma pianística de compor típica de Frédéric Chopin e de Sergei Rachmaninov. Referimo-nos aqui à conclusão do tema T3 (c. 292-295) e ao desenvolvimento espaçoso, entoadado e quase efusivo de camadas melódicas (c. 296-311). Estas camadas lembram tanto a sutileza das melodias de Chopin como o estilo composicional de Rachmaninov²⁰.

Secção «A»

Com a indicação de *a tempo* (c. 334) inicia-se a introdução do tema T1. A estrutura alongada da introdução (c. 334-349) e a dinâmica (que é intensificada gradualmente) aumentam a expressividade. A introdução atinge o início do clímax no compasso 346 quando a mão direita restaura a estrutura harmónica dissonante e afiada oriunda da secção «A». A densidade das estruturas harmónicas acaba no compasso 350 (o regresso do tema T1). De notar que o tema T1, nos compassos 350-377, é uma repetição literal do tema T1 dos compassos 200-227.

A disposição das colcheias na parte final do andamento (c. 366-381) mostra uma abordagem pianística. O compositor dá ao intérprete a possibilidade de mostrar a sua virtuosidade pianística. O último clímax que se baseia na norma de *Przygrywka* da dança *Mazur* (c. 382-385) abunda em estruturas harmónicas dissonantes.

Coda

Depois deste clímax, a partir do compasso 386, segue-se a coda do terceiro andamento. A coda é composto por duas secções contrastantes (c. 386-391 e c. 392-393). A primeira secção baseia-se no material temático do tema T1 (c. 200), nomeadamente no arpejo sobre um acorde perfeito maior com valor rítmico de três colcheias. No fim da sua linha melódica ascendente, o arpejo é suspenso pelo uso de uma pausa de semínima. A segunda secção veste a estrutura melódica do trecho no compasso 216 (o segundo e o terceiro tempo deste compasso). O seu rumo descendente encerra o andamento.

²⁰Por exemplo, Rachmaninov usa sonoridades múltiplas e saturadas constituídas por construções verticais na forma de acordes agregados. Por outro lado, e muitas vezes logo de seguida a essas construções abundantes, os trechos musicais são de construção simples e económica. Rachmaninov consegue sempre harmonizar estes dois modelos musicais tão diferentes numa única peça. Este influxo composicional teve influências nas *Sonatas* e na *Sonatine* de Miłosz Magin.

3.1.4 Conclusão

A *Sonatine* de Miłosz Magin representa uma estrutura essencial e condensada com as seguintes características:

- Os atributos do género de *sonata*.
- O valor educativo simplificado da *sonatina*.
- As características específicas do estilo do compositor.
- As suas inspirações expressivas.
- As suas próprias abordagens individuais do desenvolvimento de todos os elementos da obra musical.

O compositor usa uma textura clássica para piano. Os temas contrastantes pertencentes aos respetivos andamentos são sujeitos aos dois protótipos. Os temas rápidos e vivos mostram, geralmente, estruturas monódicas (a melodia é tocada pela mão direita e o acompanhamento surge em acordes). Enquanto isso, os temas lentos, calmos e melódicos demonstram estruturas harmónicas mais ricas e saturadas. O modo como os temas são desenvolvidos, a clareza e a concisão da construção não se encontram em conflito com as capacidades anatómicas das mãos de qualquer pianista. O modo como é formada a textura da *Sonatine* revela a inspiração por Chopin e Bartók. Esta inspiração tem as suas raízes nos procedimentos composicionais no que respeita à música folclórica. Diga-se que os procedimentos foram utilizados por estes dois compositores.

Toda a obra é caracterizada pela forte absorção das danças folclóricas polacas, pois os ritmos básicos destas danças influenciaram a formação das estruturas rítmicas e melódicas da *Sonatine*. As danças *Mazur* e *Kujawiak* constituem a base do segundo e do terceiro andamentos, enquanto as danças *Krakowiak*, *Polka*,²¹ ou *Trepak*²² determinam o estilo do primeiro andamento. É essencial sublinhar que o compositor usa as estruturas destas danças numa forma um tanto velada. Isto é particularmente evidente no primeiro andamento. Embora a sua estrutura rítmica não seja homogénea, porque não apresenta, literalmente, o ritmo básico das danças folclóricas, o primeiro andamento exprime intensamente a influência do folclore polaco. Por um lado, toda a *Sonatine* parece escapar a uma (ainda seguida intuitivamente) abordagem tradicional, no que respeita à aproximação aos elementos numa forma musical. Por outro lado, a obra é muito clara, lógica e eloquente. Todavia, a estrutura de cada um dos andamentos da *Sonatine* e a construção dos temas principais são

²¹Esta dança é muito popular na Polónia.

²²Esta dança é popular na zona leste da Polónia.

3 SONATINE (1982)

os resultados da abordagem clássica da obra pelo compositor. Toda a *Sonatine* gera uma impressão de simplicidade. O tratamento dos temas simples mas contrastantes é lógico e coerente. Cada um dos temas é uma unidade autónoma e independente. A autonomia e a independência dos temas são o resultado das suas estruturas periódicas. As melodias dos temas rápidos são simples e em simultâneo complexas e compostas se levarmos em conta a organização das suas linhas melódicas. As alternâncias de intervalos pequenos e grandes nas linhas melódicas dos temas rápidos acrescentam diversidade e temeridade.

Os temas lentos mostram estruturas melódicas com um carácter de *cantilena*. Os dois grupos de temas, ou seja, o grupo dos temas rápidos e o grupo dos temas lentos, apresentam um elemento comum: a junção de um factor folclórico valioso com a linguagem musical individual do compositor. A resultante é uma estrutura sonora específica. A Tabela 3.4 mostra o esquema das características dos temas.

Tabela 3.4: As características dos temas principais na *Sonatine* de Miłosz Magin.

	TEMA – GRUPO 1	TEMA – GRUPO 2
TEMPO	rápido	lento
TEXTURA	Estrutura menos densa: típica, monofónica estrutura melódica na mão direita.	Estrutura mais densa: os intervalos e os acordes na mão direita.
MELODIA	Complexa, intensiva. As repetitivas frases melódicas.	Mais simples, clara, subtil.
HARMONIA	As estruturas fora da tonalidade. Nenhuma espécie do «centro tonal».	A impressão da procura dum «centro modal».
RITMICIDADE	Valores pequenos: as semicolcheias, as colcheias, as semínimas, as repetitivas frases rítmicas; as semicolcheias e as colcheias sobrepesam.	Valores maiores: as colcheias, as semínimas, as mínimas.

A estrutura harmónica da *Sonatine* mostra duas tendências baseadas no pressuposto do contraste dos temas. Os temas lentos são caracterizados pela busca dum centro modal específico. Produzem o efeito de uma sonoridade modal embora não apliquem em nenhum momento as regras do sistema tonal. De facto, podemos detetar também elementos dos modos gregorianos, nomeadamente da escala dos *Górale*, sem que o seu uso esteja sujeito a regras. As partes rápidas procuram evitar relações harmónicas ou a noção de centros tonais. A busca de dissonância e de efeito de politonalidade são características distintivas

para o compositor. Essa procura é visível tanto na formação de estruturas melódicas como na formação de estruturas harmónicas. As linhas melódicas são afetadas por numerosas alterações ocorrentes e por sobreposições de acordes. Por exemplo, a sobreposição dum acorde sem alterações e dum acorde alterado produz uma sensação de politonalidade. As mudanças inesperadas nas relações entre os intervalos e os acordes, ou seja, as quebras no percurso das linhas melódicas e das estruturas harmónicas criam uma aura específica, um efeito de simbiose entre estas duas estruturas.

Conclusão Geral

Resumo de todos os aspetos da obra analisada:

- A construção da *Sonatine* é clássica (três andamentos).
- O tamanho da obra é um pouco maior em comparação com as outras *sonatinas*.
- A construção dos temas é periódica.
- A estrutura rítmica baseia-se nas danças folclóricas polacas.
- O compositor usa elementos consistentes e homogéneos (ritmo, melodia, harmonia, agógica) para construir os temas contrastantes.
- A linguagem musical da *Sonatine* é uma síntese de características do estilo do compositor e da sua inspiração.
- As dificuldades pianísticas são relativamente fáceis de vencer.
- O carácter da peça é virtuoso.

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da Sonatine

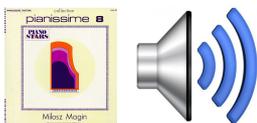


Figura 3.22: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonatine*, 1º Andamento.



Figura 3.23: Gravação (1992): Miłosz Magin, *Sonatine*, 1º Andamento.



Figura 3.24: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonatine*, 2º Andamento.



Figura 3.25: Gravação (1992): Miłosz Magin, *Sonatine*, 2º Andamento.



Figura 3.26: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonatine*, 3º Andamento.



Figura 3.27: Gravação (1992): Miłosz Magin, *Sonatine*, 3º Andamento.

SONATINE

pour Piano

ca. M.M. ♩=134
Allegro
Milosz MAGIN

mf
p
p
p
f
mf

6
11
16
21

C602
Tous droits réservés
pour tous pays

Figura 3.28: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1º Andamento, c. 1-25.

3 SONATINE (1982)

26

31 *mp legato*

37

44 *poco cresc.* *Poco rit. e dim.*

51 *dim.* *P*

56 *cresc.*

C602

Figura 3.29: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1^o Andamento, c. 26-60.

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da Sonatine

3

61 *mf* poco cresc

66 *mf*

71 *decresc*

76 *pp* *f* *decresc*

82 *mp* *mf* *P*

87 *ca. ♩ = 144*

* C602

Figura 3.30: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1^o Andamento, c. 61-91.

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da Sonatine

5

Andantino ca. M.M. ♩ = 91-98

125 *p* *sempre legato* !!!

131 **p* **p* **p* **p* **p* **p* **p* **p*

137 **p* **p* **p* **p* **p* **p*

143 *ca. ♩ = 102* *p* *cresc. poco a poco* *mp espressivo* **p* **p* **p* **p* **p*

149 *mf* *crescendo poco a poco* *mp* **p* **p* **p* **p*

154 *più animando* *f pesante e espressivo* *sf* **p* **p* **p* **p* **p* **p*

C602

Figura 3.32: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2^o Andamento, c. 125-158.

3 SONATINE (1982)

6

159 *decresc.* *decrecendo*

165 *mp* *ritard.* *pp calmato* *tempo primo*
surdina *sin surdina*

171 *sempre legato* !!!

177

183 *mf* *ritardando poco a poco*

189 *decresc.* *perdendosi* *pp*

(2/20)

C602

Figura 3.33: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2^o Andamento, c. 159-195.

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da Sonatine

7

Presto ma non troppo ca. M.M. \downarrow = 85-95 >

196 *f* *marcato* *energico*

201

206

211 *mf* (*poco cresc.*)

216 *più f* *p* *cresc.*

221 *poco più mosso* - - -

C802

Figura 3.34: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o Andamento, c. 196-225.

The image displays a musical score for the 3rd movement of '3 Sonatine' by Miłosz Magin, spanning measures 226 to 255. The score is written for piano and includes various performance instructions and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each with a measure number in red at the beginning of the first staff. The first system (measures 226-230) features a red dashed line above the treble clef staff, a *f* dynamic marking, and the instruction *allargando*. The second system (measures 231-235) includes the instruction *un poco più mosso ma non tanto* (ca. M.M. $\text{♩} = 73-75$) and a *mf* dynamic marking. The third system (measures 236-240) features a *sub. mp* dynamic marking. The fourth system (measures 241-245) includes the instruction *poco cresc.*. The fifth system (measures 246-250) features a *tempo primo* instruction and a *f* dynamic marking. The sixth system (measures 251-255) continues the musical notation. The score includes numerous dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *sub. mp*, as well as performance instructions like *allargando*, *tempo primo*, and *poco cresc.*. Fingerings and articulation marks are also present throughout the score.

C802

Figura 3.35: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o Andamento, c. 226-255.

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da Sonatine

9

256

261 *sub* *p cresc.*

266 *crescendo*

271 *f* *p*

277 *Poco Rit.* *Più Tranquillo (ca. M.M. ♩=70-72)* *pp* *p sempre legato* *p* ** p*

284 *poco cresc.* ** P* ** P* ** P* ** P* ** P*

C002

Figura 3.36: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o Andamento, c. 256-290.

3 SONATINE (1982)

10

The image displays a page of musical notation for the 3rd movement of '3 Sonatine' (1982) by Miłosz Magin. The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a red measure number on the left: 291, 297, 303, 309, 315, and 322. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance instructions include 'poco cresc.', 'mf', 'mp', 'Rit. poco a poco', and '(a tempo)'. Red asterisks followed by 'p' are placed below many notes. A red wedge-shaped crescendo hairpin is visible in the first system. The page number '10' is in the top right corner, and the publisher's code 'C602' is at the bottom center.

Figura 3.37: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o Andamento, c. 291-328.

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da Sonatine

11

a tempo

329 *dim.* *p* ** ped.*

336 *cresc. poco a poco*

343 *f*

349 *ff marcato* *f energico* ** m.g. secco e senza pedale*

354

359 *mf*

C602

Figura 3.38: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o Andamento, c. 329-363.

3 SONATINE (1982)

364 *poco cresc.* *più f*

369 *p cresc.*

374 *f cresc.*

379 *p* *

384 *ff* *con bravura* *p* (3) *p* *

389 *p* *ff* *focoso* *p* *sf* *

C602 (2'35)

Figura 3.39: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o Andamento, c. 364-393.

3.2.1 Primeiro Andamento

Ao comparar as duas gravações da *Sonatine* (exemplos áudio: Figuras 3.22-3.27) notamos que apesar do facto de a segunda gravação surgir nove anos mais tarde do que a primeira, existem apenas pequenas diferenças entre elas. As pequenas diferenças que notamos na gravação de 1992 completam e sublinham simplesmente as ideias interpretativas expostas por Miłosz Magin na gravação de 1983. Ambas as gravações realizadas pelo compositor mostram procedimentos técnicos e pianísticos quase idênticos (dinâmica, agógica, pedal, expressão musical), o que justifica as nossas anotações (Figuras: 3.28-3.39) nas páginas da partitura²³. Ao ouvir as gravações do primeiro andamento da *Sonatine* realizadas por Miłosz Magin sentimos que a interpretação expressou uma alegria e uma serenidade ingénuas na coexistência com uma profunda tranquilidade interna. Com a ajuda das suas gravações, o compositor mostra-nos os estados de alma imprescindíveis para uma bem-sucedida interpretação do primeiro andamento.

O primeiro andamento encontra as suas raízes na dança *Krakowiak*. A desenvoltura constitui um dos atributos indispensáveis desta dança folclórica. Por esta razão, apesar de tocar num tempo relativamente moderado²⁴, o compositor interpreta o primeiro andamento de modo veloz e ágil. Nas duas gravações, o compositor realça todos os detalhes da forma-sonata *Allegro*. Os caracteres contrastantes dos temas principais manifestam-se com a ajuda da articulação, da dinâmica e da agógica. Miłosz Magin sublinha o carácter dançante do primeiro tema T1 com os acentos bem característicos da dança *Krakowiak*. Através desta acentuação (Tab. 3.5), o compositor imita os passos da dança *Krakowiak*, ou seja, os saltos e o bater com o calcanhar no chão dos bailarinos. Enquanto isso, o segundo tema T2 decorre calmo e pacífico. O compositor toca-o de forma agradável e afectuosa.

²³Dada a natureza didáctica da forma musical de *sonatina*, resolvemos completar a partitura de forma tão precisa como nos foi possível. Levamos em linha de conta o facto de que Miłosz Magin compôs a *Sonatine* para jovens pianistas.

²⁴Miłosz Magin usa a palavra *allegro* para determinar o tempo e o carácter do primeiro andamento.

3 SONATINE (1982)

Tabela 3.5: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1º andamento: a localização dos acentos adicionais.

	MÃO	COMPASSO	DESCRIÇÃO	OBSERVAÇÕES
	DIREITA	1	No 1º tempo	Marca o início da dança.
		2-3	Na última colcheia do compasso	O acento e o salto criam a impressão duma síncopa.
		4	No 1º tempo	O regresso à acentuação binária.
		5	No 1º tempo	Marca passo da figura dançante.
		6	Na segunda parte do 2º tempo	Provavelmente tratam-se dos acentos acidentais, os quais provêm dos saltos executados pelas mãos.
		7	Na segunda parte do 1º e do 2º tempo	Este acento está em conformidade com a habitual acentuação de <i>Krakowiak</i> .
		8	No 2º tempo (a colcheia)	O acento e o salto criam a impressão duma síncopa.
	DIREITA	10-11	Na última colcheia do compasso	Marca passo da figura dançante.
		13	No 1º tempo	Provavelmente tratam-se dos acentos acidentais, os quais provêm dos saltos executados pelas mãos.
		14	Na segunda parte do 1º e do 2º tempo	Marca passo da figura dançante.
		15	Na segunda parte do 1º tempo	O acento e o salto criam a impressão duma síncopa.
		25	No 1º tempo	O regresso à acentuação binária.
		26-27	Na última colcheia do compasso	Provavelmente tratam-se dos acentos acidentais, os quais provêm dos saltos executados pelas mãos.
		28	No 1º tempo	O destaque expressivo.
		30	Na segunda parte do 1º e do 2º tempo	Os destaques expressivos.
		31	Na segunda parte do 1º tempo	A ausência de acento no 1º tempo no compasso 54 é devida à dinâmica de <i>piano</i> .
38		No 1º tempo	As duas maneiras de acentuar são possíveis.	
ESQUERDA	49	Nas duas colcheias do 2º tempo	Compare as observações referentes aos compassos 1-16.	
	55-56, 58-60	No 1º tempo	Compare as observações referentes aos compassos 33-50.	
AMBAS AS MÃOS	63-64, 67-68	A gravação 1982: c. 64 e 68: no 1º tempo A gravação 1991: c. 63 e 67: no 1º tempo	Estes compassos apresentam as semelhanças com os c. 14-16, 30-32 e 96-98. No entanto, a indicação dinâmica <i>pp</i> requer aos dedos um ataque suave, delicado e bem controlado.	
	83-98	Semelhante à Exposição		
COMPARAR C. 1-50	99-114	Semelhante à Exposição		
	122-124	Não há acentos		

Miłosz Magin preocupa-se com a perfeição técnica da sua interpretação pianística. A sua mestria neste assunto participa no êxito do primeiro andamento. Notamos, também, a exactidão do compositor na forma como mostra os pormenores subtis de dinâmica, de articulação, de agógica e de pedal. É de notar que, no que respeita à dinâmica, cada uma das gravações em disco tem uma qualidade diferente. A gravação de 1983 é feita em disco de vinil e apresenta uma qualidade inferior à do CD que foi gravado em 1992. As indicações recolhidas com base na gravação de 1983 são por vezes aproximativas, porque nem sempre fomos capazes de distinguir se as variações resultam duma graduação dinâmica ou da qualidade inferior da gravação. Apesar disso, conseguimos ouvir algumas poucas mudanças dinâmicas que adicionamos na partitura:

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da *Sonatine*

- Para enfatizar o elemento vital do folclore polaco no primeiro andamento da *Sonatine*, Miłosz Magin interpreta-o de forma resoluta e enérgica. Apesar disso, a sua interpretação abrange geralmente uma dinâmica em torno de *mezzo piano/mezzo forte*. Raramente atinge o *forte* (apenas duas vezes nos compassos 23 e 79). Por seu turno, Miłosz Magin usa frequentemente a paleta de *piano* e até mesmo *pianissimo*.
- Na partitura, no compasso 32, a última colcheia tocada pela mão esquerda é articulada em *staccato*. No entanto, na gravação de 1983, ouvimos que Miłosz Magin prolonga esta nota com o pedal direito. Na gravação de 1992, o compositor articula a referida colcheia em *staccato*.
- O compositor usa de modo moderado e equilibrado as indicações agógicas escritas na partitura nos compassos 53-60 e 113-115. Nem os *ritardandos* nem os *accelerandos* em nenhum momento impedem o fluxo do primeiro andamento.
- No que respeita à notação do pedal, encontramos apenas uma única indicação no terceiro andamento da *Sonatine* (c. 334-349). Enquanto isso, as duas gravações de Miłosz Magin revelam que a forma como o compositor costuma usar os pedais tem uma influência decisiva na sua interpretação da *Sonatine*. No que respeita ao uso do pedal direito, ambas as gravações do primeiro andamento diferem apenas num pormenor: na gravação de 1992, nos compassos 19-20, o compositor não usa o pedal direito.

Os últimos dois detalhes são erros da partitura.

- Nos compassos 66, 70, 72, 76 e 78, o compositor realiza uma ligadura de prolongação na forma duma semínima, em vez da notada mínima.
- Nos compassos 115-120, em vez duma ligadura de prolongação (mão direita), ouvimos somente silêncio.

3.2.2 Segundo Andamento

As gravações realizadas por Miłosz Magin dão-nos conta de que a interpretação do compositor enfatiza, acima de tudo, um certo caráter de segundo andamento. O andamento ganha contornos líricos e subtis. Na sua interpretação, a estrutura homofónica simples constitui a base para a melodia de caráter lírico, calmo e pensativo. Embora o texto musical não contenha nenhuma citação das melodias folclóricas originais, o segundo andamento abunda em elementos rítmicos e sonoros que aludem à dança folclórica polaca

3 SONATINE (1982)

Kujawiak e às suas figuras coreográficas. Miłosz Magin toca o segundo andamento no tempo *andantino*, que é menos lento que *andante* (caminhar). A sua interpretação imita pares de bailarinos rodando de modo tranquilo, constante e fluente. O tempo *andantino* é a velocidade adequada para dançar as figuras características da dança folclórica *Kujawiak*, nomeadamente, a combinação dos passos da dança com o balanceio típico das ancas. Aqui, queremos chamar a atenção para os acentos em *contratempo* realizados pelo compositor nos compassos 161-168 (mão direita). Estes acentos dão a impressão de que o compasso $\frac{3}{4}$ é substituído pelo compasso $\frac{2}{4}$. O compositor refere-se ao modo de executar alguns dos passos da dança *Kujawiak*. Como já referimos, no decurso da dança, os pares de bailarinos giram numa roda, de modo tranquilo. No entanto, devido aos *rubatos* espontâneos do acompanhamento instrumental, por vezes é necessário que os dançarinos adaptem os passos da dança. Fazem-no de forma assimétrica, ou seja, em *contratempo*. Estes arranjos constituem o charme exclusivo do *Kujawiak*²⁵ (exemplo audiovisual: Fig. 3.40).



Figura 3.40: Vídeo: *Kujawiak*.

A melodia romântica tocada pela mão direita assume um papel importante. O *legato* impecável e *cantabile* é apoiado por um constante, mas sofisticado uso do pedal²⁶. Este é um dos pré-requisitos da interpretação do compositor. No entanto, a forma de modelar as frases musicais, o tipo de *cantilena*, a diversidade de timbres, a variedade dos procedimentos dinâmicos e agógicos, resultam do facto de que o intérprete Miłosz Magin se livra completamente do sentimentalismo folclórico. As gravações do compositor transmitem ao ouvinte uma sensação de calma profunda e a transparência das suas ideias criativas.

Ao acabarmos este subcapítulo, a atenção vai para um pormenor: o «*rubato chopiniano*», ou seja, o *rubato* adequado para a interpretação das obras de Frédéric Chopin. Este tipo de *rubato* ouve-se sobretudo na gravação de 1983. Supomos que não se trata duma indicação interpretativa, mas dum costume (talvez inconsciente?) de Miłosz Magin. A mão que toca a melodia (na maioria dos casos trata-se da mão direita) atrasa-se no primeiro tempo dos compassos, enquanto a mão que toca o acompanhamento (na maioria dos casos

²⁵O exemplo audiovisual da dança *Kujawiak* é interpretado por «*Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”*», Karolin Polónia, 2008. <http://chomikuj.pl/ewamagiasztuki/FILMY/ta*c5*84ce+polskie>, recolhido em janeiro de 2012.

²⁶De notar que nos compassos 167-169 o compositor também usa o pedal esquerdo (*surdina*).

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da *Sonatine*

a mão esquerda) começa exactamente no primeiro tempo dos compassos. É muito provável que este hábito de *rubato chopiniano* remonte aos anos setenta do século passado. Nesta década, Miłosz Magin gravou para a editora DECCA as obras de Frédéric Chopin. Com o intuito de documentar o referido, apresentamos três excertos gravados por Miłosz Magin. O primeiro exemplo é um excerto da *Mazurka* op. 63, nº 3 de Frédéric Chopin gravado por Miłosz Magin em 1975²⁷ (exemplo áudio: Fig. 3.41). O segundo exemplo é um excerto do segundo andamento da *Sonatine* gravado por Miłosz Magin em 1983 (exemplo áudio: Fig. 3.42). Em ambas as gravações, podemos ouvir o mencionado *rubato chopiniano*. Curiosamente, na gravação de 1992 do segundo andamento da *Sonatine* (exemplo áudio: Fig. 3.43), este tipo de *rubato* quase não existe.



Figura 3.41: Gravação (1975): Frédéric Chopin , *Mazurka* op. 63, nº 3, c. 1-16.



Figura 3.42: Gravação (1983): Miłosz Magin, *Sonatine*, 2º andamento, c. 128-144.



Figura 3.43: Gravação (1992): Miłosz Magin, *Sonatine*, 2º andamento, c. 128-144.

²⁷ A gravação: Miłosz Magin, CD 465 665-2 LC 00387 UN 846, France: Universal Music, 2000 (1975).

3.2.3 Terceiro Andamento

As gravações do compositor transmitem ao ouvinte uma mensagem importante. A mensagem refere-se à interpretação duma obra, a qual por sua parte se fundamenta numa dança folclórica determinada. Nestas composições, uma interpretação deve ser elaborada com base no conhecimento das respectivas figuras coreográficas e dos gestos típicos de bailarinos, ou seja, em plena conformidade, entre as ideias musicais e o plano coreográfico da respectiva dança folclórica. Nas suas interpretações, Miłosz Magin realça principalmente a exuberância, pois o primeiro trecho do terceiro andamento é proveniente da dança folclórica *Mazur* e a sua vivacidade advém desta origem²⁸. A interpretação do compositor transmite também a sensação de um fluxo de movimento dos pares dançantes²⁹ e simultaneamente evoca a imagem duma dança folclórica alegre. Simultaneamente, o compositor não abusa no uso dos maneirismos típicos da dança *Mazur*, na forma dos acentos característicos no terceiro tempo do compasso. Além disso, na sua interpretação, Miłosz Magin evita o uso frequente de efeitos hollywoodescos. O compositor imita de forma cautelosa e bem aplicada os saltos executados pelos bailarinos (aqui pensamos nos *staccatos* exagerados do segundo tempo de compasso com o levantamento simultâneo do pedal direito). As mudanças repentinas da disposição (que em termos de construção e de expressão musical são inspiradas por duas danças folclóricas de carácter contrastante) não são simples de executar. As passagens entre a alegria espontânea da dança *Mazur* e o devaneio melancólico da dança *Kujawiak* surpreendem³⁰. O compositor realiza essa «quadratura do círculo», tanto através dos recursos sofisticados, quer dinâmicos, quer agógicos, como através da variedade dos meios da articulação, dos acentos e de uso do pedal. Embora vários acentos não estejam indicados na partitura, é aconselhável executá-los, pois constituem elementos característicos das referidas danças folclóricas polacas. As pequenas diferenças entre as duas gravações mostram apenas outras variantes de uma acentuação correcta. A Tabela 3.6 mostra a localização dos acentos adicionais tocados pelo compositor nas suas duas gravações.

²⁸É importante mencionar que o tempo *presto ma non troppo* refere-se somente aos excertos com o carácter da dança *Mazur*. Todavia, supomos que várias acelerações adicionais no tempo estão relacionadas com o temperamento vigoroso e com a virtuosidade do compositor. Os compassos 280-333 pertencem ao excerto com o carácter de *Kujawiak*. Por esta razão, o compositor tocou mais lento. Além disso, este excerto caracteriza-se pelo entrelaçamento dos *accelerandos* e *ritardandos* de carácter expressivo.

²⁹Por exemplo, os compassos 225-227 imitam uma das figuras coreográficas da dança *Mazur*, ou seja, os acelerados giros dos bailarinos. Por isso, aqui, o compositor apressou-se no toque (*poco più mosso*).

³⁰Por exemplo, a secção com o carácter da dança *Mazur* retorna a partir do compasso 334. Por este motivo, a partitura aponta a indicação *a tempo*. No entanto, em ambas as gravações, o compositor atinge o *tempo primo* (*presto ma non troppo*) apenas a partir do compasso 350.

3.2 Interpretações gravadas de Miłosz Magin da Sonatine

Tabela 3.6: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3º andamento: a localização dos acentos adicionais.

	MÃO	COMPASSO	ACENTOS	OBSERVAÇÕES	
SECÇÃO «A»	ESQUERDA	196-197	No 1º tempo	O conjunto dos acentos é característico do <i>Mazur</i> .	
	AMBAS AS MAOS	198	No 1º e no 3º tempo		
		199	No 1º tempo		
	DIREITA	200-227	Repetidamente, no 2º e 3º tempo		
SECÇÃO «B»	ESQUERDA	228-231	Repetidamente no 3º tempo (1983 e 1992). Uma vez no 2º tempo (1992)	O conjunto dos acentos é característico do <i>Mazur</i> . As pequenas diferenças entre as duas gravações, apenas demonstram outras variantes da acentuação correcta	
		230	<i>sfz</i>		O <i>sfz</i> marca o início da introdução.
		234 e 242	No 3º tempo (1992)		A habitual acentuação de <i>Kujawiak</i> .
	AMBAS AS MAOS	248-251	No 1º e no 3º tempo		O conjunto dos acentos é característico do <i>Mazur</i> .
SECÇÃO «A'»	DIREITA	252-271	Repetidamente no 2º e 3º tempo	A imitação dos passos irregulares da dança <i>Kujawiak</i> . Retorno ao compasso «três por quatro».	
		272-274	Os acentos <i>contratempo</i>		
		274-277	No 1º tempo		
SECÇÃO «C»	ESQUERDA	298, 302, 306, 310	No 1º tempo	Os destaques expressivos.	
SECÇÃO «A» E CODA	ESQUERDA	342	No 1º tempo (1983) No 2º tempo (1991)	As duas variantes de acentuação são possíveis.	
		343	No 2º tempo (1983) No 1º tempo (1992)		
	AMBAS AS MAOS	344-349	Repetidamente no 2º e 3º tempo	O conjunto dos acentos é característico do <i>Mazur</i> .	
	DIREITA E	350-386			
	AMBAS AS MÃOS				
ESQUERDA	393	<i>sfz</i>	O acorde final.		

De notar que ao longo do segundo andamento, Miłosz Magin realiza vários tipos de articulação, nomeadamente:

- Na partitura, no compasso 200, os dois acordes executados pela mão esquerda são notados em *staccato*. No entanto, Miłosz Magin articula o segundo acorde de forma prolongada (*tenuto*). Esta combinação do *staccato* com o *tenuto* cria a impressão dum salto entre os acordes. Além disso, este modo de articulação sublinha a influência da dança *Mazur* em todas as secções «A».
- O compositor ignora frequentemente o *staccato* de vários acordes, pois usa o pedal direito (por exemplo, nos compassos 210 ou 227 e, com certa regularidade, nos compassos 232-247 e 382-385). Por outro lado, o compositor toca uma série de acordes em *staccato*, em conformidade com as indicações da partitura. Por exemplo, nos compassos 350-369, o compositor toca os acordes em *staccato* (mão esquerda) dum modo muito curto e seco, ou seja, sem usar o pedal. As adições expostas permitem epilogar que o compositor apresentou-nos as formas diferentes de articulação do acompanhamento. Embora os referidos exemplos sejam distintos na apresentação,

3 SONATINE (1982)

mostram-se estilisticamente correctos. De notar que para os excertos com o carácter da dança *Kujawiak* (por exemplo c. 280-333), a articulação predominante (em ambas as mãos) é a de *legato*.

No que concerne à dinâmica, as gravações transmitem muito poucas anotações adicionais. No que respeita ao pedal direito, ambas as gravações do terceiro andamento diferem nos seguintes pormenores:

- Na gravação de 1983, nos compassos 196-200, o compositor prolonga o pedal direito no espaço dos quatro compassos. Na gravação de 1992, o compositor não usa o pedal.
- Na gravação de 1983, nos compassos 228-232, o compositor prolonga o pedal. Na gravação de 1992, no compasso 230, o compositor muda o pedal.
- Na gravação de 1992, nos compassos 234 e 242, o compositor usa o pedal de forma semelhante.
- Na gravação de 1983, nos compassos 248-249, o compositor prolonga o pedal no espaço dos dois compassos. Na gravação de 1992, o compositor não usa o pedal nestes compassos.
- Na gravação de 1983, nos compassos 297-298, o compositor muda o pedal uma vez por compasso. No entanto, nos compassos similares (c. 301-302; 305-306 e 309-310) o compositor prolonga o pedal no espaço dos dois compassos. Na gravação de 1992, nos mesmos compassos, o compositor prolonga sempre o pedal no espaço dos dois compassos. A nosso ver, a gravação de 1992 apresenta o uso correcto do pedal nos compassos 297-298.
- Na gravação de 1983, nos compassos 388-390, o compositor muda o pedal uma vez por compasso. Na gravação de 1992, o compositor prolonga o pedal até ao compasso 390.

O último detalhe que apresentamos neste subcapítulo refere-se ao ritmo. Na gravação de 1983, no primeiro tempo do compasso 250, a mão direita toca duas colcheias em vez duma semínima. Na gravação de 1992 este pormenor não se ouve.

3.3 Proposta para a interpretação da Sonatine

SONATINE
pour Piano

Milosz MAGIN

Allegro ca. M.M.♩=135

«hesitar»

« A IMPRESSÃO DUMA SÍNCOPA »

«hesitar»

6

11

16

21

mf (1 2 3 1 2)

p

f

mf

leggiero

senza pedale

sfz

sfz

mf sub. mp

* P

* P

* P

C602

Tous droits réservés pour tous pays

Figura 3.44: Milosz Magin, *Sonatine*, 1º andamento, c. 1-25.

3 SONATINE (1982)

26

31

37

44

51

56

meno mosso

p legato

poco cresc.

Poco rit. e dim.

una corda

tutte le corde

crescendo

P ** P* ** P* ** P* ** P* ** P* ** P* ** P*

C602

Figura 3.45: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1^o andamento, c. 26-60.

3.3 Proposta para a interpretação da Sonatine

3

a tempo

« A IMPRESSÃO DUMA SÍNCOPA »

61 *mp poco cresc*

66 *mf*

71 *deccresc*

76 *pp* *f deccresc* *deccrescendo*

82 *p* *rit.* *mf*

87 *p* *f* *sub. p* *leggiero*

C602

Figura 3.46: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1^o andamento, c. 61-91.

3 SONATINE (1982)

92

97

102

108

114

119

meno mosso

p legato

poco cresc.

dim.

a tempo

pp

mf

leggiadro pp

meno mosso

C602

Figura 3.47: Miłosz Magin, *Sonatine*, 1^o andamento, c. 92-124.

3 SONATINE (1982)

6

The image displays a page of musical notation for the second movement of '3 Sonatine' (1982) by Miłosz Magin. The score is written for piano and includes measures 159 through 195. It features two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The music is characterized by complex textures, often with multiple notes per hand, and includes various performance instructions such as *decresc.*, *decrecendo*, *rit.*, *tempo primo*, *pp*, *calmato*, *una corda*, *sempre legato*, *tutte le corde*, *(rubato) mf*, *ritardando poco a poco*, and *perdendosi*. Dynamic markings like *p* and *pp* are frequently used. The score also contains fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents (>). A small asterisk (*) is present at the end of the final system.

C602

Figura 3.49: Miłosz Magin, *Sonatine*, 2^o andamento, c. 159-195.

3.3 Proposta para a interpretação da Sonatine

7

1ª FRASE MUSICAL

Presto ma non troppo ca. M.M. $\text{♩} = 85-95$

196 *f* *marcato* *p* *energico* *p*

201 *mp* *p* *mp* *p* *p*

206 *mp* *p* *mp* *p* *mf*

211 *mp* *mf* *poco cresc.* *p* *mf*

216 *più f* *f* *cresc.* *f*

221 *crescendo* *f*

C802

Figura 3.50: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o andamento, c. 196-225.

226 *rit.*..... *f* *allargando*

(p) *p

231 *f* *un poco più mosso ma non tanto* *slargando*..... *a tempo*

* p *

236 *subito* *p* *un poco meno mosso*

p *p 5

241 *poco cresc.* *slargando*..... *a tempo*

* p * p * p

246 *crescendo*..... *f* *tempo primo*

* p * p * p

251 *a tempo* *mf* *f*

* p *

C802

Figura 3.51: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o andamento, c. 226-255.

3 SONATINE (1982)

10

The image displays a musical score for the 3rd movement of '3 Sonatine' by Miłosz Magin, spanning measures 291 to 328. The score is written for piano and features several systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including fingerings, accents, and dynamic adjustments. The score is marked with 'p' (piano) and 'poco cresc.' (poco crescendo). Other markings include 'mf' (mezzo-forte), 'allargando' (ritardando), 'Rit. poco a poco' (ritardando poco a poco), and '(a tempo) legato'. The score concludes with the publisher's code 'C602' at the bottom center.

Figura 3.53: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o andamento, c. 291-328.

3.3 Proposta para a interpretação da Sonatine

11

(,)

a tempo

329 *dim.* *P (pp)* *Ped.*

336 *cresc. poco a poco*

343 *tempo primo* *f energico*

349 *rit.* *ff* *marcato* *m.g. secco e senza pedale*

354 *f*

359 *mf*

C602

Figura 3.54: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o andamento, c. 329-363.

3 SONATINE (1982)

364 *poco cresc.* *più f*

369 *pp leggiero* *p cresc.* *crescendo*

374 *crescendo* *(mf)* *f cresc.* *(f)* *p*

379 *p* *p* *P* *P* ***

384 *ff* *rit.* *a tempo* *con bravoura* *(3)* *crescendo poco a poco* *subito p* *P* *** *(3)* *1* *4* *3* *1* *4* *2* *1*

389 *P* *** *p meno mosso* *ff* *focoso* *sfz* *P* ***

C602

Figura 3.55: Miłosz Magin, *Sonatine*, 3^o andamento, c. 364-393.