UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Cristiano de Abreu Buarque Vogas

Prelúdios op. 28 de Chopin: uma análise das indicações de
pedal do compositor

São Paulo
2014

CRISTIANO DE ABREU BUARQUE VOGAS

Prelúdios op. 28 de Chopin: uma análise das indicações de
pedal do compositor

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Processos de Criação Musical da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

São Paulo
2014

NOME: Cristiano de Abreu Buarque Vogas

TÍTULO: Prelúdios op. 28 de Chopin: uma análise das indicações de pedal do compositor

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Processos de Criação Musical da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Monteiro pela amizade, dedicação e incentivo demonstrados ao longo de todo o processo de elaboração deste trabalho.

À cravista Rosana Lanzelotte pela sua atenção, ajuda e material que gentilmente me concedeu.

À minha família.

Aos professores e amigos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

RESUMO

VOGAS, Cristiano de Abreu Buarque Vogas. **Prelúdios op. 28 de Chopin**: uma análise das indicações de pedal do compositor. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

Nosso trabalho consiste na análise das indicações de pedal encontradas nos *Prelúdios op. 28* de F. Chopin. A ideia desta pesquisa surgiu através de comparações entre diferentes edições das obras do compositor, onde encontramos grande incompatibilidade referente às indicações de utilização do pedal de Chopin com as de alguns editores. Percebemos que sua pedalização foi ignorada ou alterada por muitos revisores, que optaram por empregar uma indicação padrão de pedal. O nosso trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro faremos um breve histórico do emprego e escrita para o pedal desde os seus primórdios até os dias de hoje. No segundo capítulo trataremos da escrita para pedal de Chopin, onde abordaremos a linguagem adotada pelo compositor e suas especificidades. O terceiro capítulo será dedicado à análise das indicações de pedal dos *24 Prelúdios op. 28* encontradas no manuscrito autógrafo.

Palavras chave: Chopin; Pedal; Pedalização; Prelúdios op. 28

ABSTRACT

VOGAS, Cristiano de Abreu Buarque Vogas. **Preludes op. 28:** a research about the pedal indications by F. Chopin. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

This study consists of a research about the pedal indications by F. Chopin and more specifically those found in his *Preludes op. 28*. The idea for this research came through the comparisons of different editions of the composer's work, where we found great inconsistency regarding indications of Chopin on using the pedal. Chopin's pedaling was ignored or altered by many reviewers, who often chose to employ a standard indication. The work is divided into three chapters. The first presents a brief history of employment and notation for the pedal from its beginnings until the present day. The second deals with how Chopin wrote his pedaling, where we discuss the language adopted by the composer and their specificities. The third chapter is devoted to the analysis of the indications of the pedal found in the autograph manuscript of the *24 Preludes op. 28*. These statements seek to be understood not only by the intrinsic characteristics of each musical excerpt, but also through comparison with other editions of the work and based on the literature on the subject.

Key-words: Chopin; Pedal; Pedaling; Preludes op. 28

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 1: STEIBELT, D. <i>Pot-pourrit n° 6</i> , p. 2 (apud ROWLAND, 1993, p. 56). Emprego dos dois pedais juntos na apresentação do tema principal.	44
Ex. 2: BEETHOVEN, L. <i>Sonata op. 53</i> , 3º mov., c. 1 a 12 (apud ROWLAND, 1993, p. 47). Pedalização para destacar o tema principal.	45
Ex. 3: STEIBELT, D. <i>Pot-pourrit n° 6</i> , p. 6 (apud ROWLAND, 1993, p. 57). Indicação de pedal em passagens onde o acompanhamento ocupa mais de uma oitava.	46
Ex. 4: STEIBELT, D. <i>Pot-pourrit n° 6</i> , p. 6 (apud ROWLAND, 1985, p. 7). <i>Pédalle qui fait la sourdine</i> indicando o pedal alaúde.	46
Ex. 5: STEIBELT, D. <i>Mélanges d'airs e chansons</i> , p. 4 (apud ROWLAND, 1985, p. 7). Emprego de sinais para indicar o pedal.	46
Ex. 6: BOIELDIEU, F. <i>Concerto n° 1</i> , último mov. (apud ROWLAND, 1993, p. 62). Indicação de pedal para toda a variação.	47
Ex. 7: BEETHOVEN, L. <i>Sonata op. 27 n° 2</i> , 1º mov., c. 1 a 3. Edição Breitkopf & Härtel. Indicação do compositor para que a obra seja executada <i>senza sordini</i> , sem os abafadores. ..	48
Ex. 8: HAYDN, J. <i>Sonata Hob. XVI/60</i> , c. 1 a 6. Edição Wiener. Apresentação do primeiro tema.	49
Ex. 9: HAYDN, J. <i>Sonata Hob. XVI/60</i> , c. 73 e 74. Edição Wiener. Indicação de pedal através do termo <i>open Pedal</i>	49
Ex. 10: HAYDN, J. <i>Sonata Hob. XVI/60</i> , c. 120 a 123. Edição Wiener. Indicação de pedal através do termo <i>open Pedal</i>	50
Ex. 11: BEETHOVEN, L. <i>Concerto op. 37</i> , 1º mov., c. 1 a 12. Edição Peters. Trecho com indicações alternando <i>senza sordino</i> e <i>con sordino</i>	51

Ex. 12: BEETHOVEN, L. <i>Sonata op. 53</i> , 3º mov., c. 253 a 256. Edição Peters. Pedalização indicando a técnica do pedal rítmico.	53
Ex. 13: BEETHOVEN, L. <i>Concerto op. 58</i> , 2º mov., c. 55 a 57. Edição Peters. Indicações de liberação do <i>una corda</i>	53
Ex. 14: MOZART, W. A. <i>Sonata KV 311</i> , 2º mov., c. 86 a 89 (apud ROWLAND, 2001, p. 54). A escrita para a mão esquerda sugere o emprego do pedal.....	54
Ex. 15: CZERNY, C. <i>Complete Theoretical and Practical Piano Forte School</i> , p. 62. Apesar da descrição de Czerny se assemelhar à técnica do pedal sincopado, a escrita sugere a técnica do pedal rítmico.	55
Ex. 16: CLEMENTI, M. <i>Fantasia op. 48</i> , c 16 a 22 (apud ROWLAND, 2001, p. 58). A escrita para pedal sugere a técnica do pedal sincopado.....	56
Ex. 17: SCHUMANN, R. <i>Kresleriana op. 16</i> , 1 º mov., c 1 a 3. Edição Breitkopf & Härtel. Schumann anota o sinal <i>Ped.</i> no início da obra para indicar o emprego do pedal.	56
Ex. 18: SCHUMANN, R. <i>Kresleriana op. 16</i> , 8 º mov., c 82 a 84. Edição Breitkopf & Härtel. Indicação escrita para pedal sugere a técnica do pedal sincopado.	57
Ex. 19: SCHUMANN, R. <i>Carnaval op. 9, Paganini</i> , c 35 a 37. Edição Breitkopf & Härtel. Indicação pedal provoca um <i>crescendo</i> no acorde em <i>ppp</i>	58
Ex. 20: LISZT, F. <i>Veneza e Napoli, Tarantela</i> , c 245 e 246. Edição Bärenreiter. Indicação de pedal vibrato.	58
Ex. 21: LISZT, F. <i>Estudo de execução transcendental, Harmonies du soir</i> , c. 24 a 26. Edição Peters. Possível execução do pedal sincopado.	59
Ex. 22: LISZT, F. <i>Estudo de execução transcendental, Harmonies du soir</i> , c. 109 a 111. Edição Peters. Independência das mãos do teclado, possível através do pedal.....	59

Ex. 23: BARTOK, B. <i>Sonatina</i> , c. 9 a 12. Edição Boosey & Hawkes. Indicações de pedal precisas através de uma outra grafia.....	60
Ex. 24: BARTOK, B. <i>Danças populares romenas</i> , 4º mov., c. 1 a 15. Edição Universal. Indicações de pedal com os sinais tradicionais.	60
Ex. 25: DEBUSSY, C. <i>Prelúdio Danseuses de Delphes</i> , c. 11 e 12. Edição Durand & Cie. Passagem onde o tipo de escrita indica a necessidade do emprego do pedal.....	61
Ex. 26: RAVEL, M. <i>Jeux d'eau</i> , c. 84 e 85. Edição Dover. Indicação de longo pedal.	62
Ex. 27: COPLAND, A. <i>Piano Variations</i> . Indicação do pedal tonal.....	63
Ex. 28: BERIO, L. <i>Sequenza IV</i> , c. 8 e 9. Indicação do pedal tonal.	63
Ex. 29: CAGE, J. <i>Second Interlud</i> , c. 13 a 15. Pedal de sustentação indicado pelas linha contínua e o pedal <i>una corda</i> pela linha pontilhada.	64
Ex. 30: CRUMB, G. <i>Variations on Sea-Time: Sea Theme</i> . Sinais de retirada do pedal em conjunto com setas para auxiliar na precisão das indicações.	64
Ex. 31: CRUMB, G. <i>Variations on Sea-Time: Nocturne-Sea</i> . Sinais de pedal em conjunto com setas para auxiliar na precisão das indicações.	64
Ex. 32: STOCKHAUSEN, K. <i>Klavierstücke IX</i> , c. 1 a 3. Sinais incomuns de indicação do pedal.	65
Ex. 33: Sinal utilizado por Chopin para indicar o pedal.	69
Ex. 34: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , manuscrito autógrafo, c. 25 a 28. Indicação de pedal pouco precisa.	70
Ex. 35: CHOPIN, F. <i>Noturno op. 15 nº 2</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 17 a 20. Indicação do pedal <i>una corda</i>	70

Ex. 36: CHOPIN, F. <i>Rondeau op. 1</i> , edição Schlessinger, c. 125 a 128. Primeiras indicações de pedal de Chopin, sem o sinal de retirada.	71
Ex. 37: CHOPIN, F. <i>Rondeau a la Mazur op. 5</i> , Edição Sennewald, c. 93 a 102. Indicações de pedal de Chopin, com os sinais de retirada.	71
Ex. 38: CHOPIN, F. <i>Balada op.52</i> , c. 8 a 11, manuscrito original. Escrita aparentemente semelhante à do pedal rítmico.	74
Ex. 39: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Escrita do pedal de Chopin.	76
Ex. 40: CHOPIN, F. <i>Estudo op. 25 nº 4</i> , Edição Henle, c. 60 a 65. Omissão do último sinal de retirada do pedal	76
Ex. 41: CHOPIN, F. <i>Estudo op. 25 nº 4</i> , revisão de Mikuli, c. 61 a 65. Inclusão do último sinal de retirada do pedal pelo revisor.	77
Ex. 42: CHOPIN, F. <i>Balada op. 38</i> , manuscrito autógrafo, c. 199 a 201. Cancelamento das indicações de pedal por Chopin.....	77
Ex. 43: CHOPIN, F. <i>Mazurca op. 59 nº 2</i> , primeira Edição Francesa, c. 1 a 11. Trechos com e sem pedal.	78
Ex. 44: CHOPIN, F. <i>Mazurca op. 59 nº 2</i> , primeira Edição Inglesa, c. 37 a 42. Pedalização contribui para a clareza das articulações.	78
Ex. 45: CHOPIN, F. <i>Balada op. 52</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 8 a 10. Indicação de pedal em passagens com melodia e acompanhamento.....	79
Ex. 46: CHOPIN, F. <i>Balada op. 52</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 135 a 138. Ausência de pedal em passagens polifônicas sem acompanhamento.	79

Ex. 47: CHOPIN, F. <i>Balada op. 52</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 143 a 146. Retomada das indicações de pedal quando a textura passa a ser de melodia com acompanhamento.	79
Ex. 48: CHOPIN, F. <i>Polonaise Fantasie op. 61</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 280 e 281. Pedalização não corresponde às ligaduras.	80
Ex. 49: CHOPIN, F. <i>Mazurca op. 30 n° 4</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 5 a 10. Pedalização não corresponde às ligaduras.	80
Ex. 50: CHOPIN, F. <i>Barcarolle op. 60</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 4 e 5. Pedalização evitando a união dos graus conjuntos.	81
Ex. 51: CHOPIN, F. <i>Barcarolle op. 60</i> , edição Henle, c. 1 a 3. Pedal independente dos tempos fortes (c. 2 e 3).	81
Ex. 52: CHOPIN, F. <i>Noturno op. 55 n°2</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 22 e 23. Pedalização fora do tempo forte do compasso, com prolongamento de harmonia.	82
Ex. 53: CHOPIN, F. <i>Noturno op. 55 n° 2</i> , revisão de Mikuli, c. 22 a 24. Alteração da pedalização original pelo revisor.	82
Ex. 54: CHOPIN, F. <i>Balada op. 47</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 54 a 57. Mesmo modelo de pedalização.	83
Ex. 55: CHOPIN, F. <i>Balada op. 47</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 65 a 70. Variações na pedalização.	83
Ex. 56: CHOPIN, F. <i>Balada op. 47</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 77 a 80. Pedal segundo as acentuações na mão direita.	83
Ex. 57: CHOPIN, F. <i>Balada op. 47</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 105 a 113. Pedalização diferente da primeira apresentação do tema.	85

Ex. 58: CHOPIN, F. <i>Balada op. 47</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 105 e 106. Cancelamento do sinal de pedal para o primeiro tempo do c. 106.....	85
Ex. 59: CHOPIN, F. <i>Polonaise Fantasie op. 61</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 40 a 42. Prolongamento do baixo através do pedal.....	86
Ex. 60: CHOPIN, F. <i>Scherzo op. 31</i> , Edição Henle, c. 1 a 8. Prolongamento do baixo através do pedal.	86
Ex. 61: CHOPIN, F. <i>Scherzo op. 31</i> , Edição Henle, c. 772 a 780. Pedalização ultrapassa a duração das notas.....	87
Ex. 62: CHOPIN, F. <i>Scherzo op. 39</i> , Edição Nacional Polonesa, 589 a 599. Pedal longo em trecho com mesma harmonia.....	87
Ex. 63: CHOPIN, F. <i>Polonaise Fantasie op. 61</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 1. Pedal provoca uma sonoridade rica em harmônicos	88
Ex. 64: CHOPIN, F. <i>Noturno op. 27 nº 2</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 1 a 6. Pedal provoca uma sonoridade rica em harmônicos	88
Ex. 65: CHOPIN, F. <i>Balada op. 38</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 98 a 100. Pedal provocando mistura de harmonias diferentes.....	89
Ex. 66: CHOPIN, F. <i>Balada op. 38</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 165 a 169. Pedal em trinados.	89
Ex. 67: CHOPIN, F. <i>Polonaise op. 40 nº 1</i> , Edição Henle, c. 57 e 58. Pedal em trinado com indicação de <i>diminuendo</i>	90
Ex. 68: CHOPIN, F. <i>Polonaise Fantasie op. 40 nº 1</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 282 a 288. Trinados em <i>pianíssimo</i> com pedal.	90

Ex. 69: CHOPIN, F. <i>Nocturno op. 62 n° 1</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 69 e 70. Trinados para cada nota da melodia.	91
Ex. 70: CHOPIN, F. <i>Nocturne op. 62 n° 1</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 4 e 5. Menos indicações de pedal na primeira aparição do tema, sem trinados na melodia.	91
Ex. 71: CHOPIN, F. <i>Polonaise op. 53</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 30 a 32. Pedal unindo o acorde à escala, indicado em toda a sua extensão.	92
Ex. 72: CHOPIN, F. <i>Polonaise op. 53</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 46 a 48. Pedal unindo o acorde à primeira nota da escala.	92
Ex. 73: CHOPIN, F. <i>Scherzo op. 54</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 961 a 963. Indicações de pedal na escala final.	93
Ex. 74: CHOPIN, F. <i>Barcarolle op. 60</i> , primeira Edição Francesa, c. 115 e 116. Indicação de pedal durante toda a extensão da escala.	93
Ex. 75: CHOPIN, F. <i>Barcarolle op. 60</i> , primeira Edição Alemã, c. 115 e 116. Sinal de retirada de pedal quando a escala se direciona para o registro grave.	94
Ex. 76: CHOPIN, F. <i>Estudo op. 25 n° 10</i> , primeira Edição Alemã, c. 29 a 40. Indicação de pedal no c. 35, única em todo o <i>Estudo</i>	94
Ex. 77: CHOPIN, F. <i>Estudo op. 25 n° 10</i> , primeira Edição Alemã, c. 29 a 43. Maior número de indicações de pedal que na primeira Edição Alemã.	95
Ex. 78: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 1</i> , manuscrito autógrafo, c. 11 a 15. Sinais de retirada do pedal antes do fim dos compassos 13, 14 e 15.	101
Ex. 79: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 1</i> , cópia de Fontana, c. 11 a 15. Sinais de retirada localizados ao fim do compasso.	102

Ex. 80: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , manuscrito autógrafo, c. 23. Alteração da indicação do sinal de retirada do pedal.	102
Ex. 81: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , manuscrito autógrafo, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado aproximadamente no início do segundo tempo.	103
Ex. 82: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , cópia de Fontana, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado aproximadamente no início do segundo tempo.	103
Ex. 83: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , primeira Edição Francesa, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado ao fim do compasso.	103
Ex. 84: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , primeira Edição Inglesa, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado ao fim do compasso, como na Edição Inglesa.	104
Ex. 85: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , primeira Edição Alemã, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado no segundo tempo do compasso, como na cópia de Fontana.	104
Ex. 86: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , manuscrito autógrafo, c. 13 e 14. Sinal de retirada do pedal no início do segundo tempo.	104
Ex. 87: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , revisão de Cortot, c. 1 a 6. Sinal de retirada do pedal no início do segundo tempo.	105
Ex. 88: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , revisão de Cortot, c. 1 a 6. Sinal de retirada do pedal até o fim do compasso.	106
Ex. 89: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 1</i> , manuscrito autógrafo, c. 33 e 34. Um único pedal para os dois compassos, sem o sinal de retirada.	106
Ex. 90: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 2</i> , primeira Edição Alemã, c. 1 a 4. Polifonia na figura de acompanhamento nos dois primeiros compassos.	107

Ex. 91: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 2</i> , manuscrito autógrafo , c. 18 e 19. Indicação de pedal nos compassos 18 e 19.....	108
Ex. 92: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 2</i> , manuscrito autógrafo , c. 13 a 19. Indicação de diminuendo no c. 13. Prolongada até o c. 18.....	108
Ex. 93: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 2</i> , manuscrito autógrafo , c. 20 a 23. Ausência de indicações de pedal nos acordes finais.	110
Ex. 94: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 3</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Presença de graus conjuntos na figura de acompanhamento e ausência de indicações de pedal.....	111
Ex. 95: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 4</i> , manuscrito autógrafo, c. 17 e 18. Únicos sinais de pedal neste <i>Prelúdio</i>	112
Ex. 96: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 4</i> , c. 1 a 4. Pedalização de Fontainha, com mudança de pedal a cada harmonia e a cada nota da melodia.	113
Ex. 97: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Pedalização segundo as apogiaturas em colcheias da mão direita.	114
Ex. 98: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , cópia de Fontana, c. 1 a 4. Pedalização do sinal de retirada do pedal diferente do manuscrito autógrafo.	115
Ex. 99: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 1 a 4. Sinal de retirada do pedal localizado após a nota.	115
Ex. 100: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , Edição Henle, c. 1 a 4. Sinal de retirada do pedal localizado sob a nota.....	116
Ex. 101: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , edição Peters, c. 1 a 4. Sinal de retirada do pedal localizado após a nota.....	116

Ex. 102: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , revisão de Mikuli, c. 1 a 4. Sinal de retirada do pedal localizado sob a nota.....	117
Ex. 103: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , manuscrito autógrafo, c. 5 a 12. Pedalização segundo a primeira harmonia de cada compasso.....	118
Ex. 104: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , cópia de Fontana, c. 5 a 12. Pedalização segundo a primeira harmonia de cada compasso.....	118
Ex. 105: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , manuscrito autógrafo, c. 13 a 16. Indicação no segundo tempo do c. 13, e nos primeiros e terceiros tempos dos c. 14 a 16.	119
Ex. 106: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , cópia de Fontana, c. 13 a 16. Indicação no segundo tempo do c. 13, e nos primeiros e terceiros tempos dos c. 14 a 16.	119
Ex. 107: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , c. 17 a 20, manuscrito autógrafo. Pedalização semelhante à do trecho inicial (c. 1 a 4).	120
Ex. 108: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , Edição Paderewski, c. 21 a 24. Mikuli incluiu (exceto no c. 21) indicações de pedal de pedal idênticas à primeira aparição do trecho.	120
Ex. 109: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , Edição Paderewski, c. 21 a 24. Editores incluíram indicações de pedal idênticas à primeira aparição do trecho.....	121
Ex. 110: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , manuscrito autógrafo, c. 29 a 32. Chopin une o V grau com o I através do pedal.....	121
Ex. 111: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , cópia de Fontana, c. 29 a 32. Chopin une o V grau com o I através do pedal.....	121
Ex. 112: Chopin, <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , c. 29 e 30, manuscrito autógrafo. Chopin anulou indicação de pedal no c. 30 do manuscrito.....	122

Ex. 113: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , Revisão de Mikuli, c. 29 a 32. Editor alterou a pedalização de Chopin que unia o V grau com o I.	122
Ex. 114: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , Edição Paderewski, c. 29 a 32. Editores alteraram a pedalização de Chopin que unia o V grau com o I.	123
Ex. 115: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , manuscrito autógrafo, c. 33 a 39. Pedal longo entre os c. 34 e 37, com indicação de <i>crescendo</i>	123
Ex. 116: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , cópia de Fontana, c. 33 a 39. Pedal longo entre os c. 34 e 37, com indicação de <i>crescendo</i>	123
Ex. 117: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 5</i> , manuscrito autógrafo, c. 38 e 39. Indicação do último sinal de retirada do pedal.	124
Ex. 118: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 6</i> , manuscrito autógrafo, c. 13 e 14. Pedalização que valoriza os baixos e a harmonia de do maior.	125
Ex. 119: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 6</i> , primeira Edição Francesa, c. 13. Sinal de retirada do pedal posicionado quase sob a nota mi da mão esquerda do segundo tempo.	126
Ex. 120: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 6</i> , manuscrito autógrafo, c. 23 a 26. Um mesmo pedal durante toda a Coda, sem o sinal de retirada.	126
Ex. 121: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 6</i> , manuscrito autógrafo, c. 22 e 23. A nota si do baixo do c. 23 é o prolongamento da mesma nota do c. anterior.	127
Ex. 122: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 6</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 23 a 25. Sugestão de pedalização dos editores.	127
Ex. 123: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 6</i> , cópia de Fontana, c. 22 a 25. Ausência da indicação de pedal do c. 23.	128

Ex. 124: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 6</i> , primeira Edição Alemã, c. 22 a 25. Ausência da indicação de pedal do c. 23.....	128
Ex. 125: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 7</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 e 2. Pedal prolonga o baixo e ultrapassa a barra de compasso.	129
Ex. 126: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 7</i> , c. 11 a 14, manuscrito autógrafo. Mudança de pedal quando a harmonia é alterada.	130
Ex. 127: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 7</i> , Edição Paderewski, c. 1 e 2. Sugestão de mudança de pedal no segundo tempo do compasso.....	130
Ex. 128: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 7</i> , c. 1 e 2. Pedalização de Fontainha, com o emprego do meio pedal.....	131
Ex. 129: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 7</i> , Revisão de Mikuli, c. 1 a 10. Pedalização diferente do manuscrito.	131
Ex. 130: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 7</i> , manuscrito autógrafo, c. 15 e 16. Cancelamento do último sinal de retirada do pedal.....	132
Ex. 131: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , primeira Edição Francesa, c. 1.	133
Ex. 132: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Uma indicação de pedal para cada tempo do compasso.....	133
Ex. 133: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , manuscrito autógrafo, c. 25. Uma indicação de pedal para os dois primeiros tempos do compasso.....	134
Ex. 134: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 1 e 2. Sinal de retirada próximo da indicação de pedal seguinte.....	134
Ex. 135: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , Revisão de Mikuli, c. 5 e 6. Inclusão de indicações de pedal onde Chopin não indicou.....	135

Ex. 136: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , manuscrito autógrafo, c. 22. Um pedal para cada dois tempos do compasso.	135
Ex. 137: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , manuscrito autógrafo, c. 27 a 32. Um pedal para cada compasso.	136
Ex. 138: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , c. 25, manuscrito autógrafo. Um pedal para os dois primeiros tempos do compasso.	136
Ex. 139: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , manuscrito autógrafo, c. 29. Sinal de retirada do pedal sob a barra de compasso.	137
Ex. 140: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , revisão de Cortot, c. 1 e 2. Sinal de retirada sob a última nota de cada tempo da mão esquerda.	137
Ex. 141: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 8</i> , manuscrito autógrafo, c. 33 e 34. Acordes finais sem indicações de pedal.	138
Ex. 142: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 1. Rasura que anula o sinal de retirada do pedal no quarto tempo.	139
Ex. 143: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , cópia de Fontana, c. 1. Dois sinais de retirada do pedal no quarto tempo.	139
Ex. 144: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , primeira Edição Francesa, c. 1. Sinal de retirada do pedal início do quarto tempo, como no manuscrito.	140
Ex. 145 : CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , primeira Edição Inglesa, c. 1. Sinal de retirada do pedal do início do quarto tempo, como na Edição Francesa.	140
Ex. 146: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , primeira Edição Alemã, c. 1. Sinal de retirada do pedal fim do compasso.	140

Ex. 147: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 2. Pedalização une duas harmonias diferentes do terceiro e quarto tempos.	141
Ex. 148: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , cópia de Fontana, c. 2. Pedalização une duas harmonias diferentes do terceiro e quarto tempos.	141
Ex. 149: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , revisão de Cortot, c. 1 e 2. Troca de pedal em cada tempo do compasso.	142
Ex. 150: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , edição Paderewski, c. 1 e 2. Pedalização sugerindo a técnica do pedal sincopado.	142
Ex. 151: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 7. Sinal de retirada do pedal do quarto tempo posicionado após a barra de compasso.	143
Ex. 152: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 7. Sinal de retirada após a última nota de cada tempo.	143
Ex. 153: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , primeira Edição Francesa, c. 7. Posição do sinal de retirada do pedal diferente do manuscrito.....	143
Ex. 154: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , primeira Edição Inglesa, c. 7. Posição do sinal de retirada do pedal diferente do manuscrito.	144
Ex. 155: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , c. 7, cópia de Fontana. Sinal de retirada do pedal posicionado após a última nota de cada tempo.....	144
Ex. 156: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , c. 7, primeira Edição Alemã. Posição do sinal de retirada do pedal aproximada das indicações da cópia de Fontana.	144
Ex. 157: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 9</i> , edição Henle, c. 7. Posição do sinal de retirada do pedal sob a última nota de cada tempo.	145

Ex. 158: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , edição Peters, c. 7. Posição do sinal de retirada do pedal sob a última nota de cada tempo.	145
Ex. 159: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , c. 7, Edição Nacional Polonesa. Posição do sinal de retirada do pedal após a última nota de cada tempo.	145
Ex. 160: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 1. Sinal de retirada do pedal posicionado sob início do quarto tempo.	147
Ex. 161: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 3 e 4. Indicação de pedal para os trinados.	147
Ex. 162: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 3. Pedal abrange a terminação do trinado.	148
Ex. 163: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 4. Cancelamento da ligadura da terminação do trinado e antecipação do sinal de retirada do pedal.	148
Ex. 164: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 9</i> , manuscrito autógrafo, c. 12. Um único pedal para todo o compasso.	148
Ex. 165: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 10</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 5. <i>Prelúdio</i> construído por duas ideias contrastantes.	150
Ex. 166: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 10</i> , manuscrito autógrafo, c. 7 e 8. Indicação de pedal para o trinado.	151
Ex. 167: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 10</i> , manuscrito autógrafo, c. 11 e 12. Pedal de dedo através das notas prolongadas.	151
Ex. 168: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 10</i> , revisão de Cortot, c. 15 a 18. Indicações de pedal do revisor.	152

Ex. 169: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , primeira manuscrito autógrafo, c. 1 e 2. Ausência de indicação de pedal na melodia sem acompanhamento.	152
Ex. 170: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , manuscrito autógrafo, c. 3 e 4. Pedalização de acordo com o desenho da figura de acompanhamento.	153
Ex. 171: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , manuscrito autógrafo, c. 5 e 6. Pedalização de acordo com o desenho da figura de acompanhamento.	153
Ex. 172: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , manuscrito autógrafo, c. 7 a 10 . Ausência de pedal no compasso 10.	154
Ex. 173: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , manuscrito autógrafo, c. 15 a 18 . Ausência de pedal no compasso 18.	154
Ex. 174: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , manuscrito autógrafo, c. 18 e 19. Ausência de pedal no c. 19 e pausa de colcheia no acompanhamento da mão esquerda no c. 19.	155
Ex. 175: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , manuscrito autógrafo, c. 21 a 22. Pedalização que prolonga as notas da mão esquerda.	155
Ex. 176: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , revisão de Cortot, c. 21 a 22. Sinal de retirada do pedal no meio do c. 22.	155
Ex. 177: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , revisão de Mikuli, c. 21 a 22. Antecipação do sinal de retirada do pedal para o fim do c. 21.	156
Ex. 178: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , manuscrito autógrafo, c. 21 a 25. Sinal de retirada do c. 24 sem o sinal de pedal correspondente.	156
Ex. 179: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , cópia de Fontana, c. 21 a 25. Inclusão do sinal de pedal no primeiro tempo do c. 24.	157

Ex. 180: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , edição Peters, c. 23 a 25. Inclusão do sinal de pedal no primeiro tempo do c. 24, entre parênteses.	157
Ex. 181: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , revisão de Cortot, c. 23 a 25. Inclusão do sinal de pedal no segundo tempo do c. 23 e no primeiro tempo do c. 24.	157
Ex. 182: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , manuscrito autógrafo, c. 25 a 27. Um único pedal para os três compassos finais.	158
Ex. 183: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 8. Pedalização diferente entre os c. 1 a 4 e 5 a 8.	159
Ex. 184: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 1 a 8. Pedalização diferente entre os c. 1 a 4 e 5 a 8.	160
Ex. 185: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , Edição Paderewski, c. 1 a 8. Pedalização diferente do original.....	160
Ex. 186: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , Revisão de Cortot, c. 1 a 8. Pedalização diferente do original.....	161
Ex. 187: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , revisão de Mikuli, c. 1 a 8. Pedalização diferente do original.....	161
Ex. 188: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , primeira Edição Francesa c. 1 a 4. Pedalização não demonstra claramente a variação encontrada no original.....	162
Ex. 189: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , primeira Edição Inglesa, c. 1 a 4. Pedalização não demonstra claramente a variação encontrada no original.....	162
Ex. 190: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , cópia de Fontana, c. 1 a 4. Indicações de pedal como no manuscrito, exceto para o c. 1.	163

Ex. 191: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , edição Alemã , c. 1 a 4. Indicações de pedal como no manuscrito, exceto para o c. 1.	163
Ex. 192: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 17 a 20. Interrupção das indicações de pedal.....	164
Ex. 193: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 17 a 20. Interrupção das indicações de pedal.....	164
Ex. 194: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 21 a 28. Indicação de um pedal por compasso.	165
Ex. 195: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 21 a 28. Indicação de um pedal por compasso.....	165
Ex. 196: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 29 a 34. Trecho sem indicações de pedal.....	166
Ex. 197: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 29 a 34. Trecho sem indicações de pedal.	166
Ex. 198: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 35 a 40. Chopin retoma as indicações de pedal a partir do c. 35. Pedais mais constantes após o fim do <i>crescendo</i> no c. 37.	167
Ex. 199: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 35 a 40. Chopin retoma as indicações de pedal a partir do c. 35. Pedais mais constantes após o fim do <i>crescendo</i> no c. 37.	167
Ex. 200: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 49 a 52. Trecho com sinal de <i>crescendo</i> e indicações de pedal.....	168

Ex. 201: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 53 a 56. Passagem com notas em graus conjuntos na mão direita e acordes curtos no acompanhamento, sem indicações de pedal.....	168
Ex. 202: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 61 a 63. Passagem com notas em graus conjuntos na mão esquerda.....	169
Ex. 203: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 65 a 67. Passagem com notas em graus conjuntos na mão esquerda.....	169
Ex. 204: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº12</i> , manuscrito autógrafo, c. 74 a 76. Passagem com terças na voz intermediária e notas tenutas nas outras vozes.	169
Ex. 205: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Pedalização reforça a harmonia do V grau.	170
Ex. 206: CHOPIN, F. <i>Barcarola op. 60</i> , primeira Edição Francesa, c. 4 e 5. Pedalização que impede a mistura de sons entre notas diferentes das do acorde.....	171
Ex. 207: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 13</i> , c. 1. Pedalização sugerida por Ekier e Kaminski.	171
Ex. 208: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , c. 21 a 22, manuscrito autógrafo. Indicações de pedal que sustentam os baixos.....	172
Ex. 209: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , revisão de Cortot, c. 21 e 22. Inclusão de outras indicações de pedal por parte do revisor.	173
Ex. 210: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , manuscrito autógrafo, c. 27 e 28. Indicação de pedal para os acordes finais da segunda parte.	173
Ex. 211: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , manuscrito autógrafo, c. 29 e 30. Indicação de pedal no c. 29.....	174

Ex. 212: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , manuscrito autógrafo, c. 33 a 35. Indicação de pedal acima da pauta superior.	174
Ex. 213: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , primeira Edição Francesa, c. 32 a 38. Ausência das indicações de pedal acima da pauta superior a partir do c. 33.	175
Ex. 214: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , revisão da primeira Edição Francesa, c. 32 a 38. Inclusão das indicações de pedal acima da pauta superior a partir do c. 33.....	175
Ex. 215: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 32 a 38. Inclusão das indicações de pedal acima da pauta superior a partir do c. 33.	176
Ex. 216: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº13</i> , manuscrito autógrafo, c. 37 e 38. Presença de indicações de pedal em toda a extensão, diferentemente da segunda parte do <i>Prelúdio</i>	176
Ex. 217: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº14</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 3. Escrita monofônica.	177
Ex. 218: CHOPIN, F. <i>Sonata op. 35, 4º mov.</i> , primeira Edição Francesa, c. 1 a 4. Escrita monofônica.	177
Ex. 219: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº14</i> , manuscrito autógrafo, c. 5 e 6. Indicações de <i>crescendo e diminuendo</i>	178
Ex. 220 : CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 1. Um único pedal em todo o compasso.	178
Ex. 221: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , c. 1. Escrita sugerindo o resultado sonoro da melodia da mão direita com pedal relatado por Kleczynski (1896, p. 21).	179
Ex. 222: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , c. 1, sugestão de pedalização para primeiro compasso por Kleczynski (1896, p. 21).	179

Ex. 223: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , c. 1, revisão de Cortot. Pedalização do revisor para primeiro compasso.....	179
Ex. 224: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 3. Sinal de retirada do pedal em diferentes posições.	180
Ex. 225: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 15 a 19. Indicações de pedal onde há um baixo.	181
Ex. 226: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 28 a 31. Primeira frase sem indicações de pedal.	181
Ex. 227: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 32 a 39. Indicações de pedal nos c. 34 e 39.	182
Ex. 228: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 40 a 43. Indicações contínuas de pedal.	182
Ex. 229: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 43. O baixo é prolongado através do pedal.	183
Ex. 230: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 62 e 63. Cancelamento da indicação de pedal do c. 62.....	183
Ex. 231: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito autógrafo, c. 76. Sinal de retirada do pedal sob o quarto tempo do compasso.	183
Ex. 232: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , edição Peters, c. 76. Sinal de retirada do pedal indicado ao fim do compasso.	184
Ex. 233: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito original, c. 81 a 84. Ausência de sinal de retirada para o sinal de pedal do c. 81.....	185

Ex. 234: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , manuscrito original, c. 88 e 89. Presença do sinal de retirada para a última indicação de pedal no c. 89.....	185
Ex. 235: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , Manuscrito autógrafo, c. 1. Uma indicação de pedal para todo o primeiro compasso.	186
Ex. 236: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , revisão de Mikuli, c. 1. Antecipação do sinal de retirada.	186
Ex. 237: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo, c. 2 a 4. Rasuras nas indicações de pedal para o c. 2. , resultando em um único pedal entre os c. 2 a 4.....	187
Ex. 238: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , revisão de Mikuli, c. 2 e 3. Alteração da pedalização original.....	187
Ex. 239: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , edição Paderewski, c. 1 a 3. Alteração da pedalização original.....	188
Ex. 240: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo, c. 8 a 9. Trocas frequentes de pedal.....	189
Ex. 241: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo, c. 26 e 27. Posição dos sinais de pedal diferentes do restante do <i>Prelúdio</i>	190
Ex. 242: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo, c. 30. Baixo prolongado através do pedal, apesar da pausa.	190
Ex. 243: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo c. 30 e 31. Indicação de pedal na passagem com acordes arpejados na mão esquerda.....	191
Ex. 244: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , c. 31 e 32. Manuscrito autógrafo. A última indicação de pedal do c. 31 não une o último acorde deste com o primeiro do c. seguinte...	191

Ex. 245: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo, c. 32 e 33. Passagem com notas cromáticas sem indicações de pedal.....	191
Ex. 246: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo, c. 40 e 41. Primeiro acorde prolongado através do pedal.	192
Ex. 247: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo, c. 41. Uma mesmo pedal para todo o compasso.	192
Ex. 248: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 16</i> , manuscrito autógrafo, c. 42 a 46. Indicação de pedal com localização imprecisa entre os c. 43 e 44. Posição do sinal de retirada do pedal alterado ao fim do c. 45.	193
Ex. 249: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 5. Pedalização contínua.	193
Ex. 250: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 5 a 7. Sinal de retirada posicionado após as notas.....	194
Ex. 251: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 11 a 14. Ausência de indicações de pedal sugere a repetição da pedalização anterior.....	195
Ex. 252: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 19 a 23. Indicações de pedal mais curtas comparadas ao início do <i>Prelúdio</i>	195
Ex. 253: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 61 a 65. Longa indicação de pedal entre os c. 61 e 64.	196
Ex. 254: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 65 a 69. Trecho com a nota lá bemol como pedal.....	197

Ex. 255: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 66 a 69. Chopin cancelou o prolongamento da nota melódica vinda do compasso anterior, substituindo-a pela pausa.	198
Ex. 256: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 4 a 7. Prolongamento da nota melódica vinda do compasso anterior.....	198
Ex. 257: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 17</i> , manuscrito autógrafo, c. 88 a 90. Cancelamento do sinal de retirada do pedal no c. 88, mantendo o mesmo pedal até o fim da peça.....	199
Ex. 258: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 18</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 6. Indicações curtas de pedal intercaladas com trechos melódicos sem acompanhamento e sem pedal.	199
Ex. 259: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 18</i> , manuscrito autógrafo, c. 7 a 12. Indicações de pedal para os acordes acentuados.	200
Ex. 260: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 18</i> , manuscrito autógrafo, c. 12. Indicações de pedal para os acordes acentuados.....	200
Ex. 261: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 18</i> , manuscrito autógrafo, c. 13 e 14. Indicações de pedal para as oitavas repetidas.....	201
Ex. 262: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 18</i> , manuscrito autógrafo, c. 13 a 17. Indicações de pedal cada vez mais frequentes.	201
Ex. 263: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 18</i> , manuscrito autógrafo, c. 17 a 19. Longa indicação de pedal para os c. 17 e 18.	202
Ex. 264: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 18</i> , manuscrito autógrafo, c. 20 e 21. Indicação de dinâmica <i>fff</i> e de um pedal para cada acorde.	202
Ex. 265: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Indicações de pedal com diferentes durações.....	203

Ex. 266: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , Manuscrito autógrafo, c. 5 a 8. Pedalização diferente para os c. 5 e 7.	204
Ex. 267: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , revisão da primeira Edição Francesa, c. 9 a 12. Indicação de pedal ausente na primeira Edição Francesa.	204
Ex. 268: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , revisão de Mikuli, c. 9 a 12. Indicação de pedal como nos primeiros compassos.	204
Ex. 269: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , manuscrito autógrafo, c. 17 a 20. Indicação de pedal diferente entre os c. 17 e 19.	205
Ex. 270: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , primeira Edição Francesa, c. 17 a 20. Indicação de pedal diferente entre os c. 17 e 19.	205
Ex. 271: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , c. 25 a 28. Manuscrito autógrafo. Indicação de pedal diferente dos c. 17 e 20.	206
Ex. 272: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , Primeira Edição Francesa, c. 25 a 28. Indicação de pedal diferente dos c. 17 e 20.	206
Ex. 273: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , cópia de Fontana, c. 25 a 28. Ausência de indicação de pedal no c. 28.	207
Ex. 274: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , Edição Peters, c. 25 a 28. Acréscimo de pedal para o primeiro tempo do c. 26.	207
Ex. 275: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 25 a 28. Indicação de pedal semelhante a dos c. 17 a 20, com a pedalização original entre parênteses.	207
Ex. 276: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , Manuscrito autógrafo, c. 29 a 32. Pedalização segundo a métrica binária.	208

Ex. 277: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , Manuscrito autógrafo, c. 65 a 69. Pedalização segundo a métrica binária.	208
Ex. 278: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 19</i> , Manuscrito autógrafo, c. 65 a 69. Pedalização segundo a métrica binária.	209
Ex. 279: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 20</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 e 2. Necessidade do emprego do pedal para a execução do legato.	209
Ex. 280: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 20</i> , Edição Paderewski, c. 1 e 2. Indicações de pedal sugerindo a técnica do pedal sincopado.	210
Ex. 281: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 20</i> , revisão de Cortot, c. 1 e 2 Indicações de pedal sugerindo a técnica do pedal sincopado.	210
Ex. 282: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 20</i> , primeira Edição Francesa, c. 12 e 13. Única indicação de pedal do <i>Prelúdio</i>	210
Ex. 283: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 20</i> , manuscrito autógrafo, c. 12 e 13. Indicação de pedal referente ao quarto tempo do c. 12.....	211
Ex. 284: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 20</i> , cópia de Fontana, c. 10 a 13. Ausência da indicação de pedal referente ao quarto tempo do c. 12.	211
Ex. 285: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 20</i> , revisão de Mikuli, c. 12 e 13. Pedalização diferente do manuscrito.	212
Ex. 286: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , c. 1 a 4. Distribuição das vozes do tema inicial (1989, p. 10).	212
Ex. 287: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Pedalização prolonga o baixo e garante clareza das vozes intermediárias.	213

Ex. 288: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , manuscrito autógrafo, c. 12 e 13. Pedalização une o terceiro tempo do c. 12 com o início do c. 13.....	214
Ex. 289: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , revisão de Mikuli, c. 12 e 13. Pedalização diferente do original.....	214
Ex. 290: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , manuscrito autógrafo, c. 17 e 18. Prolongamento do baixo através do pedal.	215
Ex. 291: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , manuscrito autógrafo, c. 17 a 24. Prolongamento do baixo através do pedal.	215
Ex. 292: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , manuscrito autógrafo, c. 25 a 28. Ausência de indicações de pedal na repetição da melodia em pianíssimo.....	216
Ex. 293: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , manuscrito autógrafo, c. 39 a 44. Prolongamento do baixo através do pedal nos c. 39 e 40, e ausência de pedal na passagem seguinte em notas duplas.....	217
Ex. 294: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , manuscrito autógrafo, c. 55 a 57. Uma indicação de pedal apenas para a última nota da passagem.....	217
Ex. 295: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 21</i> , manuscrito autógrafo, c. 58 a 59. Uma indicação de pedal cada acorde.....	218
Ex. 296: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 22</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Ausência de indicações de pedal.....	218
Ex. 297: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 22</i> , revisão de Cortot, c. 1 a 4. Indicações de pedal apenas para das oitavas da mão esquerda dos primeiro tempos.....	219

Ex. 298: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 22</i> , manuscrito autógrafo, c. 17 a 22. Pedalização indicada visando preservar a síncope, e ausência de pedal nas escalas em oitavas da mão esquerda.	219
Ex. 299: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 22</i> , manuscrito autógrafo, c. 23 e 24. Um pedal para cada tempo do compasso.	220
Ex. 300: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 22</i> , manuscrito autógrafo, c. 34. Ausência de pedal na melodia.	220
Ex. 301: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 22</i> , manuscrito autógrafo, c. 38 e 39. Ausência de pedal inclusive no acorde seguido de pausa do c. 39.	221
Ex. 302: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 22</i> , manuscrito autógrafo, c. 40 e 41. Indicação de pedal para os acordes cadenciais.	221
Ex. 303: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 23</i> , manuscrito autógrafo, c. 1. Uma Indicação de pedal para todo o compasso.	222
Ex. 304: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 23</i> , manuscrito autógrafo, c. 2. Uma Indicação de pedal para os três primeiros tempos do compasso.	222
Ex. 305: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 23</i> , manuscrito autógrafo, c. 3. Sinal de retirada sob a harmonia do V grau.	223
Ex. 306: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 23</i> , manuscrito autógrafo, c. 4. Sinal de retirada sob a metade do segundo tempo.	223
Ex. 307: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 23</i> , manuscrito autógrafo, c. 8. Indicação de pedal para todo o compasso.	224
Ex. 308: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 n° 23</i> , manuscrito autógrafo, c. 15 e 16. Pedalização que preza a clareza melódica do c. 16.	224

Ex. 309: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 23</i> , primeira Edição Francesa, c. 15 e 16. Pedalização que preza a clareza melódica do c. 16.	224
Ex. 310: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 23</i> , manuscrito autógrafo, c. 21 e 22. A nota mi bemol no terceiro tempo do c. 21, na mão esquerda, insere na harmonia do I grau uma sutil aparência de V.	225
Ex. 311: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , manuscrito autógrafo, c. 1 a 6. Trocas de pedal visando a clareza melódica.	226
Ex. 312: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , manuscrito autógrafo, c. 6 a 10. Cancelamento do sinal de retirada no c. 6, mantendo um mesmo pedal até o fim do primeiro tempo do c. 10.	226
Ex. 313: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , primeira Edição Francesa, c. 6 a 10. Um mesmo pedal do c. 6 até o fim do primeiro tempo do c. 10.	227
Ex. 314: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , revisão de Mikuli, c. 1 a 11. Maior número de trocas de pedal comparado ao mesmo trecho do manuscrito autógrafo.	228
Ex. 315: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , revisão de Cortot, c. 1 a 3. Indicação de pedal com trocas para cada tempo.	228
Ex. 316: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , manuscrito autógrafo, c. 42 a 46. Trecho em ré bemol maior entre os c. 43 a 46 com um mesmo pedal apesar da dinâmica <i>piano</i> no c. 46.	229
Ex. 317: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , revisão de Mikuli c. 43 a 46. Troca de pedal no c. 46 que garante a realização da dinâmica <i>piano</i>	229
Ex. 318: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , manuscrito autógrafo, c. 54 a 56. Sinal de retirada cancelado ao fim do c. 54, mantendo um único pedal entre os c. 54 a 56.	230

Ex. 319: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , manuscrito autógrafo, c. 61 a 65. Indicação de pedal a cada tempo entre os c. 62 e 64.	231
Ex. 320: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , manuscrito autógrafo, c. 66. Um único pedal para todo o compasso.	231
Ex. 321: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , manuscrito autógrafo, c. 70. Duas indicações de pedal, diferentemente do anotado no c. 66.	232
Ex. 322: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , manuscrito autógrafo, c. 73 a 77. Um único pedal do c. 73 ao 77.	232
Ex. 323: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , revisão de Mikuli, c. 73 a 77. Inclusão de um sinal de retirada do pedal no c. 74, e um novo pedal no c. 75.	233
Ex. 324: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 24</i> , revisão de Corot, c. 73 a 77. Mesma pedalização que a encontrada no manuscrito autógrafo.	233
Ex. 325: CHOPIN, F. D. <i>Prelúdio op. 28 nº 11</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 7 a 10. Ausência de indicação de pedal no c. 10.	235
Ex. 326: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 20</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 9 a 12. Indicação de pedal apenas no penúltimo compasso.	235
Ex. 327: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 12</i> , Edição Nacional Polonesa, c. 61 a 63. Ausência de indicações de pedal.	236
Ex. 328: CHOPIN, F. <i>Prelúdio op. 28 nº 15</i> , c. 1 a 3. Comparação entre as indicações de pedal do manuscrito autógrafo, da cópia de Fontana, das primeira edições, das revisões de Cortot e Mikuli, das edições Paderewski, Peters e Nacional Polonesa.	237

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	39
CAPÍTULO 1 BREVE HISTÓRICO DA PEDALIZAÇÃO AO PIANO	41
1.1 Considerações iniciais	41
1.2 Classicismo.....	42
1.3 Romantismo.....	54
1.4 Séculos XX e XXI.....	60
CAPÍTULO 2 O PEDAL EM CHOPIN.....	66
2.1 Considerações sobre como Chopin empregava o pedal	66
2.2 A Escrita para pedal de Chopin	69
2.3 A interpretação da pedalização de Chopin	73
2.3.1 O Piano de Chopin.....	73
2.3.2 Pedal rítmico e Pedal sincopado	74
2.3.3: Ausência do sinal de retirada do pedal	76
2.3.4 Trechos com pedal e sem pedal.....	77
2.3.5 Pedalização independente das ligaduras e dos tempos fortes.....	79
2.3.6 Pedalização diferente em trechos semelhantes.....	84
2.3.7 Pedal como prolongamento do baixo	85
2.3.8 Pedais longos	86
2.3.9 Pedal unindo harmonias diferentes.....	88
2.3.10 Pedal em trinados	89
2.3.11 Pedal em escalas	91

2.3.12 Posteriores alterações nas indicações de pedal.....	93
CAPÍTULO 3 A PEDALIZAÇÃO NOS PRELÚDIOS OP. 28 DE CHOPIN	96
3.1. O gênero <i>Prelúdio</i> e o <i>opus 28</i>	96
3.2 Manuscritos e primeiras publicações.....	97
3.2 Análise da Pedalização dos Prelúdios op.28 de Chopin.....	98
3.2.1 Fontes consultadas	98
3.2.2 Prelúdios op. 28	101
3.2.2.1 Prelúdio nº 1	101
3.2.2.2 Prelúdio nº 2	106
3.2.2.3 Prelúdio nº 3	110
3.2.2.4 Prelúdio nº 4	112
3.2.2.5 Prelúdio nº 5	114
3.2.2.6 Prelúdio nº 6	124
3.2.2.7 Prelúdio nº 7	129
3.2.2.8 Prelúdio nº8	133
3.2.2.9 Prelúdio nº 9	138
3.2.2.10 Prelúdio nº 10	149
3.2.2.11 Prelúdio nº 11	152
3.2.2.12 Prelúdio nº 12	158
3.2.2.13 Prelúdio nº 13	170
3.2.2.14 Prelúdio nº 14	176

3.2.2.15 Prelúdio nº 15	178
3.2.2.16 Prelúdio nº 16	185
3.2.2.17 Prelúdio nº 17	193
3.2.2.18 Prelúdio nº 18	199
3.2.2.19 Prelúdio nº 19	203
3.2.2.20 Prelúdio nº 20	209
3.2.2.21 Prelúdio nº 21	212
3.2.2.22 Prelúdio nº 22	218
3.2.2.23 Prelúdio nº 23	221
3.2.2.24 Prelúdio nº 24	225
CONCLUSÃO.....	234
REFERÊNCIAS	239

INTRODUÇÃO

O pedal, em geral, é utilizado por muitos pianistas sem nenhuma outra referência além do próprio ouvido que, identificando o resultado provocado pela sua pedalização, define onde colocar e retirar o pedal. A preocupação se limita muitas vezes, sobretudo na música tonal, em não misturar harmonias diferentes, ou em uma linguagem mais informal, não embolar. Muitos ignoram que o pedal pode ser um elemento do processo composicional onde funções como prolongamento do baixo, articulação, acentuação, dinâmica, ritmo e fraseado podem ser determinados por sua escrita.

Vários compositores se empenharam em anotar indicações de pedal em suas obras, que podem ir além da função de ligar notas distantes ou evitar mistura desagradável de sons. Apenas analisando com atenção as indicações fornecidas pelos compositores podemos compreender a função das mesmas e de que maneira elas influenciam, em conjunto com os outros elementos fornecidos na partitura, o resultado sonoro final.

A escrita para pedal é, de uma maneira geral, bastante irregular, uma vez que a maneira de anotá-lo pode variar substancialmente entre os diferentes estilos e compositores. Muitos deles inclusive desenvolveram um estilo próprio de utilizar e indicar o pedal. Por outro lado, enquanto alguns o anotaram detalhadamente, outros não deixaram nenhuma indicação, ou a sugeriram indiretamente, como, por exemplo, através de uma escrita possível de ser executada apenas com o auxílio do pedal.

Chopin foi o compositor do seu tempo que mais se dedicou a anotar o pedal, o que ressalta a importância deste artifício em suas composições. Além disso, segundo o depoimento de muitos de seus contemporâneos, Chopin foi um dos responsáveis por elevar a níveis mais sofisticados a técnica para pedal, ampliando as possibilidades expressivas da música de então.

Nosso trabalho consiste na análise das indicações de pedal encontradas nos *Prelúdios op. 28* deste compositor. A ideia desta pesquisa surgiu através de observações na escrita para pedal de Chopin em diversas de suas obras. Percebemos que muitas de suas indicações iam além de uma pedalização convencional, mas, ao mesmo tempo, pareciam inadequadas se executadas literalmente nos pianos de hoje, o que demandava uma compreensão mais profunda de sua escrita.

Ao comparar as indicações de pedal de diferentes edições das obras do compositor, encontramos grande incompatibilidade entre as indicações encontradas no manuscrito da obra com as de alguns editores, que optaram por alterá-las. Por outro lado, apenas a transcrição do texto original, como fazem as edições denominadas *Urtext*, não informa ao intérprete como realizar aquelas indicações que representam a escrita e a estética da época, necessitando um aprofundamento do conhecimento idiomático da escrita para pedal do compositor. Além disso, algumas destas edições não são tão precisas ao transcrever o texto original, optando por uma padronização que leva à perda do significado da indicação fornecida pelo compositor.

Os principais referenciais teóricos utilizados em nosso trabalho foram os escritos de Rosenblum (1988, 1993, 1996), Eigeldinger (1975, 1986, 2000), Rowland (1985, 1993, 2001, 2006), Banowetz (1985), Hinson (1985) e Rosen (1995). Como fonte primária, utilizamos o *fac-símile* do manuscrito autógrafo dos *Prelúdios op. 28*.

Nosso trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro faremos um breve histórico do emprego e escrita para o pedal desde os seus primórdios até os dias de hoje, com o objetivo de localizar historicamente a pedalização de Chopin para, desse modo, compreender melhor a linguagem e estética do compositor na utilização do pedal.

No segundo capítulo trataremos da escrita para pedal de Chopin. Abordaremos a linguagem adotada pelo compositor e suas especificidades, buscando compreender os objetivos de suas indicações. Utilizaremos exemplos musicais de diversas obras para elucidar as possibilidades de emprego do pedal fornecidas pelo compositor através de suas indicações.

O terceiro capítulo será dedicado à análise das indicações de pedal dos *24 Prelúdios op. 28* encontradas no manuscrito autógrafo. Utilizaremos em conjunto com o manuscrito autógrafo e os referenciais teóricos, a cópia feita do mesmo por Julien Fontana e as primeira edições Francesa, Alemã e Inglesa. Consultaremos ainda as edições revisadas por Mikuli, Cortot e Paderewski, além de três edições *Urtext* dos *Prelúdios*: Henle, Peters e a Edição Nacional Polonesa. A cópia de Fontana, assim como as edições, servirão como auxílio para a melhor compreensão das indicações de pedal contidas no manuscrito autógrafo.

Gostaríamos de ressaltar que nosso estudo não se trata de uma análise comparativa entre o manuscrito autógrafo, sua cópia e as diferentes edições enumeradas acima. Nossa fonte principal será o manuscrito autógrafo, e utilizaremos a cópia de Fontana e as outras edições para buscar um maior entendimento das intenções do compositor.

CAPÍTULO 1 BREVE HISTÓRICO DA PEDALIZAÇÃO AO PIANO

1.1 Considerações iniciais

Nos pianos modernos, os pedais têm a função de alterar o som do instrumento através de modificações no timbre e na duração. Nos primeiros pianos, os mecanismos para a alteração dos sons eram acionados sobretudo por sistemas manuais.

Durante o tempo que este mecanismo foi utilizado manualmente, ele era aplicado em longos trechos ou seções inteiras de uma música, como, por exemplo, para alterar o timbre do trio de um minuetto. Com o passar do tempo, além dos manuais, foram implantadas alavancas abaixo do teclado que eram acionadas pelo joelho, e em seguida, pedais mais convenientes que permitiam aplicar as mudanças de registro e de sons em trechos mais curtos. Perto do fim do século XVIII os pianos de cauda ingleses habitualmente tinham dois pedais, o *una corda* e o pedal com o sistema de liberação dos abafadores (ROSENBLUM, 1993, p. 159; ROWLAND, 2001, p. 52).

Os registros, mecanismos e chaves manuais que alteram o timbre do instrumento eram artifícios frequentemente encontrados em órgãos e cravos. Bartolomeo Cristofori introduziu, em 1722, chaves manuais nos pianos, mas foi Gottfried Silbermann, por volta dos anos 1740, quem introduziu um sistema com a função de abaixar e levantar os abafadores. (ROSENBLUM, 1993, p. 159). C. P. E. Bach, em seu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, refere-se ao registro sem abafadores do fortepiano:

O clavicórdio e o fortepiano são os instrumentos mais convenientes para nossas fantasias. (...) O registro sem abafador do fortepiano é o mais agradável e, quando se tem a precaução necessária quanto à ressonância, é o mais encantador para fantasiar (C. P. E. BACH, 2009, p. 439-440).

Como podemos perceber nesta citação, C. P. E. Bach expressa a sua satisfação com a ressonância e a cor sonora adquirida ao liberar os abafadores face ao som relativamente fraco do fortepiano. Este resultado sonoro sugere que o registro sem abafador do fortepiano foi inicialmente concebido com o objetivo de modificar o timbre, função semelhante à dos registros do cravo, e não para auxiliar o toque *legato*. Quando os abafadores são levantados, as cordas tocadas são sustentadas e as outras vibram segundo a série harmônica, criando uma sonoridade mais rica (ROSENBLUM, 1993, p. 159; 1988, p. 102).

Apesar da explanação positiva de C. P. E. Bach sobre o registro sem abafador do fortepiano, alguns músicos eram mais reticentes ao emprego deste artifício. Johann Adam

Hiller, por exemplo, argumentou que “o instrumento chamado pianoforte, feito até agora apenas por Silbermann, (...) me parece mais encantador (...) principalmente quando executado com o abafador”¹ (HILLER apud ROWLAND, 1993, p. 32). Jacob Adlung comentou que “quem não gosta do aumento da ressonância das cordas pode adaptar os abafadores para que os mesmos tombem sobre as cordas assim que o dedo liberar a tecla”² (ADLUNG apud ROWLAND, 1993, p. 32). Estas opiniões constataam que para muitos a condição normal dos pianos seria com os abafadores.

1.2 Classicismo

As primeiras referências sobre pedalização em tratados encontram-se nos de Johann Peter Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (Dresden, 1797) e de Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire* (Paris, 1804). Outro tratado onde o emprego dos pedais é mencionado é o de Daniel Steibelt: *Méthode de piano* (Paris, 1809). Tratados de outros renomados pianistas, como Clementi, Cramer ou Dussek, fornecem poucas informações com alguma importância. Isto se deve provavelmente ao público a quem eram destinados: a maior parte era de amadores que necessitavam de instruções elementares e não de informações mais detalhadas sobre técnica ou interpretação (ROWLAND, 1993, p. 42). Em seu tratado, Milchmeyer cita Steibelt como um dos pioneiros no uso dos pedais:

(...) eles [modificadores de timbre] raramente têm sido suficientemente utilizados pelos executantes e assim assemelham-se a uma bela coleção de livros que ninguém lê. Foram ignorados por compositores e professores, que os consideravam como desnecessários, até finalmente o grande talento de Steibelt, nascido em Berlim e agora radicado em Londres, dedicar-se a todos esses modificadores de timbre com cuidado, definindo a sua função e demonstrando o efeito de cada um³ (MILCHMEYER apud ROWLAND, 1985, p. 5).

Embora as considerações de Milchmeyer sejam positivas a respeito de Steibelt, o mesmo era considerado um charlatão por muitos de seus contemporâneos. Amedée Méreaux cita Steibelt como o inventor do *tremolando*, técnica de executar acordes rápido e

¹ “The instrument named *fortepiano*, that has been made so far by Silbermann only seems most charming (...), especially when it is used with damping.”

² “Whoever dislikes the lengthy resonance of the strings can engage the dampers so that they fall onto the strings as soon as the finger is taken from the key.”

³ “(...) they have seldom been used sufficiently by players and thus resemble a fine collection of books that no one ever reads. Composers and teachers ignored them, and regarded them as unnecessary, until finally the great talent of Steibelt, a Berliner by birth but now residing in London, developed all these mutations carefully, demonstrated the effect of each one and defined its function”.

repetidamente, provavelmente com o objetivo de encobrir sua deficiente técnica digital (ROWLAND, 1985, p. 5). Apesar de sua reputação duvidosa, Steibelt recebeu boas críticas sobre sua performance com o pedal e defendia o emprego do mesmo:

A maneira de atacar as teclas, de dobrar os dedos, o emprego apropriado dos pedais, não utilizados há tanto tempo e do qual eu fui o primeiro a reconhecer os benefícios, proporciona ao instrumento uma nova possibilidade de expressão⁴ (STEIBELT apud ROWLAND, 1985, p. 5).

Sua defesa ao emprego do pedal pode ter sido um dos motivos que o fez ser um dos primeiros compositores a anotar o pedal em uma obra. Suas primeiras indicações, encontradas nas obras *Pot-pourrit n° 6* e *Mélanges d'airs e chansons*, publicadas entre 1792 e 1793 são já para pedal, e não mais para manuais. O compositor não utiliza nenhum símbolo próprio para anotar o pedal no *Pot-pourrit*, empregando os seguintes termos para as indicações: *Pédale qui ôte les etouffoirs* (para o pedal que libera os abafadores), *Pédalle qui fait la sourdine* (pedal que provoca a surdina, pedal alaúde ou harpa) e *les deux pedales ensemble* (os dois pedais ao mesmo tempo) (ROWLAND, 1993, p. 55).

Basicamente três principais pedais tinham a função de pedal de surdina: o alaúde (também chamado de harpa), onde uma tira de couro ou de outro material é pressionado contra as cordas, inibindo a sua vibração; o moderador, constituído por peças de couro ou pano em formato de língua posicionadas entre o martelo e as cordas com o intuito de abafar o som, mas, neste caso, permitindo que as cordas vibrem livremente. E o *una corda*, onde a ação das teclas é deslocada para a direita, fazendo com que os martelos ataquem uma ou duas cordas somente.

Naquela época não havia uma padronização como nos pianos de hoje, e a variedade dos pedais de surdina criou uma confusão na terminologia empregada para denominá-los. Na França, como é o caso da obra *Pot-pourrit*, o termo surdina denominava o pedal alaúde, enquanto que na Alemanha o pedal moderador poderia ser indicado pelas expressões *con sordino* ou *con sordini*. No início do século XIX, *sourdine* ou *surdino* poderia indicar tanto pedal alaúde, o moderador, quanto o pedal que libera os abafadores, dependendo da região e do contexto musical. Nos séculos XIX e XX *sourdine* passou a significar também o pedal *una corda* enquanto os outros pedais caíam em desuso (ROWLAND, 1993, p. 135).

O emprego dos pedais na obra *Pot-pourrit* é bastante variado. Steibelt indica o uso dos dois pedais juntos (o que libera os abafadores e o que provoca a surdina) sempre que o tema

⁴ “La manière d’attaquer les touches, celle de plier les doigts, l’usage bien indiqué des pedales, restées longtemps dans l’inaction, et don’t j’ai, le premier, fait connaître les avantages, donnent a cet instrument une toute autre expression”.

de abertura é apresentado (Ex. 1). Esta viria a ser uma técnica popular na época, empregada em muitas obras com a mesma estrutura na forma Rondó, com o objetivo de criar uma sonoridade própria e de destaque ao tema principal. Um interessante exemplo do emprego desta técnica é encontrado na pedalização do início do 3º movimento da *Sonata op. 53* de Beethoven, onde o compositor preenche o tema com longos pedais (Ex. 2) (ROWLAND, 1993, p. 56).

Ex. 1: STEIBELT, D. *Pot-pourrit n° 6*, p. 2 (apud ROWLAND, 1993, p. 56). Emprego dos dois pedais juntos na apresentação do tema principal.

Ex. 2: BEETHOVEN, L. *Sonata op. 53*, 3º mov., c. 1 a 12 (apud ROWLAND, 1993, p. 47).
Pedalização para destacar o tema principal.

Em outra passagem do *Pot-pourrit* de Steibelt temos a indicação do pedal que libera os abafadores em trechos em que as notas que compõem o acompanhamento ultrapassam a distância de uma oitava, e portanto não podem ser sustentadas com os dedos (ROWLAND, 1993, p. 57) (Ex. 3), o que seria um anúncio das técnicas de pedal mais praticadas no futuro, a de prolongar os sons da figura de acompanhamento.

Ex. 3: STEIBELT, D. *Pot-pourri n° 6*, p. 6 (apud ROWLAND, 1993, p. 57). Indicação de pedal em passagens onde o acompanhamento ocupa mais de uma oitava.

Em outras passagens apenas o pedal alaúde é indicado, criando uma nova variação de timbre (Ex. 4).

Ex. 4: STEIBELT, D. *Pot-pourri n° 6*, p. 6 (apud ROWLAND, 1985, p. 7). *Pédalle qui fait la sourdine* indicando o pedal alaúde.

Se para este *Pot-pourri* Seibelt utilizou palavras para anotar o pedal, no *Mélanges d'airs e chansons* o compositor passa a empregar símbolos para indicá-lo. O sinal $\emptyset$ significa pressionar o pedal que libera os abafadores, e $\oplus$, retirar (ROWLAND, 1993, p. 60) (Ex. 5).

Ex. 5: STEIBELT, D. *Mélanges d'airs e chansons*, p. 4 (apud ROWLAND, 1985, p. 7). Emprego de sinais para indicar o pedal.

As indicações de pedal das obras citadas sugerem a execução de longos trechos com o pedal pressionado sem interrupção. Rowland (2001, p. 55) questiona se essas indicações eram realmente obedecidas literalmente, já que poderiam provocar uma mistura de diferentes harmonias, e se dentro de uma mesma indicação o pedal não seria trocado diversas vezes. Por outro lado, os pianos da época tinham menos ressonância e estas misturas de som seriam muito menos intensas se comparadas ao resultado sonoro destas indicações em um piano moderno. Em algumas obras, por exemplo, encontram-se claras indicações de que o pedal deve ser pressionado continuamente, como no último movimento do *Concerto nº 1* de François-Adrian Boieldieu. O compositor indicou *pedal durante toda a variação, surdina apenas nos acordes*, o que literalmente significa que o pedal que libera os abafadores deve permanecer pressionado durante toda a variação. Já o pedal alaúde, segundo as indicações, deve ser empregado apenas nos acordes (Ex. 6).

Ex. 6: BOIELDIEU, F. *Concerto nº 1*, último mov. (apud ROWLAND, 1993, p. 62).
Indicação de pedal para toda a variação.

Na *Sonata op. 27 nº 2* de Beethoven temos um outro exemplo do emprego contínuo do pedal. No início da obra o compositor anotou: *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino*⁵, o que significa que toda a peça deve ser tocada com grande delicadeza e com os abafadores levantados. O compositor ainda inclui, entre as pautas, a indicação *sempre pp e senza sordino* (Ex. 7).

⁵ Remarcamos que neste caso o *sordino* não indica o pedal surdina do *Concerto nº 1* de Boieldieu e do *Pot-pourrit* de Steibelt. Nesta Sonata, *sordino* significa liberar os abafadores. Como tratamos anteriormente o uso do termo em questão poderia ter diferentes significados.

Ex. 7: BEETHOVEN, L. *Sonata op. 27 n° 2*, 1º mov., c. 1 a 3. Edição Breitkopf & Härtel. Indicação do compositor para que a obra seja executada *senza sordini*, sem os abafadores.

Rosenblum (1988, p. 136), assim como Rowland o fez em relação às indicações de Steibelt, questiona se estas instruções devem ser interpretadas literalmente ou se as mesmas significam que os abafadores devem estar liberados o tempo todo, com uma ação rápida do mecanismo quando houver uma mistura de harmonias? Segundo Rosenblum (1988, p. 136), quando Beethoven compôs esta *Sonata*, em 1801, o mecanismo dos abafadores do seu piano ainda era acionado pelo joelho e que os termos usados para indicá-lo eram palavras em italiano, e não símbolos, o que poderia ter desencorajado o compositor a anotá-lo repetidamente na partitura. Por outro lado, o efeito de misturas de harmonias também era praticado por pianistas da época, e os pianos de então, como já comentamos anteriormente, não produziam uma mistura de sons tão considerável como nos pianos modernos.

Encontramos indicações de pedal⁶ apenas em algumas *Sonatas* de Beethoven, mas segundo Czerny, o compositor utilizou o artifício muito mais frequentemente do que o indicado em suas partituras (BERNSTEIN, 2005). Apesar disso, segundo Rosen (1995, p. 45), não podemos considerar que Beethoven já utilizava o pedal no moderno sentido do termo, ou seja, continuamente. Para Beethoven, assim como Haydn, o pedal ainda era de alguma maneira considerado um efeito especial.

Este efeito especial é claramente percebido nas indicações de pedal de Haydn na *Sonata Hob. XVI/60*. As mesmas são encontradas em dois trechos onde o tema principal é lembrado, criando um efeito de reminiscência das outras vezes em que este mesmo tema foi apresentado. Este primeiro tema possui uma sonoridade particularmente seca (Ex. 8).

⁶ A partir deste ponto empregaremos o termo *pedal* para designar unicamente o pedal que libera os abafadores.

Ex. 8: HAYDN, J. *Sonata Hob. XVI/60*, c. 1 a 6. Edição Wiener. Apresentação do primeiro tema.

Haydn utiliza o termo *open Pedal* para indicar o emprego do pedal. Como comentou Rosen (1995, p. 43), quando Haydn anota o *pedal aberto*, toda a secunda do tema principal é removida. Esta indicação, mesmo nos pianos de Haydn, criava um efeito sonoro especial de mistura de sons. (Ex. 9).

Ex. 9: HAYDN, J. *Sonata Hob. XVI/60*, c. 73 e 74. Edição Wiener. Indicação de pedal através do termo *open Pedal*.

O mesmo efeito ocorre no trecho onde temos a segunda indicação de pedal. Neste caso a duração do pedal é mais longa, com o tema na mão esquerda e síncopes na direita, enfatizando mais ainda o efeito do trecho (Ex. 10) (BANOWETZ, 1985, p. 137). Segundo Rosen (1995, p. 45), Haydn esteve à frente de seus contemporâneos ao provocar esta sonoridade que ia além dos efeitos sonoros a que estavam acostumados.

Ex. 10: HAYDN, J. *Sonata Hob. XVI/60*, c. 120 a 123. Edição Wiener. Indicação de pedal através do termo *open Pedal*.

No início do segundo movimento do *Concerto op. 37* de Beethoven temos um exemplo de contrastes de sonoridades com e sem pedal. Nesta obra Beethoven usou os termos *senza sordino* e *con sordino* pois ainda utilizava os mecanismos acionados pelo joelho para liberar os abafadores (**Ex. 11**). A partir de então (cerca de 1802 e após a conclusão deste *Concerto op. 37*) Beethoven passou a empregar símbolos para indicar o pedal (NEWMAN, 1985, p. 144). Diferentemente da pedalização do início do terceiro movimento da *Sonata op. 53*, onde o pedal contínuo cria um único timbre para todo o tema, no *Concerto op. 37* percebemos a busca de uma variedade timbrística dentro de um mesmo tema através do recurso de liberação dos abafadores.

Ex. 11: BEETHOVEN, L. *Concerto op. 37*, 1º mov., c. 1 a 12. Edição Peters. Trecho com indicações alternando *senza sordino* e *con sordino*.

A liberação dos abafadores indicadas neste trecho do *Concerto* provocam uma mistura de sons de diferentes harmonias, o que, provavelmente, não causaria um desconforto sonoro no piano de Beethoven. Czerny, ao ouvir o compositor executar a obra fez um comentário a respeito:

Beethoven, ao executar este Concerto pela primeira vez em 1808, manteve o pedal abaixado durante todo o tema, obtendo um bom resultado nos pianos de fraca sonoridade da época, principalmente quando o pedal *una corda* era utilizado. Mas agora que a sonoridade [dos pianos] tornou-se muito mais forte, aconselhamos levantar o pedal a cada mudança importante da harmonia, mas sem provocar qualquer interrupção perceptível do som⁷ (CZERNY apud BERNSTEIN, 2005, p. 15)

⁷ "Beethoven who played this concerto in 1803 for the first time, held the pedal down through the entire theme, which did very well on the weak-sounding pianos of the time, more especially when the soft pedal was also

Esta citação nos traz algumas importantes informações sobre o emprego e notação do pedal. Primeiramente percebemos que as indicações encontradas nas partituras correspondiam às características dos pianos da época, que frequentemente não provocavam grande mistura de sons. Outro dado importante é que Czerny já se preocupava em adaptar a pedalização original, procurando manter, através de uma outra pedalização, o mesmo resultado sonoro obtido nos pianos mais antigos.

Apesar de algumas indicações de pedal criarem efeitos ou valorizar longas melodias ocasionando misturas de sons de harmonias diferentes, Adam chama a atenção em seu tratado para o cuidado de trocar o pedal nas mudanças de harmonia. Segundo o autor (1804), em seu *Méthode de Piano du Conservatoire*:

O pedal forte deve ser usado apenas em passagens de acordes consonantes, onde a melodia é bastante lenta e sem alteração da harmonia; se estes acordes forem seguidos por outro diferente ou com outra harmonia, é necessário retirar o pedal e retomá-lo no acorde seguinte, tendo sempre o cuidado de retirar o pedal antes de cada acorde onde a harmonia não é a mesma do anterior⁸ (ADAM, 1804, p. 259).

Esta técnica de emprego do pedal é a chamada pedal rítmico. Segundo Rosenblum (1993, p. 162), o pedal rítmico, em contraste com o sincopado, permitia que os abafadores menos eficientes tivessem tempo de trabalhar fazendo com que a sobra de ressonância desaparecesse e, além disso, provocava uma respiração na música, que era bastante apropriada ao estilo clássico. No terceiro movimento da *Sonata op. 53* de Beethoven temos um exemplo deste tipo de pedalização (**Ex. 12**).

taken. But now that the tone has become far stronger, we should advise taking the loud pedal anew at each important change of harmony, but without causing any audible break in sound.”

⁸ “La grande pédale ne doit être employée que dans les accords consonants, dont le chant est très lent, et qui ne changent point d’harmonie; si ces accords sont suivis d’une autre qui n’a plus de rapport ou qui change l’harmonie, il faudra étouffer le précédent accord et remettre la pédale sur l’accord suivant, en ayant toujours soin de la lever avant chaque accord dont l’harmonie ne sera pas la même que dans le précédent”.

Ex. 12: BEETHOVEN, L. *Sonata op. 53*, 3º mov., c. 253 a 256. Edição Peters. Pedalização indicando a técnica do pedal rítmico.

Em uma carta de 1803 Beethoven deixa claro que conhecia o artifício do pedal *una corda*, sugerindo que o compositor possa ter utilizado este pedal em suas apresentações quando o mesmo estivesse disponível (NEWMANN, 1985, p. 144). Porém, foi apenas no segundo movimento do *Concerto op. 58*, concluído em 1806, que o compositor anotou sua primeira indicação de pedal *una corda*. No início do movimento o compositor escreveu: “durante todo o *Andante* o pianista deve empregar o sistema *una corda* sem interrupção (...)”⁹. No final do movimento o pianista é direcionado a liberar gradualmente o *una corda*, através das indicações *due e poi tre corde* e *a tre corde* (Ex. 13) (ROWLAND, 1993, p. 137).

Ex. 13: BEETHOVEN, L. *Concerto op. 58*, 2º mov., c. 55 a 57. Edição Peters. Indicações de liberação do *una corda*.

Mozart não forneceu nenhuma indicação de pedal em suas obras, porém o compositor parecia entusiasta com este mecanismo, como podemos comprovar nesta carta a seu pai onde comenta sobre os fortepianos Stein:

O dispositivo acionado pelos joelhos é melhor do que o encontrado em outros instrumentos. Você precisa apenas tocá-lo e ele funciona, e ao mover

⁹ “Während des ganzen Andantes hat der Clavierspieler ununterbrochen die Verschiebung (*una corda*) anzuwenden (...)”

seu joelho o mínimo possível, não ouvirá o menor resíduo de som¹⁰ (MOZART apud BANOWETZ, 1985 p. 136).

Segundo Rowland (2001, p. 54), em alguns casos a escrita de Mozart poderia sugerir o emprego do pedal. No segundo movimento da *Sonata KV 311* a figura de acompanhamento da mão esquerda, com as notas *tenutas*, poderia supor o emprego do pedal, uma vez que seria impossível manter as notas do baixo pressionadas durante a execução dos arpejos (**Ex. 14**).

Ex. 14: MOZART, W. A. *Sonata KV 311*, 2º mov., c. 86 a 89 (apud ROWLAND, 2001, p. 54). A escrita para a mão esquerda sugere o emprego do pedal.

1.3 Romantismo

A maior importância atribuída ao timbre e à variedade de sonoridades, juntamente com as novas possibilidades de maior vibração do som nos novos pianos, consequentemente maior ressonância, fez do pedal um importante instrumento expressivo na performance da música do período romântico (ROSENBLUM, 1993, p. 164).

Os virtuosos do século XIX desenvolveram um estilo mais ousado de execução pianística caracterizado por grandes gestos, e consequentemente um emprego abundante do pedal. Este desenvolvimento criado pela geração de Chopin, Schumann e Liszt está intimamente relacionado às novas técnicas de pedal (ROSEN, 1995, p. 53; ROWLAND, 2001, p. 57).

Dentre as novas possibilidades de pedalização, a mais importante delas seria a prática do pedal sincopado, uma técnica considerada avançada mas que hoje é comumente empregada e ensinada (BANOWETZ, 1985, p. 206). Segundo Rosenblum (1993, p. 166) não sabemos ao certo quando os pianistas do século XIX passaram a empregar de fato esta técnica, onde o pedal é pressionado após o ataque, retirado na harmonia seguinte e imediatamente

¹⁰ "The device which you work with your knee is better than what is found on other instruments. You only need to touch it and it works, and as soon as you move your knee the least bit, you do not hear the slightest remainder of sound."

repressionado, permitindo produzir uma continuidade sonora através do pedal. É uma técnica diferente à do pedal rítmico, onde o pedal é pressionado junto com o ataque e retirado antes do ataque seguinte. Vejamos o que diz Czerny a respeito da mudança de pedal em seu método *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*:

A retomada e a retirada do pedal devem ser feitas com a máxima rapidez para não deixar qualquer brecha perceptível ou interstício entre os acordes; e deve ocorrer estritamente com a primeira nota de cada acorde. (...) A rápida retomada e retirada do pedal deve ser praticada, buscando fazê-lo quase sem pensar, (...) até a passagem soar (...) como se o pedal fosse pressionado sem interrupção¹¹ (CZERNY, 1839, p. 62).

A maneira de empregar o pedal especificada por Czerny se aproxima à do pedal sincopado. Porém, sua maneira de anotar o pedal no exemplo utilizado pelo autor logo após esta explanação (**Ex. 15**) ainda é a mesma empregada para indicar o pedal rítmico, com o sinal de retirada do pedal antes de cada mudança de harmonia. Rosenblum (1996, p. 166; 1988, p. 106) questiona se não seria força do hábito ainda anotar o pedal desta forma. A autora ainda considera que a técnica do pedal sincopado foi possivelmente experimentada antes de vir a ser anotada na partitura.

Ex. 15: CZERNY, C. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*, p. 62. Apesar da descrição de Czerny se assemelhar à técnica do pedal sincopado, a escrita sugere a técnica do pedal rítmico.

Em algumas obras de Clementi sua notação sugere a execução do pedal sincopado. Na *Fantasia op. 48* (**Ex. 16**) podemos observar que o sinal de retirada do pedal, o asterisco, está

¹¹ “The quitting and resuming the pedal must be managed with the utmost rapidity, not to leave any perceptible chasm or interstice between the chords; and must take place strictly with the first note of each chord (...) the rapidly leaving and resuming the pedal must be practiced, till we can manage it almost without thinking of it, (...) sound as if the pedal was held down without interruption”.

posicionado sob a primeira nota da nova harmonia, e logo em seguida encontramos o sinal para pressionar o pedal (ROWLAND, 2001, p. 58).

Ex. 16: CLEMENTI, M. *Fantasia op. 48*, c 16 a 22 (apud ROWLAND, 2001, p. 58). A escrita para pedal sugere a técnica do pedal sincopado.

Chopin foi provavelmente, dentre os seus contemporâneos, um dos compositores que mais anotou o pedal em obras para piano (ROSENBLUM, 1993, p. 168), e as suas indicações, assim como as de Czerny, seguem os padrões da escrita para o pedal rítmico. As particularidades da pedalização de Chopin serão discutidas separadamente no capítulo 2.

Mendelssohn deixou um número considerável de indicações de pedal, mas em muitos casos anotava apenas *sempre con (col) pedal* para indicar seu emprego. O mesmo ocorre em muitas obras de Schumann, onde o compositor indicou *Ped* ou *col Ped* no início de várias peças ou seções (ROSENBLUM, 1993, p. 164), como na *Kresleriana op. 16* (Ex. 17).

Ex. 17: SCHUMANN, R. *Kresleriana op. 16*, 1.º mov., c 1 a 3. Edição Breitkopf & Härtel. Schumann anota o sinal *Ped.* no início da obra para indicar o emprego do pedal.

Este tipo de indicação não fornece nenhuma informação técnica de como o compositor imaginou o pedal na obra. Porém, na *Sonata op. 11*, onde o compositor também indicou o termo *Pedale* no início, uma nota do próprio compositor na partitura orienta como executar o pedal:

O compositor emprega o pedal em quase todos os compassos, sempre com trocas segundo as harmonias. Excepcionalmente onde o compositor não desejar o emprego do pedal, será indicado *; na nova indicação “*Pedale*”, o emprego constante do mesmo recomeça¹² (SCHUMANN apud BANOWETZ, 1985, p. 199).

Esta instrução de Schumann nos traz algumas informações interessantes. A primeira delas é o emprego constante do pedal, uma prática diferente à do período clássico onde o mesmo era inicialmente utilizado em pontos específicos para criar um efeito especial. O pedal portanto passa a fazer parte do discurso musical e a exceção passa a ser sua ausência. Outro dado importante é a informação de trocas segundo as harmonias, demonstrando que a ideia de um pedal que misturava as harmonias, praticada até o período clássico, está aparentemente banida. Mas Schumann porém não especificou claramente se ainda praticava o pedal rítmico ou sincopado. O compositor muitas vezes, numa sequência de indicações de pedal, não indicou o sinal de retirada, o que poderia sugerir a execução o pedal sincopado (Ex. 18).

Ex. 18: SCHUMANN, R. *Kresleriana* op. 16, 8^o mov., c 82 a 84. Edição Breitkopf & Härtel. Indicação escrita para pedal sugere a técnica do pedal sincopado.

Apesar de várias das indicações de pedal em Schumann serem vagas, em alguns casos, através de indicações mais precisas, percebemos como o compositor tirava proveito do pedal para criar efeitos bastante ousados. No *Carnaval* op. 9 Schumann, como assinalou Rosen (1995, p. 57), cria um efeito de *crescendo* no acorde em *ppp* ao incluir o pedal após a sua execução (Ex. 19). Com todas as notas do piano ressoando devido ao pedal e às notas acentuadas dos compassos 35 e 36, a mudança de pedal retira todas as vibrações por simpatia, exceto às do acorde previamente tocado em *ppp*. Ao recolocar o pedal novamente as cordas que haviam sido abafadas voltam a vibrar por simpatia, o que produz o discretíssimo efeito de *crescendo*.

¹² “The composer uses the pedal in nearly every measure, always as the changes of harmony demand. Exceptions, where he wishes that it not be used, are marked; with the next “*Pedale*” marking, its constant use begins again.”

Ex. 19: SCHUMANN, R. *Carnaval op. 9, Paganini*, c 35 a 37. Edição Breitkopf & Härtel. Indicação pedal provoca um *crescendo* no acorde em *ppp*.

Liszt forneceu numerosas indicações de pedal em suas obras, e na *Tarantela*, 3ª peça de *Veneza e Napoli*, o compositor indicou o *pedal vibrato* (Ex. 20), o que pode ter sido a primeira indicação desta técnica de pedalização (ROSENBLUM, 1993, p. 169).

Ex. 20: LISZT, F. *Veneza e Napoli, Tarantela*, c 245 e 246. Edição Bärenreiter. Indicação de pedal vibrato.

Segundo as suas indicações de pedal e os efeitos implícitos das mesmas, comprova-se que Liszt possuía um domínio do pedal que estava a frente do seu tempo. O compositor, ao menos nos seus últimos anos, certamente empregou o pedal sincopado. Em uma carta Liszt escreveu: “o emprego do pedal após o ataque nas cordas (...) é algo a ser recomendado (...) especialmente em movimentos lentos”¹³ (LISZT apud BANOWETZ, 1985, p. 206). Sobre o pedal sincopado, Moritz Rosenthal, aluno de Liszt, comentou:

Eu considero a descoberta do pedal sincopado como o evento mais importante da história da prática pianística. É o divisor de águas entre as

¹³ “The entrance of the pedal after the striking of the cordes (...) is very much to be recommended (...) especially in slow tempi.”

escolas antiga e atual (...). O pedal sincopado constituiu a emancipação do pulso e do braço no teclado¹⁴ (ROSENTHAL apud BANOWETZ, 1985, p. 206).

Esta emancipação do braço e do pulso em relação ao teclado se encaixa diretamente no virtuosismo de Liszt, e consequentemente na necessidade do emprego abundante do pedal. No *Estudo Transcendental Harmonies du soir* temos um bom exemplo da necessidade do emprego do pedal sincopado para possibilitar a execução sem cortes de som entre os acordes arpejados (Ex. 21) (BANOWETZ, 1985, p. 207). Em outro trecho do mesmo *Estudo* percebemos a necessidade da independência das mãos do teclado e, consequentemente, do emprego do pedal, para a execução do baixo, melodia e acordes repetidos, localizados em regiões diferentes do teclado (Ex. 22).

Ex. 21: LISZT, F. *Estudo de execução transcendental, Harmonies du soir*, c. 24 a 26. Edição Peters. Possível execução do pedal sincopado.

Ex. 22: LISZT, F. *Estudo de execução transcendental, Harmonies du soir*, c. 109 a 111. Edição Peters. Independência das mãos do teclado, possível através do pedal.

Apesar das várias indicações de pedal encontradas no repertório romântico, muitas delas não fornecem totalmente as intenções do compositor e nem os detalhes mais técnicos de

¹⁴ "I consider the discovery of the syncopated pedal the most important event in the history of piano playing. It constitutes the high water mark between the older and the present school. (...) The syncopated pedal was the emancipation of the wrist and arm from the keyboard."

sua execução. Os símbolos empregados pelos compositores não são suficientemente claros para indicar maiores detalhes de como utilizavam o pedal, mas são ao menos capazes de informar que o pedal tornou-se um elemento primordial na execução do repertório romântico e que as possibilidades vão muito além da execução do pedal rítmico ou sincopado.

1.4 Séculos XX e XXI

Os compositores foram aos poucos desenvolvendo novas formas de grafia além das tradicionais para indicar o pedal, muitas delas bastante diversificadas entre os compositores. A comumente empregada hoje, não só pelos compositores, mas pelos revisores e pedagogos é a notação indicada através de linhas retas com indicações mais precisas de onde efetuar as trocas de pedal. Em sua *Sonatina* Bartok adota este método, indicando trechos com e sem pedal, além do pedal sincopado (Ex. 23). Mesmo com esta nova grafia, muitos compositores não deixaram de empregar os tradicionais símbolos *Ped.* e *. Bartok, em suas *Danças populares romenas*, anotou o pedal com a grafia moderna, exceto na peça de n.º 4, onde utilizou os tradicionais símbolos para indicar o pedal (Ex. 24).

Ex. 23: BARTOK, B. *Sonatina*, c. 9 a 12. Edição Boosey & Hawkes. Indicações de pedal precisas através de uma outra grafia.

Ex. 24: BARTOK, B. *Danças populares romenas*, 4.º mov., c. 1 a 15. Edição Universal. Indicações de pedal com os sinais tradicionais.

A técnica do pedal acompanhou o aparecimento dos novos e diversos estilos musicais. Segundo Rowland (1993, p. 132-133) as novas texturas e sonoridades desenvolvidas por

compositores como Debussy e Ravel estão diretamente relacionadas ao desenvolvimento de novas técnicas de pedal. Debussy raramente indicava o pedal, mas percebemos na sua escrita para piano a necessidade do emprego habilidoso do mesmo, assim como o do pedal *una corda*. No seu *Prelúdio Danseuses de Delphes* temos um exemplo da necessidade do emprego do pedal, confirmada pelo baixo prolongado, dinâmica e timbres anotados na partitura (Ex. 25).

Ex. 25: DEBUSSY, C. *Prelúdio Danseuses de Delphes*, c. 11 e 12. Edição Durand & Cie.
Passagem onde o tipo de escrita indica a necessidade do emprego do pedal.

A obra *Jeux d'eau* de Ravel é um outro exemplo onde é evidente a necessidade de uma técnica sofisticada de pedal. Ravel deixou diversas indicações de pedal nesta peça, mas com pouquíssimas referentes à troca de pedal. O compositor indica inclusive o emprego do pedal *una corda*, através dos símbolos *2 Ped.* e *1 corda*. A sua escrita apesar de frequente, não fornece maiores detalhes técnicos de execução. Ao fim da peça encontramos uma longa indicação de pedal, onde o intervalo de 5ª é prolongado até o fim da obra através do pedal (Ex. 26).

Ex. 26: RAVEL, M. *Jeux d'eau*, c. 84 e 85. Edição Dover. Indicação de longo pedal.

Os trechos dos dois últimos exemplos musicais poderiam ser executados com o auxílio do pedal tonal. Este pedal, também chamado de *sostenuto pedal*, foi inserido pela primeira vez nos pianos Steinway ainda em 1874 mas foi apenas no século XX que os compositores realmente começaram a explorar as possibilidades sonoras deste novo artifício (ROSENBLUM, 1993, p. 173). Em seu método para pedal, Venino fornece uma explicação do seu funcionamento:

Este pedal é utilizado quando deseja-se sustentar apenas uma nota ou acorde exclusivamente, e deve ser pressionado após a tecla (teclas) ser abaixada e antes que ela seja liberada. (...) A nota sustentada pelo terceiro pedal permite ao intérprete mudar o pedal [de sustentação] quantas vezes forem necessárias, ou mesmo dispensá-lo por completo, sem afetar a nota sustentada¹⁵ (VENINO, 1893, p. 45).

Vários compositores indicaram o uso do pedal tonal em suas obras, como Copland, nos últimos compassos da obra *Piano Variations* (Ex. 27), e Berio, na *Sequenza IV* (Ex. 28).

¹⁵ "This pedal is applied when it is desirable to sustain a single tone or chord exclusively, and must be pressed down after the key (keys) has been struck, but before it has been released. (...) The tone sustained by the third pedal enables the performer to change the damper pedal as often as necessary, or dispense with it altogether, without affecting the sustained tone".

Graças a este pedal, os silêncios podem ser ouvidos enquanto as outras notas continuam prolongadas.

Ex. 27: COPLAND, A. *Piano Variations*. Indicação do pedal tonal.

Ex. 28: BERIO, L. *Sequenza IV*, c. 8 e 9. Indicação do pedal tonal.

Como ressaltou Rosenblum (1993, p. 18), um alto grau de virtuosismo é necessário para a execução das indicações de pedal em muitas das obras modernas, onde o pedal produz efeitos sonoros tão importantes quanto aos provocados pelas indicações de dinâmica e articulação. Em algumas obras de John Cage, Karlheinz Stockhausen e George Crumb, entre outros, as indicações de pedal são bastante detalhadas, e os sinais empregados podem variar substancialmente entre os compositores. No *Second Interlud* de Cage, o pedal de sustentação é indicado pela linha contínua e o *una corda* pela pontilhada (Ex. 29). Nas *Variations on Sea-Time*, Crumb incluiu várias indicações de pedal. Na variação *Sea Theme*, além de anotar o sinal de retirada, o compositor incluiu setas para indicar exatamente onde retirar o pedal (Ex. 30). E na variação *Nocturne-Sea* o compositor novamente utiliza setas para indicar onde pressionar o pedal (Ex. 31). Stockhausen vai mais longe em seu *Klavierstücke IX* ao incluir sinais próprios para indicar o pedal (Ex. 32), com minuciosas explicações no prefácio de como executar suas indicações.

Ex. 29: CAGE, J. *Second Interlud*, c. 13 a 15. Pedal de sustentação indicado pelas linha contínua e o pedal *una corda* pela linha pontilhada.

Variations on Sea-Time

[SEA THEME] Adagio [$\text{♩} = 50$]; solemn, with calm majesty

[sempre sul A] *ppp*

rapid gliss. over strings (fingertip)

poco f

depress Keys silently

(l.v.)

(Ped.)

Ped.

(l.v.)

(sempre sim)

Detailed description: This musical score is for 'Variations on Sea-Time' by George Crumb, specifically the 'Sea Theme'. It is marked 'Adagio' with a tempo of 50 beats per minute. The score includes various performance instructions such as 'sempre sul A', 'ppp', 'rapid gliss. over strings (fingertip)', 'poco f', 'depress Keys silently', and '(l.v.)'. It also features pedal markings: '(Ped.)', 'Ped.', and '(sempre sim)'. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, with specific notes and rests indicated.

Ex. 30: CRUMB, G. *Variations on Sea-Time: Sea Theme*. Sinais de retirada do pedal em conjunto com setas para auxiliar na precisão das indicações.

3

[a tempo, $\text{♩} = \text{ca. } 40$]

act. sound

rapid gliss. over strings

(fatefully)

poco f

on keys

pp *f* *ppp*

gliss. over strings (fingertip)

depress Keys silently

Senza Ped.

Ped.

touch strings at node for 5th part. harmonics

(l.v.)

5

[Vc.]

ppp

Detailed description: This musical score is for 'Variations on Sea-Time: Nocturne-Sea' by George Crumb. It includes performance instructions such as 'a tempo, ca. 40', 'act. sound', 'rapid gliss. over strings', '(fatefully)', 'poco f', 'on keys', 'pp', 'f', 'ppp', 'gliss. over strings (fingertip)', 'depress Keys silently', 'Senza Ped.', 'Ped.', 'touch strings at node for 5th part. harmonics', '(l.v.)', and '[Vc.]'. The score features a grand staff with treble and bass clefs, with specific notes and rests indicated. It also includes a section marked '5' and a section marked '[Vc.]'.

Ex. 31: CRUMB, G. *Variations on Sea-Time: Nocturne-Sea*. Sinais de pedal em conjunto com setas para auxiliar na precisão das indicações.

Ex. 32: STOCKHAUSEN, K. *Klavierstücke IX*, c. 1 a 3. Sinais incomuns de indicação do pedal.

O pedal consolidou-se como um elemento fundamental na execução de praticamente todo o repertório pianístico. Se em outras épocas o pedal não era utilizado, seja em um trecho ou seção da música, devido às particularidades técnicas do instrumento da época, hoje, devido à melhor eficiência dos abafadores se comparados aos pianos antigos, o emprego do pedal tornou-se necessário para evitar uma sonoridade muito seca. Por outro lado, onde compositores indicaram longos pedais muitas vezes devemos adaptar suas indicações devido à maior ressonância dos novos pianos. A compreensão do estilo e das intenções do compositor, seja através de uma indicação detalhada ou a ausência da mesma, torna-se necessário para o emprego consciente e eficaz do pedal, principalmente nos dias de hoje onde interpretamos obras de diferentes estilos e épocas em um mesmo instrumento. Como explanou Rowland (1985, p. vii), uma compreensão da técnica do pedal, mesmo abrangente, será limitada se não for acrescida do entendimento idiomático do compositor no tratamento com o pedal.

CAPÍTULO 2 O PEDAL EM CHOPIN

2.1 Considerações sobre como Chopin empregava o pedal

Como tratamos no capítulo 1, o pedal tornou-se um importante instrumento expressivo na performance da música do período romântico. Chopin soube explorar as novas possibilidades que o artifício do pedal tornou então possível, podendo ser considerado um inovador devido a sua grande habilidade em aplicar esse recurso em suas obras. Segundo Jan Kleczynski, amigo de alguns alunos de Chopin, como Julian Fontana, “Chopin, melhor que qualquer outro mestre, soube aprofundar no segredo [do emprego do pedal]. Ele ensinava a seus alunos algumas regras que apenas mais tarde entraram nos métodos comuns”¹⁶ (KLECZYNSKI, 1880, p. 55).

Embora o emprego do pedal e as indicações fornecidas por Chopin sejam essenciais para a execução de suas obras, os relatos de seus contemporâneos referentes à sua pedalização nos dão apenas uma ideia poética de como o compositor utilizava este artifício, sem fornecer detalhes mais profundos quanto às técnicas utilizadas e sua performance com o pedal (ROSENBLUM, 1996, p. 41). Por outro lado, deixam claro que a técnica que usava era muito mais sofisticada que a comumente empregada até então.

Podemos nos referir, no entanto, a relatos de importantes músicos contemporâneos a Chopin, como Liszt, por exemplo, que o ouviu trabalhar o *Noturno op. 37 n° 2*, e relatou: “encantou-me (...) o uso incomparavelmente artístico dos pedais, o que parecia ser, se possível, o mais divinamente belo, sendo impossível descrever com palavras”¹⁷ (LISZT, 1887 apud ROWLAND, 1993, p. 127).

Como definiu Liszt, é difícil escrever sobre pedalização, tanto naquele tempo quanto hoje, uma vez que se trata de um assunto muito subjetivo e difícil de explicar. Além disso, o tema era relativamente novo para a época, uma vez que Chopin foi um dos primeiros pianistas a aperfeiçoar de fato a prática da pedalização ao piano.

Ainda sobre a maneira que Chopin utilizava o pedal, Antoine François Marmontel confirma a habilidade técnica de Chopin no emprego dos pedais, quando relata que:

¹⁶ “Chopin, mieux que tout autre maître, a pénétré le secret. Il enseignait à ses élèves quelques règles qui ne sont entrées que plus tard dans les méthodes usuelles”.

¹⁷ “He (...) entranced me with (...) incomparably artistic use of the pedals, sounded if possible more divinely beautiful than it is possible to describe in words”.

O uso contínuo e excessivo do pedal pelos modernos virtuosos constitui-se um grave defeito produzindo sonoridades muitas vezes cansativas e irritantes para um ouvido delicado. Chopin, ao contrário, mesmo fazendo uso constante do pedal, obtinha harmonias intensas e sussurros melódicos que surpreendiam e encantavam¹⁸ (MARMONTEL apud ROWLAND, 1986, p. 127).

Chopin foi igualmente cuidadoso com seus alunos no ensino do pedal, como comprovam os relatos de alguns deles. A Carl Mikuli, um dos seus mais relevantes discípulos, Chopin disse que: “com grande economia é que se deve fazer o uso do pedal [forte]”¹⁹ (MIKULI apud EIGELDINGER, 1970, p. 66). Aparentemente o discurso de Mikuli contraria o que disse Marmontel sobre o emprego constante do pedal por Chopin, porém Eigeldinger (1970, p. 127) explica que este conselho citado por Mikuli era destinado sobretudo àqueles que tinham tendência a empregar o pedal onde o legato de dedo seria suficiente.

Friederike Streicher, uma das alunas de Chopin, relatou que “Chopin atingiu o domínio completo no emprego do pedal. O compositor se mostrava extremamente severo quanto ao abuso e a má utilização do mesmo, e repetia frequentemente a seus alunos: ‘o sábio emprego do pedal constitui um estudo para toda a vida’”.²⁰ (STREICHER apud BAILIE, 1998, p. 39).

Chopin combinava o uso dos dois pedais *forte* e *una corda*. Segundo Marmontel “nenhum pianista anterior a ele usou os pedais alternadamente ou simultaneamente com tanto tato e a habilidade”²¹ (MARMONTEL apud HINSON, 1985, p. 179). Ainda segundo Marmontel:

[Chopin] frequentemente combinava os dois para obter uma sonoridade doce e velada, mas muitas outras vezes empregava os pedais separadamente em passagens brilhantes, harmonias sustentadas, notas graves no baixo, para acordes fortes, extasiantes [*estridentes, brilhantes*]; ou então ele usava o pedal *una corda* individualmente para aqueles leves murmúrios que parecem cercar com um vapor transparente os arabescos que adornam as melodias envolvendo-as com rendas delicadas. Os pedais dos pianos Pleyel produzem timbres com uma sonoridade perfeita²² (MARMONTEL apud ROSENBLUM, 1996, p. 42).

¹⁸ “With most modern virtuosos, excessive, continuous use of the pedal is a capital defect, producing sonorities eventually tiring and irritating to the delicate ear. Chopin, on the contrary, while making Constant use of the pedal, obtained ravishing harmonies, melodic whispers that charmed and astonished”.

¹⁹ “C’est avec la plus grande économie qu’il faut user de la pédale [forte]”.

²⁰ “In the use of the pedal [Chopin] had (...) attained the greatest mastery, was uncommonly strict regarding the misuse of it, and said repeatedly to the pupil: ‘The correct employment of it remains a study for life’”.

²¹ “No pianist before him has employed the pedals alternately or simultaneously with so much tact and ability”.

²² “He often coupled them to obtain a soft, veiled sonority, but more often still he used them separately for brilliant passages, for sustained harmonies, for low bass notes, for forceful, dazzling [*stridents, eclatants*] chords; or he used the soft pedal alone for those light murmurings that seem to surround in a transparent vapor the arabesques that adorn the melody and envelop it as delicate lace. The timbre [produced by] the pedals of Pleyel’s pianos has a perfect sonority”.

Klenczynski também faz referência ao uso combinado dos dois pedais por Chopin:

Chopin atingia a perfeição na combinação dos dois pedais. Nós conhecemos seus floreios que são tão bonitos com o pedal *piano* [una corda] (Noturno op. 15 n° 2, fa sustenido maior, segunda parte [comp. 51 em diante], Noturno op. 37 n° 1 em sol menor, Concerto op. 21 em fa menor, larghetto, Impromptu op. 29 em la bemol (trio), Noturno op. 27 n° 2, etc.). Chopin passava sem transição do pedal *forte* ao outro, sobretudo entre nas modulações enarmônicas. Estas passagens tinham um charme todo particular, sobretudo nos pianos Pleyel. Exemplos: primeiro compasso do solo do larghetto do Concerto op. 21 em fa menor sobre a nota mi bemol [comp. 6]; Polonaise op. 40 n° 2 em do menor, no momento de retomada do motivo do trio (comp. 81 – 82); Mazurca op. 17 n° 4 em la menor, nono compasso; Polonaise op. 26 n° 1 em do sustenido menor, segunda parte, compasso 9, etc. Muitas vezes o pedal *una corda* acompanha as melodias verdadeiramente divinas e que nos afastam da terra. Exemplos: Trio do Prelúdio op. 28 n° 13 em fá sustenido (comp. 21 – 28); Trio do Scherzo op. 20 em si menor (comp. 305 – 388); Trio do Noturno op. 48 n° 1 em do menor (comp. 25 – 29), etc.²³ (KLECZYNSKI apud EIGELDINGER, 1970).

A partir das considerações de Marmontel e Kleczynski, podemos chegar a algumas conclusões de como Chopin empregava o pedal *una corda*. Ele o utilizava em conjunto com *pedal forte* ou individualmente, passando muitas vezes de um para outro para provocar contrastes de sonoridades (em uma nota isolada, em pequenos trechos ou entre seções inteiras, como exemplifica Kleczynski²⁴). Os adornos, floreios melódicos, seriam constantemente executados com o pedal *una corda*. Na citação acima, Kleczynski enumera alguns dos vários possíveis exemplos na obra de Chopin onde poderia se empregar o pedal *una corda*. O artifício deste pedal não funcionaria apenas como auxílio em obter a dinâmica *piano*, mas igualmente como provocador de contrastes timbrísticos e expressivos.

Chopin aconselhava seus alunos, nos primeiros estágios de estudo de uma peça, a trabalhar sem o auxílio do pedal, como informou Mme de Courtry: “Chopin não me permitia

²³ “Chopin poussai à la perfection la combinaison des deux pedales. On connaît ces fioritures qui sont si jolies avec la pedale piano (Nocturne op. 15/2 em fa dièse, deuxième partie [mês. 51 seq]; Nocturne op. 37/1 em sol mineur; Concerto op. 21 em fa mineur, larghetto; Impromptu op. 29 em la bemol (trio); Nocturne op. 27/2 em ré bemol, etc.). Chopin passait souvent et sans transition de la pedale forte à l'autre, surtout dans les modulations enharmoniques. Ces passages avaient un charme tout particulier, surtout sur les pianos Pleyel. Exemples: la première mesure du solo du larghetto du Concerto op. 21 em fa mineur sur la note mi b [mês. 6]; Polonaise op. 40/2 em do mineur au moment de reprendre Le motif du trio (mês. 81-82); Mazurka op. 17/4 em la mineur, neuvième mesure; Polonaise op. 26/1 em do dièse mineur, deuxième partie, mesure 9, etc. Souvent la pedale una corda accompagne des melodies véritablement divines et qui nous détachent de la terre. Exemples: Trio du Prélude op. 28/13 em fa dièse (mês. 21-28), de la Valse op. 64/2 em do dièse mineur (mês. 65-96), du Scherzo op. 20 em si mineur (mês. 305-388), du Nocturne op. 48/1 em do mineur (mês. 25-39), etc.”.

²⁴ Este emprego alternado dos pedais, considerado inusitado para os pianistas de hoje, faz referência à antiga prática do pedal como uso primeiro de mudança de timbre, como serviam os registros manuais em pianos mais antigos, ou em cravos e órgãos, e não apenas como auxílio do legato ou de acúmulo de sons, no caso do pedal *forte*, ou para facilitar a sonoridade *piano*, no caso do pedal *una corda*.

usar o pedal mesmo se ele próprio utilizava, principalmente o pedal *una corda*, sem, entretanto, indicá-los a seus alunos, para que não ocorresse exageros ou que não empregassem o pedal além das suas indicações”²⁵ (COURTRY apud ROWLAND, 1993, p. 127). Ainda sobre o mesmo assunto, Debussy refere-se ao que relatou Mme Mauté de Fleurville, suposta²⁶ aluna de Chopin: “tenho lembranças muito precisas sobre o que me contou Mme Mauté de Fleurville. (Chopin) queria que o estudo fosse feito sem pedal, exceto em raras ocasiões, onde era permitido”²⁷ (DEBUSSY apud EIGELDINGER, 1970, p. 128).

2.2 A Escrita para pedal de Chopin

Considerando o pedal como um artifício de grande importância para a realização da música de Chopin, constatamos a sua extrema preocupação ao indicar suas intenções quanto à pedalização em seus manuscritos através de um número extraordinário de sinais. Chopin provavelmente foi o compositor que anotou o maior número indicações de pedal que qualquer outro do período romântico (ROSENBLUM, 1996, p. 168; HINSON, 1986, p. 179).

Os sinais usados por Chopin em seus manuscritos para pressionar e liberar o pedal são mostrados no exemplo a seguir (**Ex. 33**):

Ex. 33: Sinal utilizado por Chopin para indicar o pedal.

Em algumas situações estes sinais não são tão precisos ao indicar o momento exato para pressionar e liberar o pedal. Isso se deve em parte ao fato do sinal *Ped* ser grande, o que o torna ambíguo quando se trata, por exemplo, de uma passagem com notas grafadas muito próximas umas das outras. O mesmo vale para o símbolo de retirada, como podemos perceber neste trecho do *Prelúdio op. 28 n° 1* (**Ex. 34**):

²⁵ “Chopin did not want me to use the pedal, yet he himself used it, particularly the soft pedal - without however indicating this to his pupils, in order not to exaggerate or overstep its resources”.

²⁶ Mme Mauté de Fleurville se passava por aluna de Chopin, mas, segundo Eigeldinger, (1970, p. 128) a autenticidade desta filiação é duvidosa.

²⁷ “J’ai des souvenirs très précis sur ce que m’a raconté Mme Mauté de Fleurville. Il voulait (Chopin) que l’on étudiat sans pedale, et, qu’à de très rares occasions, on ne la conservât point”.

Ex. 34: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 1*, manuscrito autógrafo, c. 25 a 28. Indicação de pedal pouco precisa.

Chopin não deixou nenhuma indicação de pedal *una corda* em suas composições, com exceção das partituras do *Noturno op. 15 n° 2* pertencentes a sua irmã Ludwika Jedrzejewicz e a sua aluna Jane Stirling. Nestas partituras encontram-se indicações de emprego do pedal *una corda* nos compassos 12, 18, 20, 48 e 58 (EKIER, KAMINSKY, 1995, p. 10). Na Edição Nacional Polonesa das obras de Chopin, os editores incluem essas indicações na partitura (**Ex. 35**).

Ex. 35: CHOPIN, F. *Noturno op. 15 n° 2*, Edição Nacional Polonesa, c. 17 a 20. Indicação do pedal *una corda*.

Como Chopin utilizava o pedal de forma muito variada, não apenas pressionando e liberando pedal de acordo com as harmonias, e não existindo na época símbolos mais apropriados para indicar as nuances do pedal como a adotada por muitos compositores a partir do século XX, as suas indicações não dão conta da sutileza de sua utilização. Apesar disso, são capazes de transmitir o refinamento e as possibilidades expressivas e sonoras desejadas pelo compositor. Segundo Hinson (1985, p. 180), muitas de suas indicações são bastante reveladoras, ousadas e incomuns. Quando bem realizadas e interpretadas, revelam a estrutura e o caráter da obra, mesmo nos pianos de hoje, mais ressonantes que os do século XIX.

Em algumas de suas primeiras obras, como as *Polonaises* em sol menor e em Si b maior de 1817, e a *Polonaise* em Lá b maior de 1821, Chopin não indicou nenhuma

pedalização. O *Rondeau op.1*, (Ex. 36) publicado inicialmente em 1825 em Varsóvia, contém, em sua Edição Francesa (Schlessinger) de 1836, suas primeiras indicações, porém sem o sinal de retirada do pedal (ROWLAND, 2006, p. 4-5).

Ex. 36: CHOPIN, F. *Rondeau op. 1*, edição Schlessinger, c. 125 a 128. Primeiras indicações de pedal de Chopin, sem o sinal de retirada.

No *Rondeau à la Mazur op. 5*, publicado em 1828, as indicações de pedal são bem mais frequentes que no *op. 1*, e os sinais de retirada encontram-se presentes, como mostra o exemplo a seguir (Ex. 37):

Ex. 37: CHOPIN, F. *Rondeau a la Mazur op. 5*, Edição Sennewald, c. 93 a 102. Indicações de pedal de Chopin, com os sinais de retirada.

Enquanto Chopin anotou minuciosamente as indicações de pedal em vários trechos de suas composições, em outros, ele as omitiu. Segundo Eigeldinger (1986. p. 128), Chopin fazia uso discreto, porém constante do pedal. Na edição Paderewski²⁸ das obras de Chopin, há uma

²⁸ Fryderyk Chopin Complete Works, Ed. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski (Varsóvia: Fryderik Chopin Institute, 1949-2009).

observação dos editores que apoia tal afirmativa: “nas passagens onde Chopin não indicou a pedalização, entende-se que a mesma seria muito simples, portanto muito evidente; ou o contrário, sendo tão sutil a ponto de ser demasiado complicado, ou mesmo impossível, de indicar”²⁹ (BRONARSKY; PADEREWSKI; TURCZYNSKI, 1949, p. 61).

Por outro lado, a ausência dessas indicações pode ser interpretada como uma intenção do compositor em não empregar o pedal onde não foi indicado. Camille Saint-Saëns, sobre o manuscrito da *Balada op. 38*, tem a seguinte versão de como interpretar a pedalização de Chopin:

O manuscrito nos mostra o quão reservado foi Chopin com o emprego do pedal; em várias passagens onde o compositor indicou anteriormente o pedal, posteriormente o suprimiu. A razão da frequente ocorrência dessas alterações em suas obras significa que ele não gostaria que o pedal fosse usado onde não estivesse indicado. Dispensar a ajuda do pedal pode não ser fácil. Para muitos representaria uma tarefa impossível, de tão comum tornou-se o uso abusivo do pedal. Tocar sem pedal demanda um alto grau de flexibilidade nas mãos, capacidade que muitos, mesmo talentosos, não possuem³⁰ (SAINT-SAËNS, 1922, p. 105).

A opinião de Saint-Saëns contraria o que consta na Edição Paderewski. Segundo Rosenblum (1996, p. 41), esta ideia do emprego contínuo do pedal em Chopin muito aceita por grande parte dos intérpretes atuais não agrega a possibilidade de que Chopin pudesse querer contrastar trechos com pedal com outros sem pedal. Este contraste poderia ocorrer em várias dimensões, entre tempos, entre compassos ou entre seções inteiras.

Por outro lado, Hinson (1985, p. 190) alega que a prática no século XIX era o uso constante do pedal, devido às possibilidades sonoras provocadas através do seu uso. Hinson (1985, p. 190) ainda considera que na grande maioria das obras de Chopin as indicações feitas pelo compositor seriam suficientes. Segundo ele, quando Chopin omite o pedal, é por uma boa razão.

²⁹ “Those passages in which Chopin has not marked the pedalling are generally explained by the fact that the pedaling required is very simple, and is therefore self-evident; or, on the contrary, that it is so subtle as to be too complicated, if not impossible, to indicate”.

³⁰ “This manuscript shows us with what reserve Chopin used the pedal; in several passages where he had indicated it, it was afterwards suppressed. The reason it is frequently indicated in his works is that he did not wish it to be used when not indicated. To dispense with this help is no easy matter; for many it would even be impossible, so general has the abuse of the pedal become. To play without the pedal calls for a degree of suppleness in the hands, of which not every one, however talented, is capable”.

2.3 A interpretação da pedalização de Chopin³¹

2.3.1 O Piano de Chopin

Para melhor compreender a pedalização usada por Chopin, devemos levar em consideração como era o piano que tinha ao seu alcance. Chopin tomou conhecimento dos pianos Pleyel logo que chegou a Paris, em 1831. Em sua temporada em Maiorca, onde compôs os *Prelúdios op. 28*, importou um pequeno Pleyel vertical para substituir um fraco piano espanhol alugado. Até o fim de sua vida, Chopin preferiu essa marca a qualquer outra. O compositor fez um curioso comentário comparando os pianos Pleyel e Erard:

Quando eu estou indisposto, toco em um piano Erard onde rapidamente encontro uma sonoridade pronta. Quando estou de bom humor e disposto o suficiente para encontrar meu próprio som, eu preciso de um piano Pleyel³² (CHOPIN apud HINSON, 1985, p. 180).

Rosenblum (1996) conheceu e tocou em alguns pianos do XIX, dentre eles, pianos Erard e dois pianos Pleyel da década de 1840: um que pertenceu a Chopin de 1848 até sua morte, e um outro Pleyel construído em 1845. Rosenblum relata sua experiência:

Devido ao tamanho, sua construção e o material usado, os instrumentos Pleyel possuem uma ação mais leve (facilmente controlável) e o som menos potente que os pianos Erard contemporâneos. Porém, os pianos Pleyel produziam um som mais lírico, ao mesmo tempo maleável e sensível às sutis variações de toque, graças à ação de um único escapamento. Os instrumentos Erard, concebidos em uma outra estética, possuem um som mais agressivo. Como outros pianos da primeira metade do século XIX, os grandes pianos Pleyel produzem sons ricos em harmônicos, com timbres diferenciados entre os registros. Nos dois instrumentos que conheci, o som era transparente e luminoso na metade superior do teclado, e na metade inferior, rico porém sempre claro. (...) Os instrumentos modernos produzem um som com menos harmônicos e uma qualidade sonora homogênea, porém cheia entre os registros, com os baixos menos claros. Concluindo, os abafadores nos pianos Pleyel deixam sobrar um pouco de som, o que não ocorre nos pianos do século XX. As características dos pianos Pleyel sustentam a pedalização de Chopin³³ (ROSENBLUM, 1996, p. 46-47).

³¹ Utilizaremos edições *Urtext* nos exemplos musicais para exemplificar a pedalização de Chopin.

³² “When I am indisposed I play on one of Erard's pianos and there I easily find a ready - made tone. But when I feel in the right mood and strong enough to find my own tone for myself, I must have one of Pleyel's pianos”.

³³ “For reasons of size, materials used, and construction, Pleyel's instruments have a lighter (although easily controllable) action and a less powerful sound than the contemporary Erards. But Pleyels produce a more lyrical tone that is malleable and responsive to subtle variations in touch— aided by that builder's loyalty to a single escapement action. Erard's instruments, which represent a different aesthetic, speak aggressively with their own full sound. Like others of the first half of the nineteenth century, Pleyel's grands produced tones rich in harmonics, with changes in timbre among the registers. In the two instruments I know, the sound is transparent and bright in the upper half of the keyboard, rich but still clear in the lower half. (...) Modern instruments produce sound with more fundamental and far fewer harmonics, and have a homogenous tone quality throughout the registers but with a thick, less well-defined bass. Finally, the light dampers on the Pleyels leave a slight after-sound that does not exist on twentieth-century pianos. The characteristics of Pleyel's instruments support Chopin's pedalings”.

O depoimento de Rosenblum ressalta alguns fatores importantes aos quais devemos nos ater ao interpretar o pedal de Chopin. Quando ela faz referência à eficiência e funcionamento dos abafadores dos pianos do século XIX, podemos associar a escrita do pedal de Chopin à qualidade dos abafadores dos pianos de sua época? Segundo Rosenblum (1996, p. 162), devido às características dos abafadores dos pianos, o pedal rítmico evitaria a mistura de diferentes harmonias, facilmente provocada caso fosse aplicada a técnica do pedal sincopado. Por outro lado, existe a possibilidade do compositor ter utilizado a técnica do pedal sincopado, como discutiremos ainda neste capítulo e no seguinte.

2.3.2 Pedal rítmico e Pedal sincopado

Como tratamos no capítulo 1, Adam (1804), em seu *Méthode de Piano du Conservatoire*, descreve que o pedal deve ser retirado antes de cada novo acorde (de diferentes harmonias), e retomá-lo no acorde seguinte (ROWLAND, 1993, p. 171). Embora o método de Adam possa não se referir exatamente à época de Chopin (uma vez que provavelmente seu tratado foi escrito tendo em vista o uso de pianos anteriores) a descrição do emprego do pedal corresponde à técnica do pedal rítmico, muitas vezes a aparentemente adotada na escrita para pedal de Chopin, como podemos comprovar no exemplo abaixo (Ex. 38):

Ex. 38: CHOPIN, F. *Balada op.52*, c. 8 a 11, manuscrito original. Escrita aparentemente semelhante à do pedal rítmico.

Nesta *Balada* percebemos claramente que Chopin, antes de cada mudança da harmonia, coloca o sinal de retirada do pedal, o que poderia, a princípio, caracterizar a escrita do pedal rítmico. Como comentamos no capítulo 1, segundo Rosenblum (1993, p. 166), não

sabemos ao certo quando os pianistas do século XIX passaram a empregar de fato o pedal sincopado. A autora ainda comenta que:

Chopin, cujo pé foi visto muitas vezes descrito como parecendo “vibrar literalmente” pode muito bem ter usado o pedal sincopado intuitivamente, especialmente em passagens *cantabile*. Uma vez que o pedal rítmico deve ter sido mais usado no século XIX – principalmente em danças – do que tem sido habitualmente empregado desde a década de 1930, os pianistas deveriam rever as bases sobre qual eles fundamentam suas pedalizações³⁴ (ROSENBLUM, 1993, p. 167).

Podemos entender portanto que Chopin provavelmente empregava, dependendo do caso, o pedal rítmico, o pedal sincopado intuitivamente, como assinalou Rosenblum, o pedal *vibrato* e muito provavelmente outras técnicas, pois segundo Rowland (2011, p. 57) estudiosos sobre a performance de grandes músicos da época apontam que eles usavam os pedais de uma maneira muito mais sofisticada e extensa do que é indicado na partitura. Lembramos ainda que Czerny descreveu a técnica da pedalização muito próxima à do pedal sincopado, embora indicasse em suas obras a escrita correspondente ao pedal rítmico.

Willard Palmer considera que Chopin pode ocasionalmente ter procurado indicar o pedal sincopado:

É fato que as partituras de Chopin raramente indicam o “pedal sincopado”, e ele usualmente indica (...) o conhecido como “pedal rítmico”, quando o pedal é retirado na nota e recolocado na nota seguinte. (...) Os dois efeitos são diferentes, entretanto, e as indicações de Chopin devem ser consideradas. (...) Há casos onde os sinais [de retirar e pressionar pedal] estão tão próximos, o que pode significar que a indicação de Chopin era a de “pedal sincopado”³⁵ (PALMER, 1992, p. 9).

Esta proximidade entre os sinais de retirar e pressionar o pedal é encontrada em várias ocasiões na obra de Chopin, como no *Prelúdio op. 28 n° 15*. No exemplo abaixo deste *Prelúdio* (**Ex. 39**) percebemos que os sinais estão suficientemente próximos, como relatou Palmer, para sugerir o emprego do pedal sincopado. No capítulo 3 aprofundaremos esta questão ao analisar passagens nos *Prelúdios op. 28* onde Chopin indicou uma pedalização muito próxima à do pedal sincopado.

³⁴ “Chopin, whose foot was often described as seeming “literally to vibrate,” may well have used syncopated pedaling intuitively, especially in *cantabile* textures. Since more rhythmic pedaling must have been used in the 19th century—especially in dance-based pieces—than has been usual since about the 1930s, pianists may want to re-examine the basis on which they have designed their pedaling”.

³⁵ “It is true that Chopin’s scores seldom show pedaling that is “overlapped”, and he usually indicates (...) which is known as “rhythmic pedaling”, in which the ‘pedal is released on one note and depressed on the following note. (...) The two effects are different, however, and Chopin’s indications deserve consideration. (...) In the other cases, the signs appear so close together, it seems that Chopin intended an overlapping pedal”.

Ex. 39: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Escrita do pedal de Chopin.

2.3.3: Ausência do sinal de retirada do pedal

Ainda sobre a escrita para pedal de Chopin, podemos remarcar que, apesar do compositor indicar na grande maioria das vezes o sinal de retirada do pedal em suas obras, muitas vezes, no final de uma peça, omite o esperado sinal. No *Estudo op. 25 n° 4*, por exemplo, Chopin é bem detalhista na sua pedalização, porém, omite o sinal final de retirada do pedal (**Ex. 40**).

Ex. 40: CHOPIN, F. *Estudo op. 25 n° 4*, Edição Henle, c. 60 a 65. Omissão do último sinal de retirada do pedal

Alguns revisores incluíram o sinal de retirada omitido por Chopin. No exemplo abaixo temos um exemplo do mesmo estudo, revisado por Mikuli (**Ex. 41**):

Ex. 41: CHOPIN, F. *Estudo op. 25 nº 4*, revisão de Mikuli, c. 61 a 65. Inclusão do último sinal de retirada do pedal pelo revisor.

2.3.4 Trechos com pedal e sem pedal

Chopin emprega o pedal em acordes finais de muitas de suas obras. A função do pedal em alguns casos teria o objetivo de provocar maior ressonância, e não de auxiliar o legato (HINSON, 1986). Na *Balada op. 38*, compassos 199 e 200, Chopin inicialmente anotou o pedal, decidindo em seguida cancelar sua indicação, sugerindo que o compositor distinguia trechos com pedal e sem pedal em suas obras (**Ex. 42**).

Ex. 42: CHOPIN, F. *Balada op. 38*, manuscrito autógrafo, c. 199 a 201. Cancelamento das indicações de pedal por Chopin.

Rosenblum (1996, p. 42-43) compara em seu artigo *Some enigmas of Chopin's Pedal indications: What do the sources tell us?* cinco fontes da *Mazurca op. 59 nº 2*, sendo dois diferentes manuscritos e as três primeiras edições da obra. A seguir temos os primeiros compassos da *Mazurca* pela primeira Edição Francesa, onde vemos que não há indicações de pedal nos compassos 3, 4, 6, 10 e 11 (**Ex. 43**), assim como nas primeiras Edições Alemã e Inglesa. Poderíamos supor que Chopin não indicou o pedal nestes compassos por engano ou por considerar a pedalização óbvia, uma vez que a configuração do acompanhamento é a mesma. Porém, o manuscrito que Chopin preparou a pedido de Mendelssohn mostra uma rasura de uma indicação de pedal cancelada no terceiro compasso, revelando que Chopin não pretendia empregar o pedal ali.

Ex. 43: CHOPIN, F. *Mazurca op. 59 n° 2*, primeira Edição Francesa, c. 1 a 11. Trechos com e sem pedal.

Essa variação de acompanhamento com pedal e sem pedal ocorre em vários momentos desta *Mazurca*. Em alguns trechos fica mais claro compreender a pedalização de Chopin, como na passagem a seguir (**Ex. 44**) onde vemos que a ausência de pedal nos compassos 38 e 40 auxilia na clareza da articulação da pauta superior. O mesmo ocorre com a retirada no pedal no terceiro tempo dos compassos 37, 39, 41 e 42 (ROSENBLUM, 1996, p. 46).

Ex. 44: CHOPIN, F. *Mazurca op. 59 n° 2*, primeira Edição Inglesa, c. 37 a 42. Pedalização contribui para a clareza das articulações.

Chopin evitava indicar o pedal em passagens com melodia sem acompanhamento, tenha o trecho uma ou mais vozes. Temos um exemplo na *Balada op. 52* onde todas as apresentações do tema principal possuem indicações de pedal (**Ex. 45**), exceto quando o mesmo surge em uma voz solo, e em seguida a 2, 3 e mais vozes, sem a presença de alguma figura de acompanhamento (**Ex. 46**). Chopin indica o pedal apenas em passagens onde a combinação das vozes parece formar acordes com baixo e melodia acompanhada. O

compositor retoma a indicação contínua de pedal apenas quando as vozes se transformam definitivamente numa textura de melodia homofônica com acompanhamento (Ex. 47).

Ex. 45: CHOPIN, F. *Balada op. 52*, Edição Nacional Polonesa, c. 8 a 10. Indicação de pedal em passagens com melodia e acompanhamento.

Ex. 46: CHOPIN, F. *Balada op. 52*, Edição Nacional Polonesa, c. 135 a 138. Ausência de pedal em passagens polifônicas sem acompanhamento.

Ex. 47: CHOPIN, F. *Balada op. 52*, Edição Nacional Polonesa, c. 143 a 146. Retomada das indicações de pedal quando a textura passa a ser de melodia com acompanhamento.

2.3.5 Pedalização independente das ligaduras e dos tempos fortes

Em alguns casos as indicações de pedal de Chopin não correspondem às ligaduras de articulação ou de fraseado. Nesta *Polonaise Fantaisie op. 61*, nos compassos 280 e 281 (Ex. 48), percebemos que a pedalização não corresponde às ligaduras:

Ex. 48: CHOPIN, F. *Polonaise Fantasia op. 61*, Edição Nacional Polonesa, c. 280 e 281. Pedalização não corresponde às ligaduras.

Encontramos outro exemplo interessante na *Mazurca op. 30 n° 4* (**Ex. 49**). Neste caso, vemos claramente que a pedalização empregada por Chopin não corresponde de forma alguma à articulação apresentada na mão direita. Segundo Rosenblum (1993), Chopin muitas vezes estende o pedal até o início da próxima frase ou membro de frase, como se quisesse mascarar a estrutura:

Ex. 49: CHOPIN, F. *Mazurca op. 30 n° 4*, Edição Nacional Polonesa, c. 5 a 10. Pedalização não corresponde às ligaduras.

Em outros casos onde a pedalização de Chopin não segue as indicações das ligaduras, percebemos uma preocupação do compositor em manter a clareza do acompanhamento e o cuidado em não misturar as dissonâncias. No seguinte trecho da *Barcarolle op. 60* (**Ex. 50**) as indicações de pedal com o sinal de retirada sob a nota sol#, evita que o som das notas fa#, sol# e la#, graus conjuntos, se acumulem, o que causaria uma indesejável mistura de sons. Com esta pedalização, a figura rítmica das semicolcheias permanece clara. Apesar da ligadura delimitar o desenho do acompanhamento, o pedal de Chopin ultrapassa esta ligadura e a barra de compasso, mudando o pedal conforme a harmonia, unindo as notas comuns ao acorde de fa# maior.

Ex. 50: CHOPIN, F. *Barcarolle op. 60*, Edição Nacional Polonesa, c. 4 e 5. Pedalização evitando a união dos graus conjuntos.

Nos compassos 2 e 3 da mesma *Barcarolle* (**Ex. 51**), Chopin emprega o pedal de maneira a prolongar a nota mais grave do desenho da mão esquerda. Neste caso e no anterior temos duas situações onde a pedalização é definida independentemente do tempo forte do compasso.

Ex. 51: CHOPIN, F. *Barcarolle op. 60*, edição Henle, c. 1 a 3. Pedal independente dos tempos fortes (c. 2 e 3).

No *Noturno op. 55 n°2* encontramos uma das mais refinadas pedalizações da obra de Chopin, onde o compositor teve um cuidado todo particular em manter a clareza polifônica e, ao mesmo tempo, contrastar trechos com pedal e sem pedal (ROSENBLUM, 1993, p. 51).

Como na *Barcarolle*, neste *Noturno* Chopin muitas vezes desloca o pedal para além do tempo forte do compasso criando efeitos sonoros que não seriam possíveis sem a pedalização indicada. No seguinte exemplo deste *Noturno* (**Ex. 52**) temos, no compasso 22, a harmonia de sol menor. Chopin tem o cuidado de retirar o pedal na nota dó # (mão esquerda) do segundo tempo, estranha ao acorde, e retoma o pedal imediatamente depois, já na nota ré.

Ex. 52: CHOPIN, F. *Nocturno op. 55 n°2*, Edição Nacional Polonesa, c. 22 e 23. Pedalização fora do tempo forte do compasso, com prolongamento de harmonia.

Chopin prolonga o último pedal do compasso 22 até a nota ré do primeiro tempo do compasso 23, prolongando até aí, através do pedal, a harmonia de sol menor. Um novo pedal é colocado na nota seguinte, sol, iniciando, neste ponto, a harmonia de sol maior com sétima. Com esta pedalização, o baixo desta nova harmonia fica sendo a nota sol onde foi colocado o pedal, e não a primeira nota sol do compasso.

Esta maneira peculiar de pedalização foi alterada por alguns revisores que optaram por aplicar uma pedalização mais convencional. Na revisão de Mikuli (**Ex. 53**), vemos que as indicações nos compassos 22 e 23 não correspondem à pedalização de Chopin, onde, com um novo pedal no início do compasso 23, perdemos a harmonia de sol menor vinda do compasso anterior. Segundo Hinson (1986), os conceitos elementares de pedalização não podem ser levados em consideração em se tratando da música de Chopin.

Ex. 53: CHOPIN, F. *Nocturno op. 55 n°2*, revisão de Mikuli, c. 22 a 24. Alteração da pedalização original pelo revisor.

No segundo tema da *Balada op. 47* temos outro exemplo da escrita não convencional de Chopin para o pedal, onde percebemos uma grande variação em sua pedalização, apesar do modelo de acompanhamento permanecer o mesmo durante grande parte do trecho. Do compasso 54 ao 64 Chopin mantém a mesma pedalização apresentada abaixo (**Ex. 54**):

Ex. 54: CHOPIN, F. *Balada op. 47*, Edição Nacional Polonesa, c. 54 a 57. Mesmo modelo de pedalização.

A partir do compasso 65, uma nova melodia é apresentada e, mesmo o acompanhamento continuando o mesmo, o pedal passa a sofrer variações. O pedal ultrapassa a barra de compasso entre os de nº 65 e 66, e 69 e 70 (**Ex. 55**).

Ex. 55: CHOPIN, F. *Balada op. 47*, Edição Nacional Polonesa, c. 65 a 70. Variações na pedalização.

E entre os compassos de nº 77 e 80, o pedal inicia-se na terceira parte do tempo forte (parte fraca do tempo), seguindo as acentuações e prolongamentos das notas da mão direita (**Ex. 56**).

Ex. 56: CHOPIN, F. *Balada op. 47*, Edição Nacional Polonesa, c. 77 a 80. Pedal segundo as acentuações na mão direita.

Devido a simetria rítmica da mão esquerda, a pedalização poderia ser mais regular, como explana Hinson sobre este trecho da *Balada*:

Se Chopin tivesse mantido este trecho com uma pedalização regular (...) ter-se-ia como resultado uma passagem extremamente comum. Mas Chopin parece ser fanático pela desregularização, através de uma notação apresentada de uma maneira incrivelmente precisa. Muitas vezes Chopin (como muitos outros grandes compositores) permite uma grande liberdade ao intérprete quanto ao pedal, mas na maior parte do segundo tema desta Balada, Chopin fornece exigentes indicações de pedal com o objetivo de evitar uma sensação de simetria³⁶ (HINSON, 1986, p. 188).

Chopin pode algumas vezes indicar uma pedalização mais convencional, porém, neste trecho da *Balada*, o compositor tira proveito do pedal para valorizar as articulações e provocar variações dentro de uma passagem onde encontramos uma certa regularidade rítmica. Se não nos atentarmos ao pedal indicado por Chopin o trecho seria prejudicado quanto ao ritmo, articulação e sonoridade. Suas indicações provocam respirações quando da retirada do pedal, e ao mesmo tempo, preenchem as pausas com o som prolongado pelo pedal.

2.3.6 Pedalização diferente em trechos semelhantes

Chopin algumas vezes varia o pedal na repetição de alguma passagem ou parte dela. Na segunda reprise do segundo tema da *Balada op. 47* Chopin indica o pedal de uma maneira diferente da primeira vez, com variações constantes, buscando, como citou anteriormente Hinson (1986), evitar a sensação de simetria. Observando a pedalização do trecho entre os compassos 105 a 108, percebemos que a mesma é consideravelmente diferente na repetição do mesmo trecho nos compassos seguintes, 109 a 115 (**Ex. 57**). Na primeira vez Chopin indicou um pedal em cada compasso, enquanto que na segunda, um pedal para cada tempo do compasso. A primeira vez o pedal deixou o ritmo hesitante, enquanto que na segunda vez enfatizou o tempo binário. Poderíamos supor que a ausência de pedal no primeiro tempo dos compassos 106 e 110 fosse um engano do compositor (a indicação entre parênteses do compasso 110 no **Ex. 57** é dos editores, não de Chopin), mas no manuscrito consta uma rasura de cancelamento de uma indicação anterior, confirmando o desejo do compositor em não inserir o pedal ali (**Ex. 58**). Esta ausência de pedal cria um silêncio entre as duas partes da frase, valorizando o elemento melódico seguinte, surgido a partir do silêncio. Como comentou Rosen (1995, p. 54), a frase está moldada pelo pedal.

³⁶ “If Chopin had kept on with the regular pedaling (...) a very regular passage would have resulted. But he seems fanatically concerned with deregularization, which the notation expresses in a amazingly precise manner. Many times Chopin (and other great composers as well) leave the performer a lot of freedom concerning the pedal. But in most of the second theme of this Ballade, he gives fastidious indications for the pedal in order to avoid a feeling of squareness”.

Ex. 57: CHOPIN, F. *Balada op. 47*, Edição Nacional Polonesa, c. 105 a 113. Pedalização diferente da primeira apresentação do tema.

Ex. 58: CHOPIN, F. *Balada op. 47*, Edição Nacional Polonesa, c. 105 e 106. Cancelamento do sinal de pedal para o primeiro tempo do c. 106.

2.3.7 Pedal como prolongamento do baixo

Muitas vezes Chopin prolonga e define a duração do baixo através do pedal. No exemplo seguinte da *Polonaise Fantasie op. 61* (**Ex. 59**), Chopin, através de sua pedalização, determina até onde o baixo deve continuar soando, mesmo se ele estiver seguido de pausas. Nos compassos 40 e 41, apesar da pausa e do sinal de staccato, Chopin indica o pedal, provocando o prolongamento do baixo. Sem o sinal de pedal poderíamos entender que o som do baixo não chegaria ao segundo tempo do compasso. As pausas e o staccato funcionam, neste caso, como tipo de toque, e o pedal como prolongamento do som. No compasso 42, o pedal determina a duração do baixo ré bemol, em colcheia, até o segundo tempo.

Ex. 59: CHOPIN, F. *Polonaise Fantasia* op. 61, Edição Nacional Polonesa, c. 40 a 42. Prolongamento do baixo através do pedal.

A escrita para pedal de Chopin também se adéqua às notas melódicas de vozes superiores, evitando dissonâncias. Neste mesmo exemplo da *Polonaise Fantasia* vemos que no compasso 42 Chopin retira o pedal quando da execução do fá bemol da mão direita, evitando a dissonância com o fá natural anterior. Nota-se que o ré bemol da mão esquerda é prolongado com o dedo quando o pedal é retirado, possibilitando desse modo o prolongamento do baixo.

No *Scherzo* op. 31 encontramos vários exemplos de utilização do pedal como prolongamento do baixo. No trecho a seguir (**Ex. 60**), Chopin prolonga, através do pedal, o baixo si bemol do compasso 5 até o fim do compasso 8. De acordo com a escrita de pedal de Chopin, o staccato sob o si bemol determina o tipo de toque, e não a duração desta nota.

Ex. 60: CHOPIN, F. *Scherzo* op. 31, Edição Henle, c. 1 a 8. Prolongamento do baixo através do pedal.

2.3.8 Pedais longos

No final do *Scherzo* op. 31 Chopin emprega o pedal em acordes. Todas as indicações ultrapassam a duração dos mesmos. A última indicação de pedal une os compassos 776 a 780 com um único pedal, incluindo compassos inteiros de pausa (**Ex. 61**).

Ex. 61: CHOPIN, F. *Scherzo op. 31*, Edição Henle, c. 772 a 780. Pedalização ultrapassa a duração das notas.

Chopin frequentemente emprega um pedal único em trechos que possuem a mesma harmonia, algumas vezes passagens bastante longas. Na seguinte passagem do *Scherzo op. 39* (Ex. 62) Chopin indica um pedal único em todo o trecho que contém a harmonia de la maior com 7ª menor, englobando 8 compassos. Neste caso, devido ao baixo no compasso 589 funcionando como filtro, não encontramos problemas quanto à mistura de som.

Ex. 62: CHOPIN, F. *Scherzo op. 39*, Edição Nacional Polonesa, 589 a 599. Pedal longo em trecho com mesma harmonia.

Quando uma mesma harmonia se prolonga por vários compassos, Chopin não vê problema algum em manter o mesmo pedal, o que provoca uma sonoridade bastante rica em harmônicos, como nos exemplos a seguir da *Polonaise Fantasie op. 61* (Ex. 63) e do *Noturno op. 27 n°2* (Ex 64).

Ex. 65: CHOPIN, F. *Balada op. 38*, Edição Nacional Polonesa, c. 98 a 100. Pedal provocando mistura de harmonias diferentes.

Esta maneira de empregar o pedal pode provocar interessantes efeitos sonoros, como cita Horowitz: “você pode misturar duas harmonias que são completamente dissonantes por um milionésimo de segundo e criar infinitas possibilidades de variação de cores”³⁸ (HOROWITZ apud HINSON, 1986, p. 180).

2.3.10 Pedal em trinados

Chopin costumava indicar o uso do pedal em trinados, principalmente quando eles se encontravam na mão esquerda, em trechos longos ou curtos. No seguinte trecho da *Balada op. 38* (**Ex. 66**), vemos que Chopin mantém um único pedal nos dois compassos 165 e 166 enquanto temos um mesmo trinado na mão esquerda (o modelo apresentado na mão direita também não se altera). Nos compassos seguintes Chopin muda o pedal a cada trinado que se inicia com uma nota diferente.

Ex. 66: CHOPIN, F. *Balada op. 38*, Edição Nacional Polonesa, c. 165 a 169. Pedal em trinados.

³⁸ “You can blend two harmonies which are completely dissonant for one millionth of a second and create possibilities for endless varieties of color.”

O pedal dos compassos 165 e 166 do exemplo anterior provoca um acúmulo de sons que ajuda na dinâmica fortíssimo, diferentemente do trinado do compasso 57 da *Polonaise op. 40 n° 2* (Ex. 67), onde Chopin indica um sinal de *diminuendo* no trinado com pedal. O sinal de retirada encontra-se após o trinado, nas fusas seguintes. As indicações de Chopin não fornecem nenhuma outra informação de como realizar esta pedalização, além de onde colocar e retirar o pedal. Para a execução do *diminuendo*, a retirada do pedal deve ser feita aos poucos, senão a pedalização indicada, neste caso, iria ao contrário do que Chopin pede como dinâmica, pois teríamos um *crescendo* no lugar do *diminuendo*.

Ex. 67: CHOPIN, F. *Polonaise op. 40 n° 1*, Edição Henle, c. 57 e 58. Pedal em trinado com indicação de *diminuendo*.

No final da *Polonaise Fantasie op. 61* (Ex. 68) temos mais um exemplo onde Chopin indica o pedal para todo o trecho em *pianíssimo* com trinados, mudando o pedal de acordo com as harmonias.

Ex. 68: CHOPIN, F. *Polonaise Fantasie op. 40 n° 1*, Edição Nacional Polonesa, c. 282 a 288. Trinados em *pianíssimo* com pedal.

O tema principal do *Noturno op. 62 n° 1* é apresentado pela terceira vez, a partir do compasso 69, com trinados (Ex. 69), e Chopin indicou um pedal para cada nota da melodia. Esta é uma das raras vezes onde Chopin anota, em sequência, indicações tão curtas de pedal e com tantas trocas. Percebemos o cuidado do compositor em evitar o acúmulo de sons

provocado pelos trinados ao indicar, diferentemente da primeira aparição do tema (**Ex. 70**), um número bem maior de trocas de pedal.

Ex. 69: CHOPIN, F. *Nocturno op. 62 n° 1*, Edição Nacional Polonesa, c. 69 e 70. Trinados para cada nota da melodia.

Ex. 70: CHOPIN, F. *Nocturne op. 62 n° 1*, Edição Nacional Polonesa, c. 4 e 5. Menos indicações de pedal na primeira aparição do tema, sem trinados na melodia.

2.3.11 Pedal em escalas

Chopin indicou o pedal em várias passagens com escalas, sejam elas ascendentes ou descendentes. Podemos encontrar indicações numa escala inteira ou em apenas parte dela, como temos igualmente casos de escalas sem pedal.

Na *Polonaise op. 53* temos dois interessantes exemplos da pedalização de Chopin em escalas, onde ambas são precedidas por acordes. No primeiro exemplo (**Ex. 71**) Chopin mantém o pedal desde o acorde até o fim da escala. No segundo (**Ex. 72**), o acorde encontra-se uma oitava acima comparado ao exemplo anterior. Percebemos que Chopin teve o cuidado em não indicar, neste caso, um pedal inteiro para toda a escala, onde o pedal apenas liga o acorde à primeira nota da mesma, mantendo-a sem pedal. No primeiro exemplo (**Ex. 71**), o acorde funciona como filtro, fazendo com que o pedal não provoque uma mistura de sons indesejáveis. No segundo (**Ex. 72**), um pedal único unindo o acorde até o fim da escala

provocaria uma grande mistura de sons, pois o acorde, localizado num registro mais agudo que a escala, não funcionaria como filtro. A escala, neste caso, é mais longa que a do exemplo anterior, o que provocaria maior ressonância. Além disso, a execução da mesma sem pedal, como indicada por Chopin, valorizaria o virtuosismo da passagem.

Ex. 71: CHOPIN, F. *Polonaise op. 53*, Edição Nacional Polonesa, c. 30 a 32. Pedal unindo o acorde à escala, indicado em toda a sua extensão.

Ex. 72: CHOPIN, F. *Polonaise op. 53*, Edição Nacional Polonesa, c. 46 a 48. Pedal unindo o acorde à primeira nota da escala.

No final do *Scherzo op. 54* (**Ex. 73**), Chopin mantém o pedal apenas no início da escala, e o recoloca no fim, quando a mesma já atingiu o registro agudo. Vemos que aqui temos uma escala extremamente longa, e que executando a maior parte da mesma sem pedal, valorizamos, como no segundo exemplo da *Polonaise op. 53*, o virtuosismo do trecho. O pedal, colocado no fim da escala, cria um inusitado acúmulo de sons que é prolongado até a última nota da peça.

Ex. 73: CHOPIN, F. *Scherzo op. 54*, Edição Nacional Polonesa, c. 961 a 963. Indicações de pedal na escala final.

2.3.12 Posteriores alterações nas indicações de pedal

Embora Chopin tenha sido extremamente minucioso em grande parte de suas obras no que diz respeito às indicações de pedal, algumas vezes as alterou após a publicação de algumas obras.

No final da *Barcarolle op. 60*, temos uma longa escala descendente com indicação de pedal, onde temos um acorde no início da mesma, que mantém a mesma harmonia em toda a sua extensão, além de passar por praticamente todos os registros do piano. Existem dois manuscritos autógrafos desta *Barcarolle*, além de um esboço. Em um deles, que foi serviu como modelo para a primeira Edição Francesa, temos uma indicação de pedal que engloba toda a escala (**Ex. 74**).

Ex. 74: CHOPIN, F. *Barcarolle op. 60*, primeira Edição Francesa, c. 115 e 116. Indicação de pedal durante toda a extensão da escala.

Um outro manuscrito autógrafo foi feito com base no citado anteriormente, porém com várias modificações de dinâmica e articulação. Este manuscrito serviu de modelo para a primeira Edição Alemã. Nela, encontramos uma outra pedalização, onde o sinal de retirada está inserido quando a mesma encontra-se ainda no registro médio (**Ex. 75**), e não no final, como no exemplo anterior.

Ex. 75: CHOPIN, F. *Barcarolle op. 60*, primeira Edição Alemã, c. 115 e 116. Sinal de retirada de pedal quando a escala se direciona para o registro grave.

Teria Chopin, na construção deste último manuscrito, atentado à pedalização deste trecho final? Podemos interpretar essa modificação nas indicações de pedal como um cuidado do compositor com o acúmulo de sons que seria provocado caso o pedal ficasse pressionado até o fim da escala. Podemos observar ainda que Chopin colocou o sinal de retirada no momento em que o acorde encontrado no início da escala deixaria de funcionar com filtro, pois a escala, a partir dali, direciona-se para um registro mais grave que o do acorde.

O Estudo op. 25 n° 10 é um outro bom exemplo dessas alterações. Na primeira Edição Alemã dos *Estudos op. 25*, uma única indicação de pedal é apresentada no compasso 35 do *Estudo n° 10*, parte central (**Ex. 76**).

Ex. 76: CHOPIN, F. *Estudo op. 25 n° 10*, primeira Edição Alemã, c. 29 a 40. Indicação de pedal no c. 35, única em todo o *Estudo*.

Segundo Hinson (1986) Chopin provavelmente repensou a pedalização nesta obra quando preparou a primeira Edição Francesa, onde encontramos mais indicações na parte central do Estudo (**Ex. 77**), além da única presente na primeira Edição Alemã.

Ex. 77: CHOPIN, F. *Estudo op. 25 n° 10*, primeira Edição Alemã, c. 29 a 43. Maior número de indicações de pedal que na primeira Edição Alemã.

Apesar da autoridade da pedalização de Chopin, devemos considerar que elas são passíveis de alterações e que não são absolutas. A incompatibilidade de algumas indicações de pedal em diferentes manuscritos e edições é outra comprovação de que o refinamento e o cuidado da escrita de Chopin não podem ser associados a uma rigidez de leitura e interpretação, mesmo em se tratando do pedal.

CAPÍTULO 3 A PEDALIZAÇÃO NOS PRELÚDIOS OP. 28 DE CHOPIN

3.1. O gênero *Prelúdio* e o *opus 28*

O gênero *Prelúdio*, em sua origem, era relacionado a uma peça que precedia uma outra, com função introdutória. Basicamente instrumental, tinha como característica o improviso (daí o francês *preluder* e o alemão *präcludieren*, que significam “para improvisar”) (LEDBETTER, FERGUSON, 2013).

Para muitos contemporâneos de Chopin, o gênero *Prelúdio* ainda possuía um significado parecido, como podemos identificar nas palavras de Czerny, quando comenta a utilidade do *Prelúdio* para o pianista em seu livro *A systematic introduction to improvisation on the pianoforte*:

Sobretudo na execução de peças solo em um círculo privado, se ele não inicia a performance com a própria obra, o pianista é capaz, através de um prelúdio adequado, de preparar os ouvintes, criar um ambiente e também identificar, desse modo, as qualidades do piano, talvez desconhecido para ele (...) ³⁹ (CZERNY, 1983, p. 6).

Os *Prelúdios op. 28* de Chopin não correspondem a essas características. Apesar de alguns apresentarem um aspecto que remete à improvisação, o objetivo desta não seria o mesmo da citada por Czerny, como preparar os ouvintes ou experimentar o instrumento, funcionando como uma peça introdutória. Sobre esta questão, Liszt comentou que os *Prelúdios op. 28* “não são apenas, como o título pode sugerir, destinados a ser executados como introdução de outras peças (...)” ⁴⁰, (LISZT apud KALLBERG, 1992, p. 133) e André Gide, já no século XX, ainda estranhava o título que Chopin forneceu ao *opus 28*:

eu confesso que não compreendo muito bem o título que Chopin decidiu fornecer a essas curtas peças: Prelúdios. Prelúdios de quê? Cada um dos Prelúdios de Bach são acompanhados pela sua Fuga, eles formam uma unidade. Portanto, eu dificilmente posso imaginar algum desses Prelúdios de Chopin seguidos por uma outra peça do mesmo tom, seja ela do mesmo autor; apenas que todos esses Prelúdios de Chopin sejam executados um após o outro ⁴¹ (GUIDE, 1949, p. 28-29).

³⁹ “(...) particularly in private circles at the performance of solos works, if he does not begin directly with the composition itself but is capable by means of a suitable prelude of preparing the listeners, setting the mood, and also thereby ascertaining the qualities of the pianoforte, perhaps unfamiliar to him (...).”

⁴⁰ “They are not only, as the title might make one think, pieces destined to be played in the guide of introductions to other pieces (...).”

⁴¹ “J’avoue que je ne comprends pas bien le titre qu’il a plu à Chopin de donner à ces courts morceaux: *Préludes*. *Préludes* à quoi? Chacun des *preludes* de Bach est suivi de sa fugue; il fait corps avec elle. Mais je n’imagine guère plus volontiers tel de ces *preludes* de Chopin suivi par tel autre morceau du même ton, fût-il du même auteur, que tous ces *preludes* de Chopin joués l’un après l’autre.”

Gide compara os *Prelúdios* de Chopin aos de Bach, comentando que as peças dos dois compositores não teriam a mesma função, como no caso de Bach, de anteceder a uma outra obra. Por outro lado, como nos *Prelúdios e Fugas* de Bach, o opus 28 apresenta suas 24 peças nos tons maiores e menores, embora em uma outra ordem. Eigeldinger (2000, p. 146) afirma que, apesar da influência de Bach na obra de Chopin, aparentemente os *Prelúdios* não possuem os principais atributos que seu título poderia sugerir, e que acoplá-los com outras peças seria algo totalmente desnecessário. Para o autor, as características da obra que justificariam o título seriam: o ciclo de 24 tonalidades; o aspecto de improvisação estilizada de algumas peças; a curta dimensão e o monotematismo como princípio fundamental da obra⁴².

O opus 28 de Chopin não foi a primeira série de *Prelúdios* independentes compostos para piano. Hummel escreveu seus *Prelúdios op. 67*, também nos tons maiores e menores, em torno de 20 anos antes de Chopin ter publicado os seus. Apesar disso, foram os de Chopin que serviram como modelo para Heller (op. 81), Alkan (op. 31), Cui (op. 64), Busoni (op. 37), entre outros, tendo sido então o gênero *Prelúdio* se estabelecido como uma importante peça característica, independente e sem nenhuma função introdutória (FERGUSON; LEDBETTER, 2013).

3.2 Manuscritos e primeiras publicações

Apesar da origem desta obra ser normalmente relacionada à estada de Chopin e Sand em Maiorca, sabemos muito pouco sobre quando o compositor iniciou de fato a escrita dos *Prelúdios*. Chopin e Sand chegaram a Maiorca em 8 de novembro de 1838 e como financiamento da viagem, o compositor recebeu de Ignace Pleyel um adiantamento pela publicação dos *Prelúdios* (MÜLLEMAN, 2007, p. xi).

Em uma semana a Maiorca, Chopin menciona numa carta à Fontana que enviaria em breve o manuscrito. Acredita-se que até 1837 Chopin não havia ainda começado a compor os *Prelúdios*, mas que boa parte da obra já estaria concluída quando Chopin e Sand deixaram Paris. Os *Prelúdios* compostos em Maiorca são provavelmente os de n^{os} 2, 4, 5, 7, 9, 10, 14, 16 e 18, e dentre os *Prelúdios* já compostos, havia alguns que ainda aguardavam uma última revisão. Sabe-se ao certo que a obra foi terminada e revisada em Valldemosa antes de 22 de

⁴² Alguns *Prelúdios* possuem mais de um tema, como os de n^{os} 13 e 15.

janeiro de 1839, por ser a data em que Chopin enviou seu manuscrito a Fontana (EIGELDINGER, 1975, p. 74).

Devido à ausência do compositor em Paris, Fontana foi quem se ocupou em organizar a publicação da obra, além de preparar uma cópia do manuscrito. Camille Pleyel⁴³ recebeu o manuscrito autógrafo para usá-lo como modelo para a primeira Edição Francesa, publicada em junho de 1839 pela editora Ad. Catelin et Cie. Ainda em 1839, foi publicada uma edição corrigida desta primeira edição e dentre as poucas alterações incluem mudança de algumas notas no *Prelúdio nº 8*, acréscimo de indicações de pedal nos *Prelúdios nº 13 e 19*, além de inclusão de ligaduras no *Prelúdio nº 22*. Existe a possibilidade de Chopin e Fontana terem participado dessas correções, mas não há nenhuma confirmação a respeito (EIGELDINGER, 2000, p. 137-138; MÜLLEMANN, 2007, p. xii).

A cópia do manuscrito autógrafo elaborada por Fontana serviu de fonte para a primeira Edição Alemã, publicada no mesmo ano que a francesa em Leipzig pela editora Breitkopf & Härtel. Em 1890 Wessel & Co. publica em Londres a primeira Edição Inglesa, e comparações entre a primeira Edição Francesa, sua reimpressão corrigida e a primeira Edição Inglesa comprovam que Wessel se baseou na publicação corrigida da primeira Edição Francesa. Existe ainda a possibilidade da participação de Moscheles nesta edição, inclusive como autor das indicações de dedilhado (EIGELDINGER, 2012, p. ix).

Inicialmente Chopin dedicou seus *Prelúdios op. 28* a Joseph Christoph Kessler, pianista e pedagogo alemão. Kessler havia anteriormente dedicado a Chopin seus *Prelúdios op. 31*, e em agradecimento, Chopin decidiu fazer o mesmo. Porém, após deixar Maiorca, Chopin muda de ideia e escreve a Fontana informando que a dedicatória deveria ser destinada a Camille Pleyel. Esta informação portanto não chegou até a editora alemã, o que fez com que Breitkopf & Härtel publicasse sua edição com a dedicatória a Kessler (MÜLLEMANN, 2007, p. xii).

3.2 Análise da Pedalização dos Prelúdios op.28 de Chopin

3.2.1 Fontes consultadas

A seguir faremos a análise da pedalização dos *Prelúdios op. 28* de Chopin. Chamamos inicialmente a atenção a uma questão importante: como interpretar as indicações de pedal se elas foram destinadas aos instrumentos da época que, mesmo no caso de Chopin, possuem

⁴³ Filho de Ignace Pleyel, editor e fabricante de pianos.

diferenças substanciais com os pianos de hoje em relação à sonoridade? Para responder esta questão nos remetemos a Rosen:

a pergunta a respeito de como um instrumento de época soava quando os pedais eram levantados, e as cordas estavam soltas para vibrarem livremente, é, para começo de conversa, errônea: esse assunto é interessante, mas secundário. Ele não pode ser descartado, mas devemos, inicialmente, deixar de lado a ampla margem de sonoridades que diferentes instrumentos da mesma época podem fornecer, ignorando-se o equilíbrio delicado entre toque e pedalização, e assumir, arbitrariamente que a inspiração do compositor estará sempre relacionada aos sons específicos dos instrumentos que estavam à sua disposição. A primeira questão pontual, e importante, é por que o compositor assinala o uso do pedal ou, mais precisamente, qual é a função do pedal em determinado trecho? (ROSEN, 1995, p. 42).

A nossa análise será baseada nesta questão fundamental levantada por Rosen: a função do pedal em determinado trecho. Sobre o problema dos pianos da época serem diferentes dos de hoje, lembramos que os antigos pianos já eram bastante diferentes entre si, e o compositor certamente não compôs suas obras para serem executadas em um piano de um fabricante específico. O resultado sonoro de uma indicação de pedal pode ser bastante diferente entre um piano de hoje e um da época de Chopin. O próprio gesto em colocar e retirar o pedal, também funciona diferentemente entre esses pianos. Além disso, essas variantes são aplicáveis não apenas à escrita do pedal, mas em vários outros elementos da escrita, como nas indicações de dinâmica. Um sinal de *forte* para uma *Sonata* de Mozart, por exemplo, deve ser igualmente repensado ao ser interpretado em um piano moderno.

Temos ainda dois elementos importantes a tratar em nossa análise: a interpretação dos símbolos utilizados por Chopin para anotar o pedal e as particularidades da sua própria maneira de anotá-los. Esses dados já foram tratados no capítulo 2 e serão revistos em casos específicos nos *Prelúdios*.

Como já foi enunciado na introdução deste trabalho, como fonte primária utilizaremos o fac-símile do manuscrito autógrafo de Chopin⁴⁴. A cópia de Fontana⁴⁵ deste manuscrito também será usada principalmente para esclarecer dúvidas da grafia do original. Utilizaremos igualmente as primeiras Edições Francesa⁴⁶, Inglesa⁴⁷⁴⁸ e Alemã publicadas⁴⁹. Para

⁴⁴ CHOPIN, F. 24 Preludes pour le piano forte dédiés à son ami J. C. Kessler [...]. Facsímile do Manuscrito autógrafo. Varsóvia: Biblioteca Nacional, 1999.

O manuscrito autógrafo está localizado na Biblioteca Nacional de Varsóvia, Polônia.

⁴⁵ CHOPIN, F. Vingt-quatre Préludes pour le Piano dédiés à Mr. Camille Pleyel [...] Op. 28. Cópia manuscrita de Julien Fontana do manuscrito autógrafo de Frederic Chopin. 1839. Disponível em: <http://www.ocve.org.uk/jsp/browse.jsp>. Acesso em: 10 Nov 2013.

O original se perdeu, mas a Sociedade Chopin de Varsóvia possui uma cópia fotográfica deste manuscrito.

⁴⁶ CHOPIN, F. 24 Préludes Pour Le Piano, Op. 28. Paris : Ad. Catelin & Co., 1839. Disponível em <http://www.cfeo.org.uk/index.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

compreender como os editores interpretaram as indicações de Chopin, escolhemos três edições revisadas: a editada por Mikuli⁵⁰, a edição revisada por Cortot⁵¹ e a Edição Paderewski⁵². Decidimos incluir estas edições em nosso trabalho com o objetivo de chamar a atenção sobre como os editores podem interpretar e alterar a escrita original para o pedal e a necessidade de um olhar crítico sobre estas alterações. Dentre as modernas edições *Urtext*, utilizaremos a Henle⁵³, Peters⁵⁴ e a Edição Nacional Polonesa⁵⁵. Estas publicações são as comumente utilizadas pelos pianistas e mesmo sendo intituladas como fiéis ao texto original, veremos que elas, devido a erros ou dúvidas no texto original, são obrigadas a fazer escolhas que diferem muitas vezes entre elas. Enumeramos, portanto, como mostrado abaixo, as fontes utilizadas em nossa análise:

MANUSCRITOS	1 ^{as} EDIÇÕES	EDIÇÕES REVISADAS	EDIÇÕES URTEXT
Chopin (1839)	Francesa (1839)	Mikuli (1879)	Henle (2007)
Fontana (1839)	Alemã (1839)	Cortot (1926)	Nacional Polonesa (2000)
	Inglesa (1840-41)	Paderewski (1949)	Peters (2012)

Lembramos que nosso trabalho não tem como objetivo elaborar uma análise comparativa entre os manuscritos e as edições assinaladas acima. Nossa fonte principal será o manuscrito autógrafo, e quando necessário utilizaremos a cópia de Fontana e as edições para buscar uma melhor compreensão das intenções do compositor, uma vez que o manuscrito autógrafo pode ser de difícil compreensão ou conter erros. Inevitavelmente faremos comparações entre as fontes quando julgarmos necessário, mas nosso objetivo será sempre fundado na busca da interpretação das indicações originais de pedal. Nem todas as fontes

⁴⁷ CHOPIN, F. Twenty Four Grand Preludes, through all Keys, for the Piano Forte, Op. 28. Londres : Wessel & Co., 1841. Disponível em <http://www.cfeo.org.uk/index.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

⁴⁸ A primeira edição Inglesa data de 1840, porém a mais antiga edição impressa encontrada foi a de 1841.

⁴⁹ CHOPIN, F. Vingt-quatre Préludes pour le Piano, Op. 28. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1839. Disponível em <http://www.cfeo.org.uk/index.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

⁵⁰ CHOPIN, F. Complete Works for the Piano: book XI. Editado por: Carl Mikuli. New York: G. Schirmer, Inc., 1943. A primeira edição dos *Prelúdios* editados por Mikuli foi publicada em Leipzig, no ano de 1879 por Fr. Kistner.

⁵¹ CHOPIN, F. Édition de Travail des Oeuvres de Chopin: 24 Préludes op. 28. Paris: Édition Maurice Senart, 1926.

⁵² CHOPIN, F. Chopin Complete Works: Preludes. Editado por: Ignace Paderewski. Varsóvia: Instituto Frederic Chopin, 1949. Como já citamos no Capítulo 2, sendo Paderewski o editor principal desta edição, e por ela ser comumente denominada Edição Paderewski, empregaremos esta denominação para esta edição em nossa análise.

⁵³ CHOPIN, F. Preludes. Editado por: Norbert Müllemann Munique: G. Henle Verlag, 2007.

⁵⁴ CHOPIN, F. The Complete Chopin, a new critical edition: Préludes op. 28, op. 45. Editado por Jean-Jacques Eigeldinger. Londres: Edition Peters, 2012.

⁵⁵ CHOPIN, F. Préludes op. 28, 45. Editada por: Jan Ekier. Varsóvia: Edição Nacional, 2000.

foram utilizadas em todos os *Prelúdios*. Em alguns, diversas fontes foram empregadas, enquanto em outros, por considerarmos desnecessário, utilizamos apenas o manuscrito autógrafo.

Nos exemplos musicais utilizaremos inicialmente o manuscrito autógrafo de Chopin, porém, quando o trecho em questão estiver com a nitidez prejudicada, poderemos empregar alguma outra fonte das enumeradas acima que seja fiel ao manuscrito no trecho em questão.

3.2.2 Prelúdios op. 28

3.2.2.1 Prelúdio nº 1

Observando a pedalização deste *Prelúdio*, percebemos que Chopin forneceu indicações de pedal em toda sua extensão. Na maior parte da obra, o compositor anota um pedal para o compasso inteiro, mas em algumas situações, o sinal de retirada é localizado antes do fim do compasso, como no exemplo a seguir, compassos 13 a 15 (**Ex. 78**):

Ex. 78: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 1*, manuscrito autógrafo, c. 11 a 15. Sinais de retirada do pedal antes do fim dos compassos 13, 14 e 15.

Como podemos observar, a posição do sinal de retirada do pedal não é a mesma entre os compassos 11 e 12, e 13 a 15. Nos de nº 11 e 12 percebemos que o pedalização engloba todo o compasso, enquanto que nos de nº 13 a 15, o sinal de retirada é marcado em torno do meio do compasso. Percebemos que este sinal não está posicionado exatamente no mesmo lugar nos compassos 13 a 15, o que podemos considerar como uma imprecisão na escrita de Chopin. Fica claro, porém, que o compositor não queria que o sinal de retirada fosse indicado sempre ao fim do compasso. Observando a cópia de Fontana, percebemos que o copista optou por padronizar a pedalização de Chopin para este trecho, indicando o sinal de retirada sempre ao fim do compasso (**Ex. 79**).

Ex. 79: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 1*, cópia de Fontana, c. 11 a 15. Sinais de retirada localizados ao fim do compasso.

Esta escolha de Fontana em indicar o sinal de retirada ao fim do compasso poderia sugerir que a diferença de posição destes sinais no manuscrito de Chopin fosse um engano da escrita do compositor. Porém, no exemplo a seguir (**Ex. 80**), temos uma ocorrência onde Chopin inicialmente indicou o sinal de retirada do pedal para o fim do compasso, em seguida anulou esta indicação e introduziu uma nova, ressaltando a intenção de Chopin em variar a pedalização:

Ex. 80: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 1*, manuscrito autógrafo, c. 23. Alteração da indicação do sinal de retirada do pedal.

A única passagem onde Chopin indica o pedal antes do fim do compasso e que Fontana o anota da mesma forma é o trecho final do *Prelúdio*, onde percebemos o sinal de retirada posicionado aproximadamente no início do segundo tempo (**Ex. 81 e 82**). Se observarmos a voz intermediária da mão direita, poderemos supor que Chopin retira o pedal ali para que esta voz, realizando pela primeira vez este desenho melódico, permaneça clara com a ausência do pedal.

Ex. 81: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 1*, manuscrito autógrafo, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado aproximadamente no início do segundo tempo.

Ex. 82: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 1*, cópia de Fontana, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado aproximadamente no início do segundo tempo.

Em relação às outras passagens onde Chopin parece ter anotado pedal antes do fim do compasso e Fontana não o fez, seria o copista acostumado com a escrita do compositor e por crer ser uma imprecisão ajustou as indicações ao fim do compasso? A primeira edição Francesa, baseada no manuscrito autógrafo também padronizou a pedalização ao fim do compasso, inclusive o trecho final do *Prelúdio* (**Ex. 83**). Consequentemente, a primeira Edição Inglesa (**Ex. 84**), originada a partir da Edição Francesa, forneceu a mesma pedalização. Já a primeira Edição Alemã (**Ex. 85**) foi fiel às indicações de Fontana, variando o pedal no trecho final do *Prelúdio*.

Ex. 83: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 1*, primeira Edição Francesa, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado ao fim do compasso.

Ex. 84: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 1*, primeira Edição Inglesa, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado ao fim do compasso, como na Edição Inglesa.

Ex. 85: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 1*, primeira Edição Alemã, c. 29 a 32. Sinal de retirada do pedal posicionado no segundo tempo do compasso, como na cópia de Fontana.

Procuramos, através de uma análise fraseológica, compreender as variações de pedal de Chopin neste *Prelúdio*. A frase encontrada nos compassos 1 a 8 é repetida a partir do compasso 9, mas, a partir do de número 13, a mesma prossegue de maneira diferente. Até o compasso 12 a pedalização indicada é a mesma, mas nos compassos nº 13 e 14, quando o *Prelúdio* modifica a repetição da frase inicial, Chopin altera o pedal, encurtando-o, sublinhando esta mutação (**Ex. 86**). O pedal de Chopin, neste caso, funciona como elemento auxiliar de contraste entre as duas frases.

Ex. 86: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 1*, manuscrito autógrafo, c. 13 e 14. Sinal de retirada do pedal no início do segundo tempo.

Observando as indicações de pedal nas edições *Urtext*, percebemos as edições Peters e Henle também anotaram o sinal de retirada no início do segundo tempo nos compassos 13 e 14, além do trecho final. A Edição Nacional Polonesa fez como a primeira Edição Francesa, indicou todos os sinais de retirada ao fim do compasso.

Dependendo da velocidade da execução deste *Prelúdio*, as pedalizações mais curtas poderiam ficar quase imperceptíveis se comparadas com outras mais longas num andamento muito rápido. Por outro lado, consideramos que a retirada do pedal antes do fim do compasso facilitaria a execução das apogiaturas dos segundos tempos dos compassos, além de manter a clareza da pausa de semicolcheia da primeira parte do primeiro tempo, localizada na pauta superior. As articulações definidas pelas ligaduras poderiam ser prejudicadas com o pedal muito longo, ou mesmo o sincopado.

Acreditamos que este tenha sido o mesmo pensamento de Cortot ao indicar a sua pedalização neste *Prelúdio*. Em sua revisão, Cortot, optou por uma pedalização em que, na maior parte do *Prelúdio*, o pedal é mantido somente até o início do segundo tempo do compasso (Ex. 87), com exceção dos compassos 21, 22 e 23 (Ex. 88). Apesar de concordarmos com as indicações de pedal de Cortot para este *Prelúdio*, devemos considerar que esta revisão representa como o editor tocava ou entendia a obra, e não como uma intenção de representar de maneira fiel o manuscrito de Chopin.

Ex. 87: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n.º 1*, revisão de Cortot, c. 1 a 6. Sinal de retirada do pedal no início do segundo tempo.

Ex. 88: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 1*, revisão de Cortot, c. 1 a 6. Sinal de retirada do pedal até o fim do compasso.

Apesar das diferentes interpretações das indicações de Chopin por parte do copista e dos revisores, percebemos a intenção do compositor em variar a pedalização neste *Prelúdio*. Cabe então ao intérprete compreender as intenções destas variações e adaptá-las na sua execução. Para concluir, chamamos a atenção para a última indicação de Chopin nos dois últimos compassos, onde o compositor emprega o pedal para reforçar o som do arpejo prolongado. Como de hábito, Chopin não indica o último sinal de retirada do pedal (**Ex: 89**).

Ex. 89: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 1*, manuscrito autógrafo, c. 33 e 34. Um único pedal para os dois compassos, sem o sinal de retirada.

3.2.2.2 Prelúdio n° 2

Sobre este *Prelúdio*, Andre Gide (1983) relata que Huneker disse-lhe em uma ocasião que o mesmo é uma obra grotesca e dissonante, e deve-se atribuir ao estado enfermo de Chopin as imperfeições deste pequena peça. Gide ainda acrescenta:

Dissonante, certamente, o mais entre todos, não podendo ir mais longe na dissonância. (...) Devo confessar que eu mesmo, apesar de toda minha admiração por Chopin, demorei um certo tempo para admirar esta peça. Ela me parecia principalmente bizarra, e eu não via nenhum proveito que um executante poderia tirar dela. (...) Certamente não é uma peça de concerto. A

mesma, acredito, não agradaria o público, não importa qual que ele seja⁵⁶ (GUIDE, 1983, p. 39 - 43).

Kleckzynski (1896, p. 48), como Guide, refere-se a este *Prelúdio* como bizarro, considerando que o mesmo não deva ser executado.

A má impressão causada por esta peça pode ser justificada pelo resultado sonoro provocado pela “escrita requintada” (ROSEN, 1995, p. 138) da figura de acompanhamento que, combinado com a melodia da mão direita, pode ter intrigado Kleczynski e Gide. Rosen, por outro lado, considera a construção desta obra como uma “poética misteriosa, sombria e comovente”⁵⁷ (ROSEN, 1995, p. 138).

A escrita de Chopin para os dois primeiros compassos, em duas vozes, facilita a compreensão deste acompanhamento. Percebemos que em uma das vozes encontra-se o elemento que provoca a estranheza, o cromatismo, que combinado com a outra voz que a cruza, intensifica a tensão através dos intervalos provocados. Chopin abandona a escrita polifônica para a mão esquerda a partir do compasso 3 e, dentre as primeiras edições, apenas a alemã (Ex. 90) indica esta polifonia nos primeiros compassos, presente no manuscrito e na cópia de Fontana.

Ex. 90: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 2*, primeira Edição Alemã, c. 1 a 4. Polifonia na figura de acompanhamento nos dois primeiros compassos.

Contrariamente ao primeiro *Prelúdio*, onde temos a pedalização indicada em toda sua extensão, neste Chopin foi bastante pontual, anotando apenas uma indicação de pedal (Ex: 91).

⁵⁶ “Discordant, certes, il l'est entre tous, et l'on ne peut pousser plus loin la dissonance. (...) Je dois avouer que moi-même, malgré toute mon admiration pour Chopin, j'ai mis longtemps à apprécier ce morceau. Il m'apparaissait surtout bizarre, et je ne voyais guère le parti qu'en pouvait tirer l'exécutant.(...) Oh! non, certes, ce n'est pas là un morceau de concert. Il ne peut, me semble-t-il, que déplaire au public quel qu'il soit.”

⁵⁷ Rosen sugere a possibilidade dos *Prelúdios* constituírem um ciclo, ressaltando a transformação da nota mi inicial (que ao mesmo tempo seria a terça de dó do *Prelúdio* anterior) em uma dominante de la menor (acorde final deste *Prelúdio*) através da melodia descendente.

Ex. 91: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 2*, manuscrito autógrafo, c. 18 e 19. Indicação de pedal nos compassos 18 e 19.

Até o compasso 16, onde temos a presença ininterrupta da figura de acompanhamento da mão esquerda, Chopin não indica nenhum pedal. Na curta reapresentação desta figura, nos compassos 18 e 19, temos a sua indicação. Observando as indicações de dinâmica, encontramos um sinal de *diminuendo* iniciado no compasso 13 prolongado até o fim do 18, onde temos o sinal de pedal (**Ex. 92**). Levando em consideração a duração da indicação de *diminuendo*, teremos neste compasso ao menos a dinâmica *pianíssimo* e o pedal aqui ajudaria a provocar uma outra cor nesta lembrança longínqua da figura de acompanhamento. Esta pedalização nos remete ainda àquela do período clássico, onde o pedal era indicado em passagens específicas para provocar um efeito especial, como tratamos no capítulo 1.

Ex. 92: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 2*, manuscrito autógrafo, c. 13 a 19. Indicação de diminuendo no c. 13. Prolongada até o c. 18.

Apesar de Chopin ter anotado o pedal em boa parte de suas obras, muitas vezes suas indicações são esparsas, deixando dúvidas se sua intenção era utilizar ou não o pedal onde não

há nada marcado. A ausência de maiores indicações neste segundo *Prelúdio* não significa necessariamente que Chopin pensasse em uma execução sem o auxílio do pedal. Como vimos no capítulo 2, os editores da Edição Paderewski (BRONARSKY; PADEREWSKI; TURCZYNSKI, 1949, p. 61) consideram que em algumas passagens Chopin não indicou a pedalização devido a sua sutileza, a ponto de ser muito complicado, ou mesmo impossível, de indicar. Teoria que, segundo Eigeldinger (1986, p. 130), pode ser aplicada a este *Prelúdio*. Cortot (1926, p. 6) reforça esta afirmação ao comentar que “nesta peça, o emprego do pedal (...) é impossível de ser anotado com precisão”⁵⁸.

Acreditamos que, onde Chopin não indicou o pedal, pode significar o cuidado do compositor em evitar uma mistura de sons devido à configuração intervalar da figura de acompanhamento. Esse cuidado pode ser associado à utilização de uma pedalização, como sugere Cortot (1926, p. 6), não muito lenta e nem muito profunda, para não sobrecarregar as harmonias do acompanhamento. Esta pedalização com trocas rápidas seria quase impossível de indicar com os símbolos empregados por Chopin para anotar o pedal⁵⁹. Provavelmente, complementando o que disse anteriormente os editores da edição Paderewski, esta seja também uma das razões pela qual Chopin não anotou o pedal na maior parte deste *Prelúdio*. Lembramos ainda que, para ligar os intervalos distantes da escrita para a mão esquerda, torna-se necessário o emprego do pedal.

Chopin muitas vezes indicou o pedal em acordes finais em suas obras, e segundo Hinson (1985, p. 191), mais para provocar uma maior ressonância que ajudar o legato. Neste *Prelúdio* não encontramos indicações nos acordes dos compassos 21 a 23 (**Ex. 93**), onde temos uma conclusão bastante tranquila, diferentemente dos *Prelúdios* 18 e 21, onde Chopin anotou o pedal para os sonoros acordes finais (HINSON, 1985, p. 191). De qualquer forma, a execução deste trecho com o auxílio pedal ficaria não apenas garantiria o legato entre os acordes, provocaria inclusive maior ressonância, mesmo numa sonoridade mais próxima da dinâmica *piano*.

⁵⁸ “Dans ce morceau (...) la pédale forte, est (...) impossible à noter avec précision”.

⁵⁹ Lembramos contudo, como exemplificamos no capítulo 2, que em uma das reapresentações do tema principal do *Noturno op. 62 n° 1* Chopin indicou uma pedalização com trocas rápidas, por colcheia, em uma passagem com trinados na melodia (**Ex. 69**).

Ex. 93: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 2*, manuscrito autógrafo, c. 20 a 23. I Ausência de indicações de pedal nos acordes finais.

3.2.2.3 Prelúdio n° 3

Chopin não deixou nenhuma indicação pedal para este *Prelúdio*. Comparando a figura de acompanhamento deste *Prelúdio* com o primeiro, onde o compositor indicou o pedal em toda a sua extensão, percebemos que aqui os intervalos são muito mais próximos (vários em graus conjuntos), com uma escrita quase que melódica, efetuando um contraponto com a escrita da mão direita que, segundo Eigeldinger (2000, p. 145), transmite o perfil de uma *Invenção* ou *Prelúdio a 2 vozes*⁶⁰.

A configuração intervalar da figura de acompanhamento exige uma pedalização muito sutil, o que nos remete novamente aos editores da Edição Paderewski (BRONARSKY; PADEREWSKI; TURCZYNSKI, 1949, p. 61) ao afirmarem que Chopin muitas vezes não indicou o pedal devido à dificuldade ou impossibilidade de anotá-lo com precisão. Com disso, podemos considerar que os sinais empregados por Chopin para anotar o pedal não seriam adequados para indicar a pedalização desta peça (**Ex. 94**).

⁶⁰ Podemos considerar igualmente como uma *Invenção a 3* ou mais vozes, pelo fato da melodia possuir duas, e por vezes, mais vozes.

Ex. 94: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 3*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Presença de graus conjuntos na figura de acompanhamento e ausência de indicações de pedal.

Higgins, ao comentar este *Prelúdio*, afirma que o mesmo é “claro, leve e sem pedal”⁶¹ (HIGGINS, 1973, p. 62). Seguindo este princípio, poderíamos igualmente considerar, diferentemente do que comentamos acima, que Chopin imaginou a execução deste *Prelúdio* sem pedal, mas, ao nosso ver, a ausência de indicações está relacionada na preocupação do compositor em preservar a clareza, sobretudo da mão esquerda, e não em definir o não emprego do pedal. Acreditamos que uma pedalização que evite uma sonoridade seca e ao mesmo tempo garanta a nitidez sonora não iria contra o pensamento musical do compositor. Como comentam Ekier e Kaminski (2000, p. 2), a ausência de indicações não significa que o emprego do pedal estaria proibido por completo.

Vale ressaltar que, segundo Hedley (1974, p. 123) , quando Chopin tocava, muitas vezes seu pé parecia literalmente vibrar de tão rapidamente ele acionava o pedal em certas passagens. Esta técnica de trocas rápidas pedal poderia ser aplicada neste *Prelúdio*, e, se por acaso Chopin a imaginou aqui, talvez o compositor não indicou o pedal por não ter o hábito de anotar este tipo de pedalização, como comentamos no *Prelúdio n° 2*, além dos símbolos da sua escrita para pedal não serem sofisticados o suficiente para descrevê-la.

⁶¹ “clear, light and unpedaled.”

3.2.2.4 Prelúdio nº 4

Em todo este *Prelúdio* encontramos apenas duas indicações de pedal deixadas por Chopin: nos compassos 17 e 18 (**Ex. 95**). Para entendermos o objetivo dessas indicações, analisaremos o trecho onde estes sinais se encontram.

Ex. 95: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 4*, manuscrito autógrafo, c. 17 e 18. Únicos sinais de pedal neste *Prelúdio*.

Este *Prelúdio* é construído através de uma melodia apresentada na mão direita acompanhada por acordes na mão esquerda. Nos dois momentos onde temos os sinais de pedal, os acordes são precedidos por uma oitava (compasso 17) e por uma nota simples (compasso 18) exercendo o papel de *baixo*. Como vimos no capítulo 2, Chopin muitas vezes define a duração dos baixos através do pedal, e o mesmo ocorre nesta passagem. Vemos no exemplo anterior que Chopin prolonga o baixo até a mudança da harmonia. Além disso, as indicações de pedal estão localizadas no ponto culminante do *Prelúdio*.

No restante da peça não encontramos nenhuma outra indicação de pedal, tampouco nos acordes finais. Naturalmente, esta ausência de indicações não significa que Chopin quis ou empregava o pedal apenas onde está indicado. Segundo Hinson (1986, p. 187), a explicação para a ausência dessas indicações seria o fato da pedalização ser muito óbvia, através da mudança de pedal a cada alteração da harmonia, não havendo necessidade de conter alguma outra indicação.

No entanto, uma pedalização mais refinada requer procedimentos que não podem ser considerados óbvios e vão além da simples troca em cada nova harmonia. Cortot, por exemplo, sugere que:

a necessidade de troca de pedal em cada alteração da harmonia do baixo nos parece óbvia. Nós aconselhamos (...) uma mudança praticamente

ininterrupta, com o objetivo de destacar ainda mais a linha melódica⁶² (CORTOT, 1926, p. 12).

Cortot certifica que apenas uma mudança de pedal por harmonia não seria suficiente, necessitando uma troca mais constante. Podemos interpretar que essa mudança ininterrupta do pedal poderia ser feita até mesmo por colcheias, a cada acorde tocado. Ainda segundo Cortot (1926, p. 6) neste *Prelúdio*, o emprego do pedal é impossível de ser anotado com precisão⁶³, o que confirma a dificuldade em definir as sutilezas do mesmo através de símbolos, além de sugerir que a troca pode variar segundo o trecho, atentando à harmonia e à linha melódica. A pedalização sugerida por Fontainha (1956, p. 138) para esse *Prelúdio* vai na mesma direção (Ex. 96). Embora não encontremos a mudança ininterrupta sugerida por Cortot, através do pedal sincopado, com mudança a cada harmonia e a cada nota da mão direita, Fontainha evidencia preocupação com um maior clareza melódica:

Ex. 96: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 4*, c. 1 a 4. Pedalização de Fontainha, com mudança de pedal a cada harmonia e a cada nota da melodia.

Com exceção do trecho onde encontramos as indicações de Chopin, o pedal no restante do *Prelúdio* pode vir a ser empregado de diferentes maneiras, dependendo, como cita Cortot, (1926, p. 6): “do instrumento que temos em mãos, das dimensões e ressonância do local, da disposição imaginativa do intérprete, e de tantos outros fatores que impedem uma premeditação muito rígida para o emprego (...) do pedal”⁶⁴. Contudo, o princípio de mudanças extremamente sutis e constantes sugeridas por esse autor, acompanhadas de maior acúmulo

⁶² “Le renouvellement de la pedale forte sur chacune des modifications harmoniques de la basse s’entend de soi même. Nous conseillerons (...) un battement en quelque sorte ininterrompu qui aura pour effet d’isoler davantage la ligne mélodique”.

⁶³ Cortot faz este comentário referindo-se à pedalização do *Prelúdio n° 2*, afirmando é válido também para o *Prelúdio n° 4*.

⁶⁴ “L’instrument dont on dispose, les dimensions et la résonance du local dans lequel on joue, la disposition imaginative momentanée de l’interprète, autant de facteurs qui interdisent une prémeditation trop arrêtée dans l’emploi de (...) la pedale”.

sonoro nos momentos mais fortes, nos parece a melhor solução para a pedalização deste *Prelúdio*.

3.2.2.5 Prelúdio nº 5

A pedalização de Chopin é bastante refinada e variada neste *Prelúdio*. Percebemos a preocupação em manter a clareza das harmonias e dos graus conjuntos, principalmente os encontrados na mão esquerda através de cuidadosas indicações de pedal.

As indicações de pedal nos quatro primeiros compassos acompanham os baixos e as apogiaturas da voz intermediária da mão direita em haste dupla em colcheias, localizados em parte fraca do tempo, com exceção do primeiro compasso (**Ex. 97**). Percebemos que, apesar da imprecisão na posição de alguns sinais, as indicações ultrapassam a barra de compasso em todo esse trecho. A pedalização de Chopin valoriza expressivamente a apogiatura em colcheias além de enfatizar o movimento binário do trecho, o que caracteriza uma hemíola, tendo em vista a indicação ternária de compasso. Observando esta passagem, vemos que a imprecisão da posição de alguns sinais foi determinada pela falta de espaço para anotá-los. Comparando a posição dos sinais de retirada de pedal, vemos que alguns se localizam após a nota, outros embaixo da nota e o primeiro deles, abaixo da barra de compasso que separa os de nº 1 e 2. A mesma variação ocorre com os sinais de pressionar o pedal. Em todo caso, os sinais de retirada estão próximos do sinal seguinte de pedal.

Ex. 97: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Pedalização segundo as apogiaturas em colcheias da mão direita.

Observando a cópia de Fontana, vemos que o copista não levou em conta a posição do sinal de retirada do pedal do manuscrito de Chopin, uma vez que em sua cópia os sinais de retirada estão mais afastados do sinal de pedal seguinte (**Ex. 98**).

Ex. 98: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, cópia de Fontana, c. 1 a 4. Pedalização do sinal de retirada do pedal diferente do manuscrito autógrafo.

A pedalização indicada na cópia de Fontana sugere a técnica do pedal rítmico. A escrita de pedal encontrada no manuscrito autógrafo para este trecho, com o sinal de retirada localizado próximo ao sinal de pedal seguinte não poderia sugerir, ou a menos se aproximar do pedal sincopado? A Edição Nacional Polonesa (**Ex. 99**) interpreta a escrita para pedal de Chopin introduzindo o sinal de retirada após a nota tocada.

Ex. 99: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, Edição Nacional Polonesa, c. 1 a 4. Sinal de retirada do pedal localizado após a nota.

Por outro lado, a edição Henle indica o sinal de retirada sob a nota (**Ex. 100**).

Ex. 100: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, Edição Henle, c. 1 a 4. Sinal de retirada do pedal localizado sob a nota.

Na edição Peters a posição deste sinal não parece suficientemente clara, se está sob ou após a nota (**Ex. 101**)

Ex. 101: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, edição Peters, c. 1 a 4. Sinal de retirada do pedal localizado após a nota.

Segundo os exemplos anteriores, nem todos os editores tiveram a mesma interpretação sobre a posição do sinal de retirada do pedal indicado no manuscrito. Sobre esta questão, Poli fez os seguintes comentários:

Quando os editores do século XIX e XX tiveram que decidir sobre a posição na grafia dos sinais de retirada, eles resolveram criar um alinhamento com as notas ou acordes próximos o suficiente para justificar uma imposição de verticalidade. A notação que surgiu a partir dessa abordagem, muitas vezes vai contra o que teria sido intenções originais de Chopin⁶⁵ (POLI, 2010, p. 145).

Gostaria de saber por que os asteriscos não foram colocados mais próximos do sinal *Ped* toda vez que o espaço permitisse, uma solução que teria

⁶⁵ “When nineteenth and twentieth century editors faced decisions about the typographical assignment of the release symbols, they resolved to create an alignment with the notes or chords that were close enough to justify an imposition of verticality. The notation that emerged from this approach often goes against what would have been Chopin's original intentions”.

eliminado qualquer outra interpretação do que a proposta pelos sinais: a do pedal sincopado⁶⁶ (POLI, 2010, p. 146).

Poli explana a decisão de alguns editores em padronizar a pedalização de Chopin, ao indicar o pedal de retirada sob a nota próxima de onde o sinal foi indicado. A primeiras edições deste *Prelúdio* também indicaram o pedal desta forma, assim como a revisão de Mikuli (Ex. 102).

Ex. 102: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, revisão de Mikuli, c. 1 a 4. Sinal de retirada do pedal localizado sob a nota.

Poli ainda considera que, quando o sinal de retirada está posicionado próximo do sinal de pedal seguinte, a pedalização indica a técnica do pedal sincopado. Como tratamos no capítulo 2, não sabemos ao certo quando os pianistas passaram a adotar o pedal sincopado (ROSENBLUM, 1993, p. 166) além de não podermos afirmar com certeza que esta maneira de indicar o pedal citada por Poli representa, para Chopin, o pedal sincopado. De qualquer forma, parece que o compositor não quis um espaço de som entre cada uma destas indicações, portanto, ao nosso ver, o pedal sincopado seria o mais adequado neste trecho.

Nos compassos 5 a 12, Chopin mantém o pedal pressionado durante a primeira harmonia de cada compasso. O pedal é mantido até a última nota que compõe a harmonia, sejam elas duas, três, quatro ou cinco notas. Vemos que aqui o pedal tem uma duração variada, englobando as notas da mesma harmonia, não importando onde comecem ou terminem. No compasso 7 não há indicação de pedal, e no 8º, Chopin inicia o pedal a partir da segunda nota, evitando a dissonância entre o do # e o do natural. Diferentemente do trecho anterior, a pedalização neste caso começa sempre no primeiro tempo de cada compasso, enfatizando-o e, com isso, abandonando o pulso binário anterior. Para facilitar a leitura do trecho musical, incluímos além do manuscrito autógrafo (Ex. 103), o mesmo exemplo pela cópia de Fontana, que indica fielmente as indicações do manuscrito nesta passagem (Ex. 104).

⁶⁶ “I wondered why the asterisks were not placed closer to the ensuing ped whenever the space permitted it, a solution that would have eliminated any alternative interpretation of the syncopated pedal they propose”.

Ex. 103: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, manuscrito autógrafo, c. 5 a 12. Pedalização segundo a primeira harmonia de cada compasso.

Ex. 104: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, cópia de Fontana, c. 5 a 12. Pedalização segundo a primeira harmonia de cada compasso.

O trecho que inclui os compassos 13 a 16 possui a mesma configuração harmônica (com exceção do último tempo do compasso 16, que tem a harmonia alterada pela última nota do terceiro tempo). No entanto, a pedalização do compasso 13 difere dos restantes, apesar da

semelhança entre eles. No de nº 13, Chopin indica o pedal no segundo tempo apenas. Nos de nº 14 a 16, os sinais de pedal são para os primeiros e terceiros tempos (Ex. 105 e 106).

Ex. 105: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, manuscrito autógrafo, c. 13 a 16. Indicação no segundo tempo do c. 13, e nos primeiros e terceiros tempos dos c. 14 a 16.

Ex. 106: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, cópia de Fontana, c. 13 a 16. Indicação no segundo tempo do c. 13, e nos primeiros e terceiros tempos dos c. 14 a 16.

Por que Chopin diferencia a pedalização do compasso 13 em relação aos outros? A pedalização neste segundo tempo do compasso 13 contrasta com a pedalização nos primeiros e terceiros tempos dos seguintes, enfatizando, no compasso 13, a harmonia de si menor, e nos outros compassos, as harmonias de fá# e dó #. Esta pedalização também provoca diferentes apoios rítmicos entre o compasso 13 (2º tempo) e os dois seguintes (1º e 3º tempos).

O trecho que se segue (compassos 17 a 20) é a reprise do inicial (compassos 1 a 4) e ambos apresentam a mesma pedalização (**Ex. 107**), com exceção do primeiro tempo do compasso 17, que é a resolução harmônica do compasso 16.

Ex. 107: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, c. 17 a 20, manuscrito autógrafo. Pedalização semelhante à do trecho inicial (c. 1 a 4).

No trecho correspondente aos compassos 21 a 28, uma repetição variada dos compassos 5 a 12, Chopin não inclui nenhum sinal de pedal. Como afirma Hinson (1986, p. 193), Chopin algumas vezes variava a pedalização em passagens similares, o que poderia ser o caso neste *Prelúdio*. Segundo Rosenblum (1996, p. 41), existe a possibilidade de Chopin ter sugerido algumas vezes o contraste de sonoridades com pedal e sem pedal e, desse modo, esta reprise poderia ser executada sem pedal. Por outro lado Chopin pode não ter indicado o pedal por imaginar que seria subtendida a repetição da mesma pedalização da primeira vez, não tendo então a necessidade de indicá-lo novamente. Mikuli (**Ex. 108**) e os editores da Edição Paderewski (**Ex. 109**) interpretaram desta forma, pois indicaram a mesma pedalização na reprise do trecho.

Ex. 108: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 5*, Edição Paderewski, c. 21 a 24. Mikuli incluiu (exceto no c. 21) indicações de pedal de pedal idênticas à primeira aparição do trecho.

Ex. 109: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, Edição Paderewski, c. 21 a 24. Editores incluíram indicações de pedal idênticas à primeira aparição do trecho.

A passagem seguinte (**Ex. 110 e 111**) apresenta um interessante emprego do pedal por Chopin. O compositor une as harmonias do V grau com o do I através do pedal, criando uma sonoridade inusitada. Podemos perceber o cuidado de Chopin em não acrescentar a nota mi (a 5ª) do acorde de la (V grau), não provocando desse modo grandes dissonâncias.

Ex. 110: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, manuscrito autógrafo, c. 29 a 32. Chopin une o V grau com o I através do pedal.

Ex. 111: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, cópia de Fontana, c. 29 a 32. Chopin une o V grau com o I através do pedal.

Poderíamos supor que estas indicações pudessem ter sido anotadas por engano, mas observando o manuscrito, percebemos que foi realmente uma intenção de Chopin. Vemos que inicialmente, havia um sinal de pedal na primeira nota do compasso 30, que limparia o pedal para a harmonia do I grau. Chopin anulou esta indicação, mantendo o pedal até a terceira nota do compasso seguinte, como podemos observar no detalhe abaixo (Ex. 112).

Ex. 112: Chopin, *Prelúdio op. 28 n° 5*, c. 29 e 30, manuscrito autógrafo. Chopin anulou indicação de pedal no c. 30 do manuscrito.

Na revisão de Mikuli e na Edição Paderewski não encontramos esta pedalização de Chopin. Os editores optaram por incluir o pedal nos primeiros tempos de cada compasso evitando a união das duas harmonias (Ex. 113 e 114).

Ex. 113: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, Revisão de Mikuli, c. 29 a 32. Editor alterou a pedalização de Chopin que unia o V grau com o I.

Ex. 114: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, Edição Paderewski, c. 29 a 32. Editores alteraram a pedalização de Chopin que unia o V grau com o I.

No trecho final do *Prelúdio*, temos um exemplo comum de longos pedais em obras de Chopin. O compositor indica um longo *crescendo* entre os compassos 33 e 37, onde encontramos um pedal único entre os compassos 34 e 37, o que favorece a produção deste *crescendo*. (**Ex. 115 e 116**).

Ex. 115: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, manuscrito autógrafo, c. 33 a 39. Pedal longo entre os c. 34 e 37, com indicação de *crescendo*.

Ex. 116: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, cópia de Fontana, c. 33 a 39. Pedal longo entre os c. 34 e 37, com indicação de *crescendo*.

Este longo pedal indicado por Chopin pode provocar um acúmulo de sons nos pianos de hoje, como alerta Hinson:

Os pedais originais de Chopin criam uma maior mistura de sons nos pianos atuais do que teríamos no instrumento de Chopin, e por isso os intérpretes de

hoje devem levar em conta esta questão. Porém este fato não justifica ignorar as indicações do compositor⁶⁷ (HINSON, 1986, p. 195).

Como comentou Hinson, não devemos negligenciar as indicações de Chopin, mesmo se elas não são totalmente apropriadas se executadas nos pianos de hoje. Temos o artifício do meio pedal ou pedal trêmulo. Outra possibilidade seria iniciar o trecho com $\frac{1}{4}$ de pedal e pressionando-o gradativamente no decorrer do crescendo.

Como tratamos no capítulo 2, Chopin não tinha o hábito de indicar o último sinal de retirada do pedal. Neste *Prelúdio* Chopin indica o pedal para os dois acordes finais, e para o último, excepcionalmente, o compositor também inclui o sinal de retirada. Comparando este final com outros onde Chopin não anotou o sinal de retirada, percebemos que, neste caso, este sinal garantiria a curta duração do acorde, diferentemente do final do *Prelúdio n° 1*, onde o último acorde possui uma fermata e não encontramos o sinal de retirada do pedal. No *Prelúdio n° 5*, a fermata está posicionada sobre a última pausa (**Ex. 117**). Desse modo, o último sinal de retirada do pedal é imprescindível para garantir a curta duração do último acorde.

Ex. 117: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 5*, manuscrito autógrafo, c. 38 e 39. Indicação do último sinal de retirada do pedal.

3.2.2.6 Prelúdio n° 6

Após um *Prelúdio* (n° 5) com várias indicações detalhadas de pedal, neste encontramos apenas três. A maneira de tratar o pedal neste *Prelúdio* nos remete ao *Prelúdio n° 2*, onde Chopin reservou para pontos específicos o proveito dos artifícios do pedal.

⁶⁷ “Chopin’s pedal indications create more blurring on modern pianos than they would have on his instrument, and that must be taken into account by today’s performer. But this fact alone does not justify ignoring his directions”.

Analisando o *Prelúdio* e sua pedalização, percebemos que as duas primeiras indicações, entre os compassos 13 e 14, têm a função principal de provocar efeitos timbrísticos (**Ex: 118**). O tom da peça, si menor, contrasta com a harmonia onde o pedal é indicado, do maior. Neste trecho percebemos a modulação para este tom, além da apresentação, por duas vezes, do motivo inicial. O pedal prolonga os baixos e proporciona uma maior vibração das cordas, consequentemente uma sonoridade mais ampla, comparada à que vinha sendo apresentada até então.

Ex. 118: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 6*, manuscrito autógrafo, c. 13 e 14. Pedalização que valoriza os baixos e a harmonia de do maior.

O exemplar de Jane Sterling, aluna de Chopin, possui inserções de sinais de dinâmica originais de Chopin. Na partitura de sua aluna o compositor indicou *forte* para os dois primeiros tempos do compasso 13, e *piano* a partir do terceiro tempo. Observamos que o compositor explora os contrastes de dinâmica também com o auxílio do pedal. Já no terceiro tempo do compasso 14, com a harmonia de mi menor, o *Prelúdio* retoma seu caráter inicial. Percebemos que o sinal de retirada é anotado sob a última nota do tempo anterior, extinguindo a harmonia de do maior.

A primeira Edição Francesa indica o sinal de retirada do pedal do compasso 13 quase sob a nota mi da mão esquerda (**Ex. 119**), ocupando uma posição diferente da indicação original de Chopin. Na partitura de Ludwika Jedrzejewicz Chopin uniu com uma linha vertical o sinal de retirada do pedal com a segunda nota dó do segundo tempo da mão direita (EIGELDINGER, 1986, p. 121). Percebemos que esta anotação de Chopin revela que o compositor quis que o som provocado com o pedal soasse até o fim do segundo tempo, sem o corte antecipado como sugere a notação impressa. Esta anotação poderia ser considerada uma aproximação do pedal sincopado.

Ex. 119: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 6*, primeira Edição Francesa, c. 13. Sinal de retirada do pedal posicionado quase sob a nota mi da mão esquerda do segundo tempo.

Temos ainda a última indicação de pedal, a partir do compasso 23, um exemplo de longos pedais em Chopin. Neste caso, o mesmo engloba toda a Coda do *Prelúdio*. Não temos aqui o sinal de retirada do pedal, por se tratar do fim da peça (**Ex. 120**).

Ex. 120: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 6*, manuscrito autógrafo, c. 23 a 26. Um mesmo pedal durante toda a Coda, sem o sinal de retirada.

Nesta Coda Chopin desejou criar um efeito diferente das outras duas indicações anteriores. Enquanto nas primeiras o pedal ajudou a criar um maior volume de som, neste caso sua intenção foi explorar, numa sonoridade *piano*, uma outra cor, nesta evocação distante do tema inicial. Um efeito parecido ocorreu nos compassos 18 e 19 do *Prelúdio n°2*, na figura de acompanhamento. Observamos que Chopin indicou o pedal na nota do baixo, si, tocada no compasso anterior e prolongada até aqui. Esta pedalização, apesar do acúmulo de sons, não provocaria, a princípio, grandes dissonâncias se não fosse a presença da nota do# na linha melódica da mão esquerda; e a nota si do baixo vir prolongada do compasso anterior, o que diminui o seu poder de filtro para as notas seguintes (**Ex. 121**).

Ex. 121: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 6*, manuscrito autógrafo, c. 22 e 23. A nota si do baixo do c. 23 é o prolongamento da mesma nota do c. anterior.

Nas partituras de Jane Sterling e Ludwika Jedrzejewicz, Chopin cancelou a ligadura que une esta nota si entre os compassos 22 e 23. (EKIER, KAMINSKI, 2000). Eliminando esta ligadura, a primeira nota si do compasso 23, sendo tocada, ajudaria na execução da pedalização de Chopin, uma vez que teríamos esta nota si como filtro. Para que não tenhamos um acúmulo excessivo de sons, seria necessário, num piano moderno, realizar sutis trocas de pedal, procurando manter, na medida do possível, o prolongamento do baixo.

Os editores da Edição Nacional Polonesa sugerem uma pedalização opcional para o fim deste trecho, incluindo a execução do pedal de dedo, provocando o prolongamento das notas do acorde de si menor. Por considerarem a indicação original de Chopin mais apropriada para os pianos de sua época, os editores acreditam que esta outra pedalização manterá clara a harmonia de si menor no acorde final, antes prejudicada pela presença da nota dó# do compasso 23 (**Ex. 122**).

Ex. 122: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 6*, Edição Nacional Polonesa, c. 23 a 25. Sugestão de pedalização dos editores.

Mesmo concordando com a sugestão dos editores da Edição Nacional Polonesa, podemos supor que Chopin, um mestre do pedal com uma refinada técnica constatada por seus contemporâneos, provavelmente movimentaria o pé no pedal entre os sinais Ped. e *,

sobretudo neste caso onde temos um longo pedal. Dessa forma, o problema do acúmulo de sons seria sanado. Segundo Rowland (2001, p. 58) depoimentos sobre a performance de importantes pianistas do século XIX relatam que os mesmos empregavam o pedal de maneira mais sofisticada que as anotadas nas partituras. Era provavelmente o caso de Chopin. Um dado importante a lembrar é que, quando Chopin compôs estes *Prelúdios*, ele tinha em mãos um pequeno piano Pleyel vertical (HINSON, p. 180), onde a vibração das cordas seria muito menor que a de um piano de cauda, o que poderia justificar algumas de suas longas indicações de pedal.

Ainda sobre esta última notação de pedal, observamos que a mesma não consta no manuscrito de Fontana (**Ex. 123**).

Ex. 123: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 6*, cópia de Fontana, c. 22 a 25. Ausência da indicação de pedal do c. 23.

Sabemos que o manuscrito copiado por Fontana foi enviado para a elaboração da primeira Edição Alemã dos *Prelúdios*, e, conseqüentemente, esta indicação de pedal não foi incluído nesta edição (**Ex. 124**).

Ex. 124: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 6*, primeira Edição Alemã, c. 22 a 25. Ausência da indicação de pedal do c. 23.

Teria Fontana não incluído propositalmente esta pedalização, como uma correção, ou foi apenas uma falha na cópia do manuscrito de Chopin? Acreditamos ter sido um engano pois, em uma carta a Fontana, Chopin disse: “Pleyel me disse que você é muito prestativo e

ainda corrigiu os Prelúdios”⁶⁸ (NIECKS, 1890, p. 63). Essas correções correspondem à Edição Francesa, e nela consta esta última indicação de pedal.

Sobre como aplicar o pedal onde Chopin não indicou, concordamos com Cortot (1917, p. 49), quando comenta que o pedal deve ser usado constantemente, mas de maneira discreta e com mudanças frequentes⁶⁹. Complementando Cortot, nos remetemos a Rosenblum (1993), ao afirmar que “a inclusão de pedais adicionais não devem colocar em segundo plano o efeito das indicações de Chopin”⁷⁰. Desse modo, a pedalização deve ser mais sutil onde Chopin não indicou o pedal, deixando para os trechos onde há indicações a possibilidade de criar maiores efeitos com o pedal.

3.2.2.7 Prelúdio nº 7

Para este curto *Prelúdio*, Chopin deixou indicações de pedal em toda sua extensão. Estas indicações provocam o prolongamento do baixo, e na maioria das vezes, ultrapassam a barra de compasso perdurando até o fim do segundo tempo do compasso seguinte (**Ex. 125**).

Ex. 125: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 7*, manuscrito autógrafa, c. 1 e 2. Pedal prolonga o baixo e ultrapassa a barra de compasso.

No exemplo anterior, como na maior parte da peça, a harmonia permaneceu a mesma durante toda a extensão do pedal. Em duas outras ocorrências a harmonia se altera no primeiro tempo do compasso seguinte e, nestes casos (compassos 12 e 14), Chopin inclui um novo pedal (**Ex. 126**).

⁶⁸ "Pleyel wrote to me that you were very obliging and have corrected the Preludes".

⁶⁹ Cortot faz este comentário referindo-se à pedalização do *Estudo op. 25 nº 10*, afirmando, em sua revisão dos *Prelúdios*, que o mesmo é válido para o *Prelúdio nº 6*.

⁷⁰ "Additional pedaling should not upstage the intended effect of Chopin's indications".

Ex. 126: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 7*, c. 11 a 14, manuscrito autógrafo. Mudança de pedal quando a harmonia é alterada.

Estes pedais relativamente longos encontrados neste *Prelúdio* podem provocar uma mistura de sons causada pelos graus conjuntos das apogiaturas encontradas na mão direita (compassos 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 e 15). Por outro lado, segundo Hinson, podemos tirar proveito dessas dissonâncias provocadas pelo pedal:

várias edições modernas desconsideram esta pedalização em favor de uma tímida mudança de pedal a cada segundo tempo do compasso, o que elimina a nota fundamental do baixo. Quando a peça é tocada *piano dolce*, a leve mistura das notas ornamentais na melodia torna-se atrativa sugerindo a ideia de uma dança ouvida ao longe⁷¹ (HINSON, 1986, p. 183-184).

A Edição Paderewski sugere, entre parênteses, a pedalização citada por Hinson, com a mudança de pedal no segundo tempo do compasso (**Ex. 127**).

Ex. 127: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 7*, Edição Paderewski, c. 1 e 2. Sugestão de mudança de pedal no segundo tempo do compasso.

Fontainha (1956, p. 138) propõe o emprego do meio pedal no segundo tempo do compasso (**Ex. 128**):

⁷¹ "(...) in many modern editions these pedals are disregarded in favor of a timid change on each second beat, which obliterates the fundamental tone in the bass. When the piece is played *piano dolce*, the slight blurring of ornamental tones in the melody is attractive and suggests a dance heard from afar."

Ex. 128: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 7*, c. 1 e 2. Pedalização de Fontainha, com o emprego do meio pedal.

Analisando os exemplos e citações anteriores podemos perceber que os autores procuram remediar a pedalização de Chopin, seja através das dinâmicas ou da alteração do pedal. Não podemos esquecer que Chopin compôs os *Prelúdios* em um piano da época, onde a mistura de sons é menor se comparada a um piano moderno.

Mikuli, em sua revisão, sugere a retirada do pedal no segundo tempo em algumas passagens (Ex. 129), o que nos faz concluir que para o revisor essas dissonâncias já soavam incômodas (lembramos que sua revisão foi publicada pela primeira vez em 1879). Outro fator importante a ressaltar é que sua edição foi elaborada, entre outros aspectos, através de informações coletadas de outros alunos de Chopin (EIGELDINGER, 1986, p. 173). Teria o compositor alterado a pedalização deste *Prelúdio* posteriormente na partitura de algum aluno?

Andantino.

7. *p dolce*

Ex. 129: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 7*, Revisão de Mikuli, c. 1 a 10. Pedalização diferente do manuscrito.

Observando a Pedalização de Mikuli, percebemos que o prolongamento do baixo não foi considerado como uma prioridade, sendo dada a preferência à eliminação das dissonâncias. Seguindo este princípio, nos pianos de hoje, dever-se-ia mudar o pedal sempre a cada segundo tempo do compasso. Porém, como afirmou Winter (1990, p. 39) Chopin, quando indicou o pedal neste *Prelúdio* “sabia que os pianos franceses contemporâneos misturariam sutilmente os intervalos cromáticos no primeiro tempo de cada compasso sem comprometer sua essencial doçura”⁷². A melhor solução, portanto seria adaptar a pedalização original à ressonância do piano moderno, sem perder as intenções do compositor.

Acreditamos portanto ser possível realizar a pedalização de Chopin, retirando o pedal completamente onde foi indicado, e dentro desta indicação, fazer sutis mudanças onde for necessário, procurando manter na medida do possível, a permanência do baixo. Podemos ainda complementar com a proposta de Hinson, com ajustes na dinâmica para remediar as dissonâncias.

Como já foi exposto no capítulo 2, Chopin não tinha o hábito de anotar o sinal de retirada do pedal final em suas obras. Neste *Prelúdio* observamos que curiosamente Chopin inicialmente anotou este sinal no fim da peça, mas o cancelou, como podemos verificar na rasura encontrada no manuscrito (Ex. 130). Este cancelamento permite o maior prolongamento do som, mesmo com a pausa, diferentemente da indicação encontrada no último acorde do *Prelúdio n° 5*, onde o sinal de retirada do pedal sob a pausa garantiu a curta duração do som deste acorde.

Ex. 130: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 7*, manuscrito autógrafo, c. 15 e 16. Cancelamento do último sinal de retirada do pedal.

⁷² “(...)knew that a contemporary French piano would subtly blur the chromatic neighbors without undermining the essential sweetness (...).”

3.2.2.8 Prelúdio nº8

Este *Prelúdio* possui três vozes, apresentando a melodia na voz intermediária, sendo as notas da voz superior indicadas em notas menores. Chopin inclusive deixou a seguinte indicação para o editor no manuscrito⁷³: “deve-se diferenciar bem as notas grandes das pequenas”⁷⁴. A polifonia deste *Prelúdio* é complexa, com tercinas na voz inferior, ritmo pontuado contínuo na intermediária e fusas na voz superior. Para Rosen (1995, p. 500) esse tipo de notação foi um dos triunfos de Chopin, ao embutir a melodia numa textura polifônica de tal riqueza, como notas cromáticas de passagem e ritmos complexos e ainda fazê-la se destacar com clareza da massa sombreada que a envolve (**Ex. 131**).

Ex. 131: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 8*, primeira Edição Francesa, c. 1.

Apesar da dificuldade de execução desta peça, a pedalização indicada por Chopin é bastante simples. Entre os compassos 1 a 5 temos uma indicação de pedal para cada tempo do compasso. O sinal de retirada não é indicado com muita precisão, posicionado aproximadamente após a última nota de cada tempo da mão esquerda (**Ex. 132**).

Ex. 132: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 8*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Uma indicação de pedal para cada tempo do compasso.

⁷³ Esta observação consta igualmente na cópia de Fontana.

⁷⁴ “Il faut bien faire la difference des grandes et petites notes.”

Apesar da presença do sinal de retirada do pedal, acreditamos que Chopin não esperava um espaço de som provocado pela retirada do pedal entre cada tempo. Observando as indicações a partir do compasso 22, vemos que em alguns casos Chopin indica um pedal para mais de um tempo. Desta forma, um suposto espaço de som entre os tempos não seria nem possível (**Ex. 133**).

Ex. 133: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, manuscrito autógrafo, c. 25. Uma indicação de pedal para os dois primeiros tempos do compasso.

A velocidade do *Prelúdio*, além da necessidade de tocar a melodia apenas com o polegar sugere que esta peça seja uma das que Chopin “intuitivamente” (ROSENBLUM, 1993, p. 167) usasse o pedal sincopado. A Edição Nacional Polonesa anota o sinal de retirada do pedal bem próximo da indicação de pedal seguinte, interpretando as indicações de Chopin como um pedal de emprego contínuo, com mudanças sem espaço de som entre elas (**Ex. 134**).

Ex. 134: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, Edição Nacional Polonesa, c. 1 e 2. Sinal de retirada próximo da indicação de pedal seguinte.

A partir do compasso 5, quando temos a retomada da frase inicial (modificando-se já no compasso seguinte), Chopin passa a não indicar mais o pedal, retomando apenas no compasso 22. Como a configuração rítmica, melódica e a textura continuam as mesmas, acreditamos que a ausência de indicações possa ser interpretada como continuação da pedalização anterior. Já citamos exemplos onde o compositor não indicou o pedal por sugerir que o mesmo não deveria ser empregado, mas não é o caso aqui. A pedalização de Mikuli evidencia nosso pensamento ao anotar, em sua revisão, o pedal neste trecho onde Chopin não

indicou (**Ex. 135**). As indicações são retomadas somente quando Chopin decide variá-las, a partir do compasso 22.

Ex. 135: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, Revisão de Mikuli, c. 5 e 6. Inclusão de indicações de pedal onde Chopin não indicou.

Se até o compasso 21 a pedalização foi indicada para cada tempo (pedalização subentendida, uma vez que Chopin não anotou o pedal entre os compassos 5 a 21), no clímax do *Prelúdio*, no compasso 22, a indicação é para cada dois tempos, reforçando a dinâmica *fortíssimo* (**Ex. 136**).

Ex. 136: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, manuscrito autógrafo, c. 22. Um pedal para cada dois tempos do compasso.

Entre os compassos 27 e 32 temos um pedal por compasso (cada um possui a mesma harmonia) (**Ex 137**). Analisando estas variações de pedalização podemos tirar algumas conclusões do método empregado por Chopin para indicar o pedal neste *Prelúdio*. Onde encontramos um pedal por tempo do compasso, Chopin indicou a pedalização dessa forma para garantir a clareza da melodia, mesmo se a harmonia não se altera no tempo seguinte. Temos casos, como no *Prelúdio n° 24*, onde Chopin mantém pedais longos numa mesma harmonia durante longas frases melódicas, mas no caso deste *Prelúdio n° 8*, a quantidade de notas, incluindo as fusas da mão direita, poderia provocar um acúmulo de sons excessivo caso o pedal se prolongasse por mais de um tempo do compasso. Nos trechos onde encontramos

um pedal para mais de um tempo, as notas da melodia não se alteram com tanta frequência, o que não provocaria acúmulo de dissonâncias. No compasso 25 (**Ex. 138**), os dois primeiros tempos possuem um mesmo pedal, e no terceiro e quarto tempo, como a primeira nota da mão esquerda se altera, Chopin indica um pedal para cada tempo onde ocorre esta alteração.

Ex. 137: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, manuscrito autógrafo, c. 27 a 32. Um pedal para cada compasso.

Ex. 138: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, c. 25, manuscrito autógrafo. Um pedal para os dois primeiros tempos do compasso.

No trecho entre os compassos 27 a 32 (**Ex. 137**) apenas no quarto tempo dos compassos 28 e 31 temos notas diferentes na melodia, mas dentro da mesma harmonia. Devido a esta pedalização por compasso constatamos mais uma vez que a indicação de pedal para cada tempo indicada nos trechos anteriores dentro de uma mesma harmonia buscava a clareza da melodia, e não um espaço de sons entre os tempos. Se fosse esta a intenção, Chopin teria indicado um pedal para cada tempo também neste trecho.

Podemos observar ainda um detalhe interessante relacionado ao sinal de retirada do pedal no trecho correspondente ao exemplo anterior: Chopin usou o sinal de repetição nos trechos onde as notas se repetiam e nestes casos, o sinal de retirada do pedal foi colocado sem poder indicar sob qual nota seria posicionado. Observamos que no compasso 29, por exemplo,

o sinal está posicionado sob a barra de compasso seguinte (**Ex. 139**). Isto poderia reforçar a teoria levantada por Rosenblum (1993, p. 166) quando questiona se Chopin indicava o sinal de retirada apenas por força do hábito, ao menos em casos como o deste *Prelúdio*. Bernstein (2005, p. 11) avalia ainda que, se Chopin indicou os sinais de retirada apenas por hábito, eles não teriam significado algum. Acreditamos que muitas vezes Chopin indicou conscientemente os sinais de retirada, decidindo precisamente onde o pedal deveria ser retirado, mas no caso deste *Prelúdio*, interpretaríamos as indicações como pedal sincopado, mesmo se nenhum autor pôde afirmar com certeza que Chopin empregava conscientemente esta técnica. De qualquer modo, se o pedal fosse realmente retirado no fim de cada tempo ou compasso, não haveria uma interrupção sonora devido a velocidade da peça e pelo fato os abafadores dos pianos da época serem menos eficientes. Uma pedalização mais curta, por outro lado, é defendida por Cortot, ao indicar o sinal de retirada sob a última nota da mão esquerda de cada tempo (**Ex. 140**). A pedalização de Cortot provocaria uma interrupção sonora que, ao nosso ver, poderia prejudicar a continuidade da linha melódica. Sugerimos portanto que um cuidadoso emprego do pedal sincopado seja o ideal para este *Prelúdio*.

Ex. 139: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, manuscrito autógrafo, c. 29. Sinal de retirada do pedal sob a barra de compasso.

Ex. 140: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, revisão de Cortot, c. 1 e 2. Sinal de retirada sob a última nota de cada tempo da mão esquerda.

Chopin não indicou o pedal para os acordes finais (**Ex. 141**). Acreditamos que neste trecho, assim como em outros já analisados onde não temos indicações de pedal, a ausência das mesmas não significa que o pedal não deva ser empregado, e nestes acordes cadenciais, o pedal proporcionaria um *legato* mais eficiente.

Ex. 141: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 8*, manuscrito autógrafo, c. 33 e 34. Acordes finais sem indicações de pedal.

3.2.2.9 Prelúdio n° 9

Este é mais um *Prelúdio* onde Chopin anotou o pedal em toda a sua extensão. Embora seja uma pedalização considerada óbvia, por ser anotada segundo as harmonias, encontramos algumas particularidades da escrita para pedal de Chopin.

Logo no primeiro compasso, no quarto tempo, encontramos uma rasura que cancela um sinal de retirada do pedal. Percebemos que Chopin inicialmente havia colocado este sinal no fim do quarto tempo, prolongando até aí o pedal iniciado no terceiro. Este sinal foi então reposicionado sob a primeira nota da mão esquerda no quarto tempo do compasso. Esta alteração impediu que duas harmonias diferentes fossem unidas com o mesmo pedal (**Ex. 142**).

Ex. 142: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, manuscrito autógrafo, c. 1. Rasura que anula o sinal de retirada do pedal no quarto tempo.

Observando a cópia de Fontana, percebemos que o copista se enganou ou teve dúvidas quanto à rasura de Chopin e incluiu os dois sinais de retirada do pedal (**Ex. 143**).

Ex. 143: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, cópia de Fontana, c. 1. Dois sinais de retirada do pedal no quarto tempo.

Esta anotação dúbia de Fontana teve consequências na elaboração da Edição Alemã. Comparando este primeiro compasso entre as primeiras edições, percebemos diferenças entre elas na indicação de pedal para este trecho. A Edição Francesa seguiu o manuscrito de Chopin, que lhe serviu como modelo, indicando o sinal de retirada do pedal em questão no início do quarto tempo (**Ex. 144**). A Edição Inglesa, que teve como modelo a Edição Francesa, indicou a mesma pedalização (**Ex. 145**). A primeira Edição Alemã, baseada na cópia de Fontana, optou por escolher a segunda indicação do copista para o sinal de retirada do pedal do quarto tempo. Dessa forma, duas harmonias distintas foram unidas por um mesmo pedal (**Ex. 146**).

Ex. 144: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 9*, primeira Edição Francesa, c. 1. Sinal de retirada do pedal início do quarto tempo, como no manuscrito.

Ex. 145 : CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 9*, primeira Edição Inglesa, c. 1. Sinal de retirada do pedal do início do quarto tempo, como na Edição Francesa.

Ex. 146: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 9*, primeira Edição Alemã, c. 1. Sinal de retirada do pedal fim do compasso.

Percebemos como uma indicação duvidosa do copista e a leitura que editor fez desta indicação pôde resultar na publicação de uma informação diferente da indicada pelo compositor. A segunda Edição Alemã, com correções referentes à primeira edição, foi revisada após a morte do compositor (GRABOWSKI, RINK, 2010, p. 34), e contém a mesma indicação de pedal da primeira edição.

No compasso seguinte temos novamente um problema no quarto tempo do compasso, onde duas harmonias diferentes são unidas com um mesmo pedal (**Ex. 147**). Teria Chopin esquecido de corrigir o pedal deste compasso como fez com o anterior? Fontana (**Ex. 148**) mantém a pedalização de Chopin, assim como a primeira Edição Francesa, Alemã e Inglesa. As edições *Urtext* consultadas, Henle, Edição Nacional Polonesa, Peters, e Wiener, e a edição revisada por Mikuli também mantêm a pedalização original de Chopin.

Ex. 147: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, manuscrito autógrafo, c. 2. Pedalização une duas harmonias diferentes do terceiro e quarto tempos.

Ex. 148: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, cópia de Fontana, c. 2. Pedalização une duas harmonias diferentes do terceiro e quarto tempos.

Na revisão de Cortot (**Ex. 149**) e na edição Paderewski (**Ex. 150**) encontramos uma nova indicação de pedal para o quarto tempo do segundo compasso. Comparando as duas edições, percebemos que a edição Paderewski anota a pedalização sugerindo a técnica do pedal sincopado, com o sinal de retirada sob a nota e o sinal de pressionar o pedal logo após o de retirada.

Ex. 149: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, revisão de Cortot, c. 1 e 2. Troca de pedal em cada tempo do compasso.

Ex. 150: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, edição Paderewski, c. 1 e 2. Pedalização sugerindo a técnica do pedal sincopado.

A maneira que os revisores da edição Paderewski escolheram para indicar o pedal para este *Prelúdio* é a mais apropriada para a sua execução, ao menos para a leitura dos pianistas de hoje. As indicações de Chopin não estão, de certo modo, muito diferentes desta. A posição dos sinais está apenas um pouco mais à frente que a anotada por Chopin. Poderíamos sugerir que Chopin indicou uma pedalização muito aproximada à do pedal sincopado para este *Prelúdio*, (com poucas exceções, onde o sinal de retirada do pedal encontra-se suficientemente afastado da indicação de pedal seguinte). Se observarmos os sinais de retirada localizados ao fim dos últimos compassos de cada pauta podemos deduzir que os outros foram posicionados onde estão por questão de espaço, como ocorre no fim compasso 7 (**Ex. 151**). Os sinais de retirada do pedal dos compassos citados estão posicionados após a barra de compasso, fora da pauta. Isso sugere que a retirada do pedal não está obrigatoriamente relacionada com a última nota do compasso, ou com o fim do mesmo. Se este não fosse o último compasso daquela pauta, o sinal de retirada estaria escrito ao fim do compasso. Ainda neste mesmo compasso, os outros sinais de retirada estão posicionados após a última nota de cada tempo, sobretudo no segundo tempo, pois, devido a rasura da escrita para a mão direita, houve espaço para anotá-lo ali.

Ex. 151: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, manuscrito autógrafo, c. 7. Sinal de retirada do pedal do quarto tempo posicionado após a barra de compasso.

As edições reproduziram as indicações de Chopin diferentemente do que está anotado no manuscrito devido à compreensível dificuldade de posicionar o sinal de retirada do pedal como consta no original. A primeira Edição Francesa e Inglesa indicaram o sinal antes ou sob a última nota de cada tempo, sugerindo à primeira vista, o pedal rítmico, como podemos comparar o mesmo compasso 7 do manuscrito (**Ex. 152**) com as primeiras Edições Francesas (**Ex. 153**) e Inglesas (**Ex. 154**).

Ex. 152: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, manuscrito autógrafo, c. 7. Sinal de retirada após a última nota de cada tempo.

Ex. 153: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, primeira Edição Francesa, c. 7. Posição do sinal de retirada do pedal diferente do manuscrito.

Ex. 154: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, primeira Edição Inglesa, c. 7. Posição do sinal de retirada do pedal diferente do manuscrito.

Baseada na cópia de Fontana (**Ex. 155**), a primeira Edição Alemã (**Ex. 156**) se aproxima mais da pedalização de sua fonte. Podemos perceber que, como Chopin, Fontana indicou o sinal de retirada após a última nota de cada tempo, com exceção do quarto tempo, por falta de espaço, assim como aproximadamente fez a primeira Edição Alemã.

Ex. 155: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, c. 7, cópia de Fontana. Sinal de retirada do pedal posicionado após a última nota de cada tempo.

Ex. 156: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, c. 7, primeira Edição Alemã. Posição do sinal de retirada do pedal aproximada das indicações da cópia de Fontana.

Estas comparações são importantes pois enfatizam a necessidade de um olhar crítico às informações presentes nas edições. Em algumas edições modernas encontramos a mesma ambiguidade, como no caso das edições Henle (**Ex. 157**) e Peters (**Ex. 158**), que seguiram o padrão de indicar o sinal de retirada sob a última nota de cada tempo. A Edição Nacional Polonesa (**Ex. 159**), por outro lado, indicou os sinais de retirada após a última nota de cada tempo, consequentemente mais próximos dos sinais de pressionar o pedal seguintes.

Ex. 157: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, edição Henle, c. 7. Posição do sinal de retirada do pedal sob a última nota de cada tempo.

Ex. 158: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, edição Peters, c. 7. Posição do sinal de retirada do pedal sob a última nota de cada tempo.

Ex. 159: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, c. 7, Edição Nacional Polonesa. Posição do sinal de retirada do pedal após a última nota de cada tempo.

Já iniciamos na análise do *Prelúdio nº 5* a discussão sobre como algumas edições padronizaram a escrita para pedal de Chopin ao posicionar o sinal de retirada sob a nota mais próxima de onde o sinal estava originalmente posicionado. Sobre a interpretação destas edições, Poli comenta que:

eu compreendi que a posição aproximada dos asteriscos⁷⁵ nas edições modernas originou falhas que impediram minha compreensão da linguagem de Chopin, porém, a ideia de me remeter às indicações originais do compositor me parecia uma tarefa impossível que demandaria meu acesso a manuscritos localizados em bibliotecas e coleções particulares ao redor do mundo ⁷⁶(POLI, 2010, p. 149).

Complementando o comentário de Poli, ressaltamos que o intérprete deve compreender a necessidade de pesquisar diferentes fontes para uma interpretação consciente do texto musical. Muitas vezes não temos acessos a fontes primárias, como manuscritos autógrafos, e nestes casos, ao menos a consulta à diferentes edições torna-se válido, pois como vimos em exemplos anteriores, elas podem oferecer diferentes interpretações das indicações originais. Como relatou Poli e comprovamos nos exemplos anteriores, uma edição pode ter um padrão de grafia e aplicá-lo sem considerar as nuances e particularidades da escrita do compositor.

Como vimos anteriormente, Chopin cancelou a indicação de pedal para o quarto tempo do primeiro compasso. Quando a pedalização do terceiro tempo termina, o sinal de retirada encontra-se sob a nota do tempo seguinte, onde seria a posição do sinal de pedal do quarto tempo caso ele fosse indicado (**Ex. 160**). Caso Chopin tivesse indicado pedal para o quarto tempo, o sinal de retirada seria posicionado ao fim do terceiro por razão de espaço, e não sob a primeira nota do quarto, como está anotado. Este elemento reforça a ideia de que o sinal de retirada do pedal é anotado onde há espaço para tal. Desse modo, a pedalização de Chopin não sugere uma interrupção de sons entre os tempos.

⁷⁵ Poli usou o termo *asteriscos* para se referir ao sinal de retirada do pedal.

⁷⁶ “I understood that the approximate placement of the asterisks in modern editions incurred flaws that hindered my understanding of Chopin's language, but the idea of relying on the composer's original markings seemed an insurmountable task that would necessitate my gaining access to manuscripts that were disseminated in libraries and private collections around the world.”

Ex. 160: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, manuscrito autógrafo, c. 1. Sinal de retirada do pedal posicionado sob início do quarto tempo.

Como tratamos no capítulo 2, Chopin costumava indicar pedal para trinados, e o mesmo ocorre neste *Prelúdio*, no quarto tempo dos compassos 3 e 4 (**Ex. 161**). No trinado do compasso 3, o pedal abrange inclusive a terminação (**Ex. 162**). Observamos que no compasso 4 Chopin inicialmente manteve o pedal durante a terminação do trinado, mas mudou de ideia e antecipou o sinal de retirada para antes da terminação. Chopin havia anotado ainda uma ligadura nesta terminação, que foi cancelada e no lugar da mesma, o compositor incluiu *staccatos* (**Ex. 163**). Percebemos o cuidado de Chopin com a clareza desta terminação, agora com *staccatos*, ao antecipar o sinal de retirada do pedal, permitindo que, sem pedal, a terminação do trinado tenha um papel melódico.

Ex. 161: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 9*, manuscrito autógrafo, c. 3 e 4. Indicação de pedal para os trinados.

Ex. 162: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 9*, manuscrito autógrafo, c. 3. Pedal abrange a terminação do trinado.

Ex. 163: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 9*, manuscrito autógrafo, c. 4. Cancelamento da ligadura da terminação do trinado e antecipação do sinal de retirada do pedal.

No último compasso Chopin anotou uma única indicação de pedal para a mesma harmonia de mi maior (**Ex. 164**). Esta única ocorrência, neste *Prelúdio*, de um mesmo pedal para todo um compasso reforça a dinâmica *fortíssimo* indicada. Como esperado, não temos ao fim da peça o último sinal de retirada do pedal.

Ex. 164: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 9*, manuscrito autógrafo, c. 12. Um único pedal para todo o compasso.

Percebemos que a pedalização de Chopin para este *Prelúdio* é praticamente contínua, exceto os casos citados anteriormente onde Chopin interrompeu esta continuidade para garantir a clareza melódica ou harmônica. Interpretamos a pedalização para este *Prelúdio* como sincopada, significando a não interrupção sonora entre os tempos, como ocorreria na execução do pedal rítmico. Mudanças mais ou menos discretas de pedal podem ser necessárias dentro de uma mesma pedalização, com o cuidado de não comprometer a continuidade do discurso musical.

3.2.2.10 Prelúdio nº 10

Este *Prelúdio* é construído por duas ideias apresentadas consecutivamente (compassos 1 e 2, 3 e 4). Estas duas ideias são contrastantes, a primeira em tercinas descendentes na mão direita em caráter improvisatório, acompanhada por acordes arpejados na mão esquerda, e a segunda em acordes no grave, com a presença do ritmo pontuado.

As indicações de pedal no manuscrito estão escritas de forma clara, apesar de algumas imprecisões na posição do sinal de retirada do pedal, localizado por vezes sob a última nota correspondente à indicação, antes dela ou sob a barra de compasso. Chopin indica o pedal apenas para a primeira ideia, desde a anacruse do compasso 1, no trinado da mão direita (**Ex. 165**).

Ex. 165: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 10*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 5. *Prelúdio* construído por duas ideias contrastantes.

Os acordes arpejados da mão esquerda são seguidos de pausa, e as indicações de pedal ultrapassam a duração desses acordes. Podemos considerar que o pedal prolonga a duração dos mesmos, mas não a ponto de interligá-los. Com isso, consideramos que neste caso o pedal sincopado seria inadequado. A retirada do pedal antes do acorde seguinte, além de garantir a clareza dos arpejos, ajuda na execução do *diminuendo* indicado para cada grupo de 5 notas na mão direita.

Já tratamos algumas vezes da questão levantada por Rosemblum (1993, p. 165) sobre a força do hábito de alguns compositores, como Czerny, em indicar desnecessariamente os sinais de retirada do pedal em alguns casos. Neste *Prelúdio*, acreditamos que os sinais de retirada do pedal são necessários, uma vez que, sem os mesmos, a escrita poderia sugerir a execução do pedal sincopado. Levando em conta que muitas vezes a escrita para o pedal não é suficiente para indicar a execução do mesmo, lembramos que devemos interpretá-la de acordo com o contexto musical, e, neste caso, com a retirada do pedal antes do acorde seguinte.

Nas apresentações da segunda ideia deste *Prelúdio* não encontramos indicação de pedal, com exceção do trecho dos compassos 7 e 8, onde temos um trinado na mão esquerda (**Ex. 166**). Como tratamos no capítulo 2, Chopin costumava indicar pedal para trinados, principalmente para os encontrados na região grave.

Ex. 166: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n.º 10*, manuscrito autógrafo, c. 7 e 8. Indicação de pedal para o trinado.

Apesar de Chopin não ter indicado o pedal para segunda ideia, percebemos que o compositor anotou o pedal de dedo através das notas que são prolongadas durante a execução das outras vozes (**Ex. 167**).

Ex. 167: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n.º 10*, manuscrito autógrafo, c. 11 e 12. Pedal de dedo através das notas prolongadas.

Segundo Higgins (1973, p. 64), não se deveria empregar o pedal nesta segunda ideia, com exceção onde Chopin o indicou, no trinado, para garantir a duração real das notas e das pausas, e com isso, o caráter de *Mazurca* do trecho. Bailie (1998, p. 88), por outro lado, sugere uma mudança de pedal para cada tempo, o que, na nossa opinião, prejudicaria a clareza do ritmo pontuado. Mesmo concordando com as colocações de Higgins, consideramos que seja necessária a inclusão, mesmo que discreta, do pedal neste trecho. Os pianos de hoje possuem uma sonoridade mais seca em relação aos do século XIX, e sutis inclusões de pedal ajudariam na execução do legato. Evitaríamos, contudo, o emprego do pedal nos ritmos

pontuados. Para o trecho final do *Prelúdio* Cortot apresenta uma pedalização que se aproxima, apesar de bastante econômica, da nossa sugestão (**Ex. 168**).

Ex. 168: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 10*, revisão de Cortot, c. 15 a 18. Indicações de pedal do revisor.

3.2.2.11 Prelúdio n° 11

Este é um *Prelúdio* onde Chopin anota o pedal quase que continuamente, porém, já nos 2 primeiros compassos, não encontramos indicações de pedal. Como tratamos no capítulo 2, o compositor não tinha o hábito de anotar o pedal em passagens com melodia sem acompanhamento.

Ex. 169: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, primeira manuscrito autógrafo, c. 1 e 2. Ausência de indicação de pedal na melodia sem acompanhamento.

As indicações de pedal iniciam-se a partir do compasso 3 e percebemos que as mesmas acompanham, na maioria das vezes, o desenho da figura de acompanhamento. O compasso 4 é a repetição do terceiro, e Chopin indica um pedal para cada (**Ex. 170**). Os compasso 5 e 6 possuem a mesma harmonia e um único desenho na figura de acompanhamento e, neste caso, Chopin indica um único pedal para os dois (**Ex. 171**).

Ex. 170: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, manuscrito autógrafo, c. 3 e 4. Pedalização de acordo com o desenho da figura de acompanhamento.

Ex. 171: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, manuscrito autógrafo, c. 5 e 6. Pedalização de acordo com o desenho da figura de acompanhamento.

Em seguida, nos compassos 7 a 10, temos a repetição dos 4 compassos anteriores, com uma variação no compasso 10 (**Ex. 172**). Chopin mantém a mesma pedalização dos anteriores com exceção do 10º, onde não encontramos indicação. Neste compasso temos mudanças rápidas de harmonia, sendo portanto inadequada uma pedalização como a encontrada antes, o que justificaria a ausência de indicações de pedal. A interpretação desta ausência deve ser vista sobretudo como uma informação de não empregar o pedal como na primeira vez, mais do que simplesmente não usar o pedal. Podemos supor que Chopin não indicou o pedal neste compasso por precaução.

Ex. 172: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, manuscrito autógrafo, c. 7 a 10 . Ausência de pedal no compasso 10.

Chopin continua indicando um pedal por harmonia e por compasso até a volta da melodia inicial a partir do compasso 15. Percebemos que neste retorno, o compositor não anota o pedal para o compasso 18 (**Ex. 173**), provavelmente pelo fato da mão esquerda, desta vez, assumir um papel melódico com uma escrita em graus conjuntos, diferentemente do compasso 8.

Ex. 173: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, manuscrito autógrafo, c. 15 a 18 . Ausência de pedal no compasso 18.

Como vimos no capítulo 2, Chopin não costumava indicar o pedal em passagens com melodias de uma ou mais vozes sem acompanhamento, mas aqui percebemos que vai além disso. O compositor, ao retirar o pedal, cria um contraste de caráter com o que vinha antes, ressaltando a delicadeza desta passagem. Chopin inclusive hesita o retorno do acompanhamento, através da pausa de colcheia no primeiro tempo do compasso 19 (**Ex. 174**).

Ex. 174: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, manuscrito autógrafo, c. 18 e 19. Ausência de pedal no c. 19 e pausa de colcheia no acompanhamento da mão esquerda no c. 19.

No compasso 21, as notas da mão esquerda são prolongadas através do pedal até o fim do compasso 22. Chopin inclui ainda, nestes dois compassos, um sinal de *diminuendo*. A pausa para a mão esquerda e a indicação de *diminuendo* sugerem que o pedal seja retirado aos poucos (**Ex. 175**). Cortot se aproximou desta ideia ao colocar o sinal de retirada no meio do compasso 22 (**Ex. 176**). Já Mikuli antecipou o sinal de retirada para o fim do compasso 21, limitando a duração do acorde (**Ex. 177**).

Ex. 175: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, manuscrito autógrafo, c. 21 a 22. Pedalização que prolonga as notas da mão esquerda.

Ex. 176: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, revisão de Cortot, c. 21 a 22. Sinal de retirada do pedal no meio do c. 22.

Ex. 177: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 11*, revisão de Mikuli, c. 21 a 22. Antecipação do sinal de retirada do pedal para o fim do c. 21.

As indicações de pedal para os compassos 24 e 25 não são claras no manuscrito. Chopin anota um sinal de retirada do pedal no compasso 24 sem ter indicado anteriormente um sinal para pressionar o pedal. Desse modo não fica claro se o Chopin esqueceu de indicar um novo sinal de pedal entre os dois de retirada, ou se esqueceu de cancelar o segundo sinal de retirada do pedal, como já o fez em alguns *Prelúdios* (**Ex. 178**).

Ex. 178: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 11*, manuscrito autógrafo, c. 21 a 25. Sinal de retirada do c. 24 sem o sinal de pedal correspondente.

Recorremos à cópia de Fontana para observar como o copista resolveu este problema, e encontramos um novo sinal de pedal no primeiro tempo do compasso 24 (**Ex. 179**). Todas as outras fontes consultadas também incluíram esta indicação pedal, sendo que a edição Peters a fez entre parênteses (**Ex. 180**). Cortot, por outro lado, incluiu também um novo pedal para o segundo tempo do compasso anterior, 23 (**Ex. 181**). Lembramos contudo que Cortot demonstra, em sua revisão, um olhar do intérprete, sem um compromisso primeiro de fornecer uma edição *Urtext*.

Ex. 179: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 11*, cópia de Fontana, c. 21 a 25. Inclusão do sinal de pedal no primeiro tempo do c. 24.

Ex. 180: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 11*, edição Peters, c. 23 a 25. Inclusão do sinal de pedal no primeiro tempo do c. 24, entre parênteses.

Ex. 181: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 11*, revisão de Cortot, c. 23 a 25. Inclusão do sinal de pedal no segundo tempo do c. 23 e no primeiro tempo do c. 24.

Acreditamos inclusive na possibilidade de Chopin ter se enganado ao incluir este sinal de retirada no compasso 24, e esqueceu de cancelá-lo. Desse modo haveria um pedal apenas para o segundo tempo, que reforçaria a harmonia da cadência final.

Chopin indicou um único pedal para os três últimos compassos em si maior. Esta pedalização permite o legato indicado para as oitavas da mão esquerda, impossível de ser feito apenas com os dedos. Observamos ainda que no manuscrito há uma indicação de pedal

cancelada para o compasso 26, confirmando a ideia do compositor em manter os dois últimos compassos com um mesmo pedal (**Ex. 182**).

Ex. 182: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 11*, manuscrito autógrafo, c. 25 a 27. Um único pedal para os três compassos finais.

Como já comentamos determinadas vezes, não sabemos de que maneira Chopin executava algumas de suas pedalizações mais longas, como neste caso, onde, ao menos nos pianos de hoje, provocaria um acúmulo excessivo de som caso o pedal ficasse pressionado ininterruptamente durante os três compassos. Nesta passagem, sutis movimentos de pedal permitem a redução do volume sonoro, eliminando a necessidade de trocas completas de pedal.

3.2.2.12 Prelúdio n° 12

A escrita para pedal de Chopin neste *Prelúdio* sugere ao pianista empregar diferentes técnicas, sobretudo a rítmica e a sincopada. Analisando as indicações de Chopin, percebemos que o compositor explorou a diferença entre pedais curtos e longos, anotando diferentemente o sinal de retirada do pedal dependendo do caso. As considerações de Rosenblum (1996, p. 41) sobre a possibilidade de Chopin desejar o contraste entre sonoridades com e sem pedal se encaixam neste *Prelúdio*. Estes contrastes poderiam ocorrer em diversas dimensões, tanto dentro de um tempo do compasso quanto em uma inteira seção. Neste *Prelúdio* percebemos que Chopin, além de variar a pedalização, mantém longos trechos sem pedal.

Nos quatro primeiros compassos, a pedalização de Chopin provoca uma articulação diferente da encontrada nos quatro seguintes (**Ex. 183**).

Ex. 183: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 8. Pedalização diferente entre os c. 1 a 4 e 5 a 8.

Comparando a escrita para a mão esquerda dos quatro compassos iniciais - acordes acentuados no primeiro tempo seguido de oitavas com sinal de *staccato* - com a dos quatro compassos seguintes, percebemos que a pedalização exerce uma função fundamental como provocadora de contraste entre esses dois trechos. O pedal nos primeiros compassos prolonga o acorde acentuado e sua retirada separa as duas oitavas, contrastando com o trecho seguinte onde temos uma pedalização contínua, sem interrupções e acentuações. Para provocar este efeito, o pedal inicial deve ser mais profundo para ajudar a prolongar e acentuar o acorde, enquanto que o trecho seguinte deve ser executado pressionando menos o pedal, através de uma pedalização mais rasa e sincopada.

Se algumas edições foram fiéis à pedalização deste trecho, Como as *Urtext* Henle, Peters e a Edição Nacional Polonesa (**Ex. 184**), outras, como a Edição Paderewski (**Ex. 185**) e as revisões de Cortot (**Ex. 186**) e Mikuli (**Ex. 187**), desconsideraram a variação na pedalização deste trecho.

op. 28 nr 12

Presto

Measures 1-8 of the score. The treble staff contains a melodic line with triplets and a crescendo. The bass staff contains a harmonic line with triplets and a crescendo. Pedal marks (Ped.) and asterisks (*) are placed below the bass staff.

Ex. 184: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, Edição Nacional Polonesa, c. 1 a 8. Pedalização diferente entre os c. 1 a 4 e 5 a 8.

Presto

12

Measures 12-15 of the score. The treble staff contains a melodic line with triplets and a crescendo. The bass staff contains a harmonic line with triplets and a crescendo. Pedal marks (Ped.) and asterisks (*) are placed below the bass staff.

Ex. 185: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, Edição Paderewski, c. 1 a 8. Pedalização diferente do original.

12
Sol # mineur

Presto

(simile)

f

cresc.

Ex. 186: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, Revisão de Cortot, c. 1 a 8. Pedalização diferente do original.

12.

Presto.

F. CHOPIN. Op. 28, Nº 12.

f

cresc.

Ex. 187: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, revisão de Mikuli, c. 1 a 8. Pedalização diferente do original.

Dentre as primeiras edições, a Francesa (Ex. 188), assim como a Inglesa (Ex. 189), foram demasiadamente discretas na variação das indicações, deixando quase imperceptível a diferença entre a pedalização dos quatro primeiros compassos com os quatro seguintes.

Ex. 188: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº12*, primeira Edição Francesa c. 1 a 4. Pedalização não demonstra claramente a variação encontrada no original.

Ex. 189: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº12*, primeira Edição Inglesa, c. 1 a 4. Pedalização não demonstra claramente a variação encontrada no original.

Fontana foi fiel ao manuscrito de Chopin, e com isso, tanto sua cópia (**Ex. 190**) quanto a primeira edição Alemã (**Ex. 191**) indicaram a pedalização original. Temos apenas uma exceção no primeiro compasso, onde Fontana considerou que Chopin anotou o sinal de retirada ao fim do mesmo, indicando, desse modo, em seu manuscrito. Apesar da imprecisão

da notação de Chopin, consideramos que o compositor pensou a pedalização para o primeiro compasso da mesma forma que para os três seguintes.

Ex. 190: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº12*, cópia de Fontana, c. 1 a 4. Indicações de pedal como no manuscrito, exceto para o c. 1.

Ex. 191: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº12*, edição Alemã, c. 1 a 4. Indicações de pedal como no manuscrito, exceto para o c. 1.

Observando os exemplos anteriores percebemos que alguns revisores desconsideraram a variação de pedalização proposta por Chopin, como Mikuli, Cortot e os editores da edição Paderewski. Desse modo, as possibilidades de variação de acentuação e articulação do trecho ficam consideravelmente reduzidas. Outras edições como a Francesa e Inglesa, foram mais imprecisas do que infielis ao manuscrito. Chamamos mais uma vez a atenção para a importância desta comparação entre o manuscrito e as edições pois reflete a diferença entre a proposta do compositor e a escolha dos revisores. Se um pianista trabalhasse este *Prelúdio* apenas pela edição Paderewski, por exemplo, não tomaria conhecimento das intenções de Chopin em relação ao pedal para este trecho.

A partir do compasso 18 inicia-se uma sequência binária dentro do compasso ternário, onde temos uma interrupção das indicações de pedal. Os dois tipos de pedalização apresentados anteriormente não fariam sentido neste trecho, e talvez por esta razão Chopin tenha optado por não anotar o pedal. Nos próximos exemplos musicais, devido ao grande número de rasuras do manuscrito, incluímos os mesmos trechos também pela Edição Nacional Polonesa (Ex. 192 e 193).

Ex. 192: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, manuscrito autógrafa, c. 17 a 20. Interrupção das indicações de pedal.

Ex. 193: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, Edição Nacional Polonesa, c. 17 a 20. Interrupção das indicações de pedal.

Entre os compassos 21 e 28 Chopin indica um pedal por compasso (**Ex. 194 e 195**), para em seguida manter um longo trecho sem pedal, a partir do compasso 29 (**Ex. 196 e 197**).

Percebemos que o compositor explora a ausência de pedal neste trecho, com crescendo progressivos, criando contraste com o anterior, forte, acentuado e com pedal.

Ex. 194: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, manuscrito autógrafo, c. 21 a 28. Indicação de um pedal por compasso.

Ex. 195: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, Edição Nacional Polonesa, c. 21 a 28. Indicação de um pedal por compasso.

Ex. 196: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, manuscrito autógrafo, c. 29 a 34. Trecho sem indicações de pedal.

Ex. 197: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, Edição Nacional Polonesa, c. 29 a 34. Trecho sem indicações de pedal.

A partir do compasso 34, quando temos baixos em oitavas, Chopin volta a anotar o pedal, mas somente ao fim do *crescendo* o compositor indica pedais mais longos, preenchendo todo o compasso (**Ex. 198 e 199**).

Ex. 198: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, manuscrito autógrafo, c. 35 a 40. Chopin retoma as indicações de pedal a partir do c. 35. Pedais mais constantes após o fim do *crescendo* no c. 37.

Ex. 199: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, Edição Nacional Polonesa, c. 35 a 40. Chopin retoma as indicações de pedal a partir do c. 35. Pedais mais constantes após o fim do *crescendo* no c. 37.

Percebemos que o pedal possui um papel importante na construção musical deste longo trecho iniciado no compasso 29, tanto pedal inclusão quanto pela ausência do mesmo. O *crescendo* iniciado no compasso 30 foi auxiliado com uma primeira e discreta inclusão de pedal no compasso 35, para, no fim do *crescendo* no compasso 37, o pedal retomar com toda intensidade auxiliando a dinâmica e o prolongamento dos baixos.

Após a reprise do tema inicial nos compassos 41 a 48, e o trecho em *crescendo* dos compassos 49 a 52 (**Ex. 200**), Chopin não indica mais o pedal até o fim do *Prelúdio*, onde temos passagens com graus conjuntos na mão direita e acompanhamento em acordes curtos (**Ex. 201**), trechos melódicos na esquerda em graus conjuntos (**Ex. 202**) além de passagens onde temos oitavas em *stacatto* na mão esquerda (**Ex. 203**) e terças na voz intermediária e notas tenutas nas outras vozes (**Ex. 204**).

Ex. 200: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n.º 12*, manuscrito autógrafo, c. 49 a 52. Trecho com sinal de *crescendo* e indicações de pedal.

Ex. 201: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n.º 12*, manuscrito autógrafo, c. 53 a 56. Passagem com notas em graus conjuntos na mão direita e acordes curtos no acompanhamento, sem indicações de pedal.

Ex. 202: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, manuscrito autógrafo, c. 61 a 63. Passagem com notas em graus conjuntos na mão esquerda.

Ex. 203: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, manuscrito autógrafo, c. 65 a 67. Passagem com notas em graus conjuntos na mão esquerda.

Ex. 204: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°12*, manuscrito autógrafo, c. 74 a 76. Passagem com terças na voz intermediária e notas tenutas nas outras vozes.

Os trechos dos exemplos anteriores apresentam uma textura que não demonstra a necessidade do emprego do pedal, embora seu emprego sutil possa ser útil em alguns pontos específicos, como nos acentos dos acordes curtos (**Ex. 201**) e na sonoridade de notas tenutas (**Ex. 204**), além de auxiliar o *legato* em alguma outra passagem onde apenas com os dedos não seja suficiente. Acreditamos que Chopin não indicou o pedal por precaução, para garantir, desse modo, a clareza sonora do trecho.

3.2.2.13 Prelúdio nº 13

Apesar da escrita deste *Prelúdio* necessitar claramente do emprego do pedal, as indicações, sobretudo na primeira parte, são bastante esparsas. Por outro lado, Higgins (1973, p. 65) considera que a pedalização original é uma das mais incomuns dentre os *Prelúdios*, pois provoca uma considerável mistura de sons onde foi indicada, sempre próximo ao fim das frases (**Ex. 205**).

Ex. 205: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 13*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Pedalização reforça a harmonia do V grau.

Apesar de concordarmos com as considerações de Higgins, consideramos que o problema principal neste *Prelúdio* não é onde Chopin indicou o pedal, e sim onde não o anotou. No início do *Prelúdio* Chopin forneceu a indicação *legato* para a mão esquerda. Sobre esta indicação, Hinson (1985, p. 183) comenta que inicialmente o pedal parecia funcionar como auxiliador à manutenção do *legato* indicado, que poderia ser prejudicado devido aos saltos da mão esquerda. Mas após uma minuciosa observação concluiu que o pedal está indicado apenas em importantes pontos das frases, como no exemplo anterior onde o pedal está anotado sob V grau (**Ex. 205**).

Interpretamos portanto a pedalização de Chopin para esta primeira parte do *Prelúdio*, ao reforçar as harmonias de alguns pontos das frases, como provocadora de contrastes expressivos e de dinâmica. Este tipo de pedalização não contínua nos remete, como ocorreu

no *Prelúdio 6*, à prática do pedal do estilo clássico, onde o pedal foi muitas vezes indicado em pontos específicos com o objetivo de criar um efeito ou cor sonora especial.

Observando a figura de acompanhamento vemos a presença de notas que não fazem parte do acorde. Podemos supor que por esse motivo Chopin não indicou uma pedalização contínua como fez no *Prelúdio nº 1*, temendo que o emprego excessivo do pedal provocasse uma mistura indesejável de sons. Lembramos inclusive que o *Prelúdio nº 3* possui uma figura de acompanhamento composta por vários graus conjuntos, e Chopin não forneceu nenhuma indicação de pedal em toda a sua extensão.

Não acreditamos que Chopin pensasse em executar esta primeira parte do *Prelúdio* sem pedal, mas o compositor tampouco o anotou como fez na *Barcarola op. 60*, onde sofisticadamente indicou uma pedalização que impedisse a mistura de notas diferentes das do acorde (**Ex. 206**).

Ex. 206: CHOPIN, F. *Barcarola op. 60*, primeira Edição Francesa, c. 4 e 5. Pedalização que impede a mistura de sons entre notas diferentes das do acorde.

Para Ekier e Kaminski (2000, p. 3) o pedal de dedo poderia ser aplicado na figura de acompanhamento da primeira parte, mantendo pressionado com os dedos as notas que compõe a harmonia. Segundo os autores, a indicação de *legato* para a mão esquerda poderia significar *legato harmônico*, termo usado pelos mesmos para definir, neste caso, o pedal de dedo. Os autores ainda sugerem, em conjunto com o pedal de dedo, uma pedalização parecida com a da *Barcarola*⁷⁷ (**Ex. 207**).

Ex. 207: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 13*, c. 1. Pedalização sugerida por Ekier e Kaminski.

⁷⁷ Os autores incluem ainda diferentes opções de dedilhado e divisão entre as mãos para a execução do pedal de dedo.

Apesar da ausência de outras indicações de Chopin para esta primeira parte, consideramos necessário o emprego de uma pedalização sutil, deixando o uso mais intenso para onde Chopin o indicou, realizando, desse modo, o contraste entre trechos com e sem pedal. O pedal de dedo citado por Ekier e Kaminski pode ser útil pois evita a perda de notas importantes da harmonia ao fazer maiores trocas de pedal.

A pedalização para a primeira frase da segunda parte nos remete à adotada no *Prelúdio nº 4*, onde o pedal é empregado para sustentar o baixo. (**Ex. 208**).

Ex. 208: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº13*, c. 21 a 22, manuscrito autógrafo. Indicações de pedal que sustentam os baixos.

Nos dois *Prelúdios* temos acordes onde Chopin emprega o pedal apenas quando há um baixo, deixando os acordes seguintes sem pedal. Temos na não esquerda, como na primeira parte, graus conjuntos e podemos supor que Chopin não prolongou mais o pedal com receio de provocar uma mistura de sons entre esses graus. Além disso, onde não encontramos indicações de pedal, o mesmo deveria ser empregado com grande número de trocas para evitar uma mistura indesejável de sons. Nos remetemos mais uma vez ao pensamento dos editores da Edição Paderewski (BRONARSKY; PADEREWSKI; TURCZYNSKI, 1949, p. 61), pois a escrita desta pedalização poderia ser muito complicada de anotar, o que justificaria a ausência de mais indicações.

Cortot já considerava a pedalização original insuficiente, incluindo mais indicações em sua revisão (**Ex. 209**):

Ex. 209: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°13*, revisão de Cortot, c. 21 e 22. Inclusão de outras indicações de pedal por parte do revisor.

Ao fim desta segunda parte, Chopin indica o pedal para os acordes cadenciais (**Ex. 210**). A pedalização indicada seria apropriada para todo o trecho anterior onde Chopin não indicou o pedal. Por que o teria feito apenas nestes acordes finais? Acreditamos que Chopin empregou o pedal aqui para provocar uma sonoridade mais cheia, buscando uma outra cor para o fim desta segunda parte, funcionando como preparadora para o retorno da primeira.

Ex. 210: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°13*, manuscrito autógrafo, c. 27 e 28. Indicação de pedal para os acordes finais da segunda parte.

Chopin inicia o retorno da primeira parte com um pedal que prolonga o fa# grave inicial. Este pedal, além de prolongar o baixo, cria uma sonoridade mais ampla e ressonante na rerepresentação do tema inicial (**Ex. 211**).

Ex. 211: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°13*, manuscrito autógrafo, c. 29 e 30. Indicação de pedal no c. 29.

A partir do compasso 33, Chopin anota o pedal acima da pauta superior, provavelmente para assegurar a duração das notas longas tocadas com a mão direita (**Ex. 212**). Percebemos a preocupação do compositor, através desta notação, em garantir o prolongamento dos sons dos acordes após os saltos necessários para a execução das notas da voz superior.

Ex. 212: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°13*, manuscrito autógrafo, c. 33 a 35. Indicação de pedal acima da pauta superior.

A primeira Edição Francesa não incluiu em sua primeira publicação esta pedalização (**Ex. 213**). Como tratamos na introdução deste capítulo, esta edição data de agosto de 1839, e neste mesmo ano uma nova impressão corrigida foi publicada. Dentre as correções, consta a inclusão desta pedalização (**Ex. 214**).

Ex. 213: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°13*, primeira Edição Francesa, c. 32 a 38. Ausência das indicações de pedal acima da pauta superior a partir do c. 33.

Ex. 214: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°13*, revisão da primeira Edição Francesa, c. 32 a 38. Inclusão das indicações de pedal acima da pauta superior a partir do c. 33.

Esta maneira de anotar o pedal não foi adotada pela maior parte das fontes e edições consultadas. Dentre as primeiras edições, além da primeira Edição Francesa revisada, apenas a Alemã anotou o pedal como Chopin, da mesma maneira que Fontana o fez em sua cópia. Das edições modernas, apenas a Edição Nacional Polonesa (**Ex. 215**) manteve a pedalização como no original, enquanto todas as outras a indicaram na posição tradicional, abaixo da pauta inferior.

Ex. 215: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°13*, Edição Nacional Polonesa, c. 32 a 38. Inclusão das indicações de pedal acima da pauta superior a partir do c. 33.

Ressaltamos, ao menos historicamente, a importância da Edição Nacional Polonesa em ter anotado a pedalização como Chopin, pois fornece mais um dado de como o compositor tratava o pedal.

Nos dois últimos compassos temos acordes cadenciais que fazem referência à parte central do *Prelúdio* (**Ex. 216**). Encontramos indicações de pedal em toda a extensão deste trecho, diferentemente da parte central, onde Chopin foi econômico em suas indicações. No compasso 37 Chopin anota um pedal que prolonga o baixo, porém inclui um novo pedal ao fim deste compasso, evitando a mistura de sons entre os graus conjuntos da voz intermediária.

Ex. 216: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°13*, manuscrito autógrafo, c. 37 e 38. Presença de indicações de pedal em toda a extensão, diferentemente da segunda parte do *Prelúdio*.

3.2.2.14 Prelúdio n° 14

Chopin construiu este *Prelúdio* em uma escrita monofônica (**Ex. 217**) que nos remete ao 4º movimento da *Sonata op. 35* (**Ex. 218**). Porém, as indicações deixadas pelo compositor no início de cada obra as tornam bastante diferentes. Enquanto Chopin indicou o termo *pesante* para o *Prelúdio*, na *Sonata* temos *sotto voce e legato*. Por outro lado, um elemento comum entre as duas obras é a ausência de indicações de pedal, com exceção para o último compasso da *Sonata*.

Ex. 217: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n°14*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 3. Escrita monofônica.

Ex. 218: CHOPIN, F. *Sonata op. 35, 4ª mov.*, primeira Edição Francesa, c. 1 a 4. Escrita monofônica.

Levando em consideração como Chopin empregava o pedal em suas obras, não é de se estranhar que não encontremos nenhuma indicação de pedal para este *Prelúdio*. Os pianos da época com abafadores menos eficientes já provocariam um leve pedal, especialmente num andamento rápido. O pedal poderia até ser empregado, mas Chopin provavelmente não viu sua utilização como uma necessidade primordial, o que justificaria a ausência de indicações.

Acreditamos que se Chopin empregou o pedal neste *Prelúdio*, não o anotou por precaução, temendo uma possível mistura de sons. Outra possibilidade é a levantada por Bronarsky, Paderewski e Turczynski (1949, p. 61), já citada em outros *Prelúdios*, que consideram que Chopin muitas vezes não anotou o pedal devido ao seu emprego ser tão sutil que seria muito complicado ou mesmo impossível de anotar.

O pedal pode ser empregado quase que constantemente neste *Prelúdio*, porém, com muita discrição. Podemos tirar proveito do mesmo principalmente na execução das indicações de *crescendo*, pressionando um pouco mais o pedal nestas indicações (executando praticamente o *crescendo* também com pedal) e retirando aos poucos nas indicações de *diminuendo* (Ex. 219). O pedal deve ser sempre dosado segundo as dinâmicas indicadas, sempre buscando manter a clareza das notas, como se o pedal não estivesse sendo usado.

Ex. 219: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº14*, manuscrito autógrafo, c. 5 e 6. Indicações de *crescendo* e *diminuendo*.

3.2.2.15 Prelúdio nº 15

Na primeira parte deste *Prelúdio* (compassos 1 a 27) o pedal é empregado seguindo as mudanças de harmonia. No exemplo a seguir, Chopin indica uma pedalização que abrange todo o primeiro compasso dentro da harmonia de ré bemol maior (**Ex. 220**).

Ex. 220 : CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 15*, manuscrito autógrafo, c. 1. Um único pedal em todo o compasso.

Klezinsky, no séc. XIX, já ressaltava um suposto problema desta indicação, pois a mesma não considera as notas da melodia:

devemos nos atentar ao fato de que não apenas duas harmonias distintas com notas diferentes, mas dois sons pertencendo a uma mesmo acorde não devem ser unidos com um mesmo pedal numa melodia de notas simples; nestes casos os sons ouvidos juntos provocariam um momentâneo dueto, ou um trio com uma terceira nota, um quarteto e assim por diante⁷⁸ (KLECZYNSKI, 1896, p. 21).

Klezinsky (1896, p. 21) exemplifica o resultado sonoro relatado com a seguinte escrita (**Ex. 221**):

⁷⁸ “Let us observe that not only are two different harmonies on two different keys dissonant, but that, as a matter of fact, two sounds belonging to one and the same chord ought not to be joined in pedal if they produce melody in the single note; for in this case the sounds, heard together, would make a momentary duct, which a third sound would convert into a tiercet, and so forth.”

Ex. 221: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, c. 1. Escrita sugerindo o resultado sonoro da melodia da mão direita com pedal relatado por Kleczynski (1896, p. 21).

Kleczynsky inclusive sugere uma outra pedalização considerada pelo mesmo como correta (b) (**Ex. 222**):

Ex. 222: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, c. 1, sugestão de pedalização para primeiro compasso por Kleczynski (1896, p. 21).

Vemos que no exemplo anterior foi incluído um novo pedal no segundo tempo e o sinal de retirada foi antecipado, se comparando com a pedalização original de Chopin. Percebemos esta mesma preocupação com as notas da melodia nas indicações encontradas na revisão de Cortot (**Ex. 223**):

Ex. 223: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, c. 1, revisão de Cortot. Pedalização do revisor para primeiro compasso.

A sugestão de Cortot não causaria a polifonia na melodia citada por Kleczynski, mas perderíamos a nota ré do baixo. Uma mudança parcial do pedal no segundo tempo permitiria que este baixo continuasse soando. Esta questão pode ser encontrada em outras passagens do

Prelúdio, onde Chopin indica um pedal que permite o prolongamento do baixo dentro de uma mesma harmonia.

Outro problema a ser levantado é a posição do sinal de retirada do pedal encontrada no manuscrito. Na primeira parte do *Prelúdio* temos indicações de pedal quase que ininterruptas, com os sinais de pedal e de retirada sempre seguidos um do outro. Como já discutido em alguns *Prelúdios*, muitas edições padronizaram a posição deste sinal, colocando-o sempre sob a nota anterior ao sinal de pedal seguinte, enquanto que no manuscrito este sinal é encontrado após a última nota da harmonia, ou até mesmo após a barra de compasso. Nos primeiros compassos deste *Prelúdio* (Ex. 224) apenas no terceiro encontramos um sinal de retirada sob a nota, nas outras ocorrências o sinal está após a nota (semicolcheia) ou barra de compasso.

Ex. 224: CHOPIN, F. *Prelúdio* op. 28 n.º 15, manuscrito autógrafo, c. 1 a 3. Sinal de retirada do pedal em diferentes posições.

Como já foi discutido anteriormente, as diferentes posições dos sinais de pedal podem ser justificadas pelo espaço disponível para anotá-las. Para Poli (2010, p.143) a preocupação de Chopin na escrita para pedal era que o sinal *Ped* ficasse claro o suficiente e a inclusão do sinal de retirada seguia meramente uma notação convencional da época. O comentário de Poli complementa o já citado pensamento de Rosenblum (1993, p. 165), que questiona se este sinal de retirada era anotado por força do hábito. Rosenblum (1993, p. 167) ainda comenta que Chopin provavelmente empregou intuitivamente o pedal sincopado, sobretudo em passagens *cantabile*, uma das características deste *Prelúdio*. Segundo Poli (2010), esta maneira de anotar o pedal encontrada no exemplo anterior sugere a execução do pedal sincopado. A proximidade dos sinais, ao nosso ver, propõe que não haja um espaço de som entre eles. Portanto, podemos interpretar como sincopada a pedalização de toda a primeira parte deste *Prelúdio*.

No trecho correspondente aos compassos 9 a 19 Chopin não indica o pedal continuamente, como na primeira frase deste *Prelúdio*. Ao analisar o manuscrito do trecho em questão, percebemos que o compositor anota o pedal nos compassos 15 a 17, onde há um

baixo, mas não para o compasso 18, tampouco para o segundo tempo do 17. Percebemos que Chopin tirava proveito do baixo como filtro, permitindo o emprego mais longo do pedal, e nas passagens sem o baixo, o compositor preferiu não indicá-lo, talvez por precaução. De todo modo, a pedalização anotada onde há um baixo não seria adequada nos trechos onde não há indicações de pedal, pois seria necessário um maior número de trocas. (Ex. 225).

Ex. 225: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, manuscrito autógrafo, c. 15 a 19. Indicações de pedal onde há um baixo.

Na parte central deste *Prelúdio*, Chopin pareceu ser cauteloso nas suas indicações de pedal. Na primeira frase, em *sotto voce*, Chopin não deixou nenhuma indicação (Ex. 226).

Ex. 226: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, manuscrito autógrafo, c. 28 a 31. Primeira frase sem indicações de pedal.

Nas duas repetições variadas desta frase, mais sonoras que a primeira devido à indicação de *crescendo*, Chopin inclui o pedal apenas no último compasso de cada. Observando toda esta passagem, notamos a discrição do compositor ao anotar o pedal. Em todo o trecho onde não há indicações, percebemos a presença da melodia na mão esquerda desenvolvida em notas duplas e muitas vezes em graus conjuntos (Ex. 227). Temos portanto neste longo trecho um exemplo onde a ausência de indicações reflete o emprego cuidadoso do mesmo. No *Prelúdio n° 6*, onde a melodia também se encontra na mão esquerda, Chopin deixou pouquíssimas indicações de pedal.

Ex. 227: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 15*, manuscrito autógrafo, c. 32 a 39. Indicações de pedal nos c. 34 e 39.

Somente a partir do compasso 40 (**Ex. 228**), onde temos a dinâmica *fortíssimo* e a presença dos baixos em oitavas, Chopin volta a empregar continuamente o pedal. A textura deste trecho possibilita o maior emprego do pedal, diferentemente do anterior, onde o mesmo deve ser empregado com maior sutileza.

Ex. 228: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 15*, manuscrito autógrafo, c. 40 a 43. Indicações contínuas de pedal.

No compasso 43 Chopin prolonga o pedal além da duração da nota do baixo, fazendo com que ele soe durante a pausa (**Ex. 229**). Nos pianos da época, o prolongamento deste som através do pedal não teria a mesma potência como nos pianos de hoje, portanto o mais adequado seria retirar o pedal aos poucos, já a partir do primeiro tempo do compasso, para que a tenhamos dinâmica *piano* do segundo tempo.

Ex. 229: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, manuscrito autógrafo, c. 43. O baixo é prolongado através do pedal.

Após a repetição de toda a passagem anterior, temos, a partir do compasso 44, um trecho onde Chopin anota o pedal continuamente, com trocas segundo as harmonias. Portanto, mais uma vez Chopin mostra o cuidado com o emprego mesmo em não indicá-lo nos compassos 62 e 63, onde há passagens em graus conjuntos (**Ex. 230**). Observando o manuscrito, vemos que inicialmente o compositor havia indicado o pedal para o compasso 44, mas cancelou a indicação.

Ex. 230: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, manuscrito autógrafo, c. 62 e 63. Cancelamento da indicação de pedal do c. 62.

No breve retorno da primeira parte, perto do fim do *Prelúdio*, no compasso 76, Chopin parece ter indicado o sinal de retirada do pedal sob quarto tempo, e não ao fim do compasso como nas outras vezes onde esta melodia é apresentada (**Ex. 231**).

Ex. 231: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, manuscrito autógrafo, c. 76. Sinal de retirada do pedal sob o quarto tempo do compasso.

Para Eigeldinger, esta diferença na pedalização trata-se de uma indicação intencional de Chopin:

O manuscrito do Prelúdio op. 28/15 apresenta uma indicação de pedal para todo o primeiro compasso e em suas repetições nos compassos 5, 20, 24 e 80, mas não no retorno do mesmo motivo após a segunda seção, compasso 76, onde o pedal é retirado no quarto tempo. Percebe-se claramente que Chopin propôs duas abordagens diferentes⁷⁹ (EIGELDINGER, 1986, p. 45).

Para Poli (2010, p. 148), a escrita do pedal deste compasso refere-se à mesma das outras repetições do mesmo motivo, não significando portanto uma pedalização diferente, tratando-se apenas de uma imprecisão da escrita do compositor. Curiosamente, na edição Peters, editada por Eigeldinger, a indicação de pedal encontra-se como nas outras vezes onde esta tema foi apresentado, ao fim do compasso, contrariando o comentário do próprio editor (**Ex. 232**). Como já comentamos no capítulo 2, Chopin algumas vezes variou o pedal em passagens semelhantes, mas neste caso específico, concordamos com Poli, e acreditamos se tratar de uma imprecisão na notação do manuscrito.

Ex. 232: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n.º 15*, edição Peters, c. 76. Sinal de retirada do pedal indicado ao fim do compasso.

Chopin não anotou o sinal de retirada para a indicação de pedal do compasso 81. Como no quarto tempo deste mesmo compasso inicia-se um recitativo, acreditamos que o pedal deva ser retirado aí, uma vez que Chopin não indicava o pedal para trechos melódicos sem acompanhamento (**Ex. 233**).

⁷⁹ "The autograph of the Prelude Op. 28/15 indicates the pedal for the whole of bar 1 and its repetitions in bars 5, 20, 24 e 80, but not for the return of the same motif after the second section, bar 76, where the pedal is to be raised on the fourth beat. It is evident there that Chopin intends two different treatments."

Ex. 233: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 15*, manuscrito original, c. 81 a 84. Ausência de sinal de retirada para o sinal de pedal do c. 81.

Chopin indicou um único pedal para os dois últimos compassos do Prelúdio, ambos dentro da harmonia de ré bemol. Curiosamente, para esta última indicação, o compositor anotou o sinal de retirada do pedal.

Ex. 234: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 15*, manuscrito original, c. 88 e 89. Presença do sinal de retirada para a última indicação de pedal no c. 89.

3.2.2.16 Prelúdio nº 16

Este *Prelúdio* possui um dos exemplos mais interessantes de pedais longos em Chopin. A pedalização de algumas passagens pode parecer inadequada se interpretada literalmente, sobretudo nos pianos de hoje.

No manuscrito, encontramos uma indicação de pedal para todo o primeiro compasso deste *Prelúdio* (**Ex. 235**).

Ex. 235: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, Manuscrito autógrafo, c. 1. Uma indicação de pedal para todo o primeiro compasso.

A 8ª fá grave do baixo, prolongada com o pedal, evita a mistura de sons dos acordes, principalmente das notas cromáticas descendentes da voz superior. Se as notas que compõem os acordes, tanto da mão esquerda quanto da mão direitas, forem dosadas em relação ao toque e sonoridade, valorizando a voz superior, não será necessária nenhuma troca de pedal dentro da indicação original de Chopin. Mesmo assim, Mikuli pareceu considerar excessiva a pedalização original, pois antecipou o sinal de retirada em sua revisão (**Ex. 236**)

Ex. 236: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, revisão de Mikuli, c. 1. Antecipação do sinal de retirada.

Os compassos seguintes, 2, 3 e 4, possuem a mesma harmonia de si b menor, e Chopin indicou um único pedal para os três. O mesmo ocorre entre os compassos 5 a 7 e 18 a 23. A pedalização indicada parece, a princípio, não corresponder à textura da escrita musical deste *Prelúdio*, pois poderia provocar um grande acúmulo de sons, impedindo sobretudo a clareza das notas da mão direita, muitas em graus conjuntos. Observando o manuscrito percebemos que foi realmente a intenção do compositor em indicar esta pedalização, pois encontramos rasuras nas indicações de pedal no compasso 2. Chopin inicialmente indicou um pedal para

cada tempo, mas em seguida cancelou estas indicações mantendo um único pedal para os três compassos (Ex. 237).

Ex. 237: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo, c. 2 a 4. Rasuras nas indicações de pedal para o c. 2. , resultando em um único pedal entre os c. 2 a 4.

Esta indicação de pedal intrigou muitos autores, revisores e pianistas, que tentaram de alguma forma compreender esta pedalização original. Alguns revisores consideraram inadequada esta longa indicação de pedal, alterando-a em suas edições, como fez Mikuli (Ex. 238).

Ex. 238: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, revisão de Mikuli, c. 2 e 3. Alteração da pedalização original.

Como podemos observar, Mikuli opta por uma pedalização bastante curta, encontrada na primeira metade dos primeiros e terceiros tempos. Esta indicação não provoca o acúmulo de sons gerados pela pedalização original, mas valorizam a articulação da figura de acompanhamento da mão esquerda. Esta mesma pedalização é encontrada na revisão de Cortot.

A edição Paderewski também modifica a pedalização de Chopin para os trechos com longos pedais. As indicações são um pouco mais longas as da revisão de Mikuli, mas mesmo assim deixam de criar o efeito que seria provocado com a pedalização original (Ex. 239).

Ex. 239: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, edição Paderewski, c. 1 a 3. Alteração da pedalização original.

Ekier e Kaminski mantiveram a pedalização original na Edição Nacional Polonesa, e ainda acrescentam que a mesma:

cria um “torrencial” efeito sonoro tanto nos pianos da época de Chopin quanto nos contemporâneos (...). Chopin conscientemente escolheu esta pedalização, provavelmente após tê-la experimentado (nos compassos 2 e 3 do manuscrito mostram cancelamentos de anotações anteriores indicando uma mudança de pedal para cada metade do compasso). Os pedais mais curtos executados pela maioria dos pianistas (...) reduzem consideravelmente o efeito almejado por Chopin⁸⁰ (EKIER, KAMINSKI, 2010, p. 4).

Sobre este “torrencial” efeito sonoro, Rowland (1993, p. 129) questiona se era realmente o som que Chopin tinha em mente, ou se o compositor imaginou algo mais sofisticado para este trecho. Segundo o autor, é pouco provável que descobriremos como Chopin realizava pedalizações como esta, se, por exemplo, empregava a técnica do meio pedal. Rowland ainda comenta que devemos ser cautelosos ao tirar conclusões apenas baseadas numa notação que não fornece maiores detalhes de execução.

Caso pressionássemos o pedal até o fundo para executar as passagens em questão, realmente provocaríamos este efeito “torrencial” citado por Ekier e Kaminski. Observando o restante do *Prelúdio*, devido às mudanças de harmonia, encontramos trocas de pedal mais frequentes (Ex. 240) e nestes casos, o acúmulo de sons não seria tão grande como onde temos um único pedal para três compassos. O volume de som seria até mesmo desproporcional entre as pedalizações de diferentes durações. Não acreditamos que tenha sido o objetivo de Chopin criar esta desproporcionalidade sonora, pois quando o compositor indicou aquele pedal,

⁸⁰ “it gives a “torrencial” sound effect both on pianos from the time of Chopin and contemporary instruments (...). Chopin used this pedaling quite consciously, probably after having experimented with it (in bars 2-3 the autograph shows deletions of earlier markings denoting a pedal change for every half-bar). The short pedal applied by most pianists on the first and third beat in these bars reduces to a considerable degree the effect intended by Chopin.”

certamente tinha ideia do efeito que causaria, como Ekier e Kaminski relataram. No entanto, dentro de uma indicação tão longa, não fica descartada a ideia de que o compositor pudesse ter adotado um pedal não muito profundo, ou mesmo alguma troca parcial de pedal, uma vez que a escrita não fornece maiores informações. Mesmo em um piano moderno poderíamos aplicar a pedalização de Chopin, se atentando à profundidade do pedal, clareza na mão esquerda e equilíbrio no toque da mão direita. A profundidade com que pressionamos o pedal é de grande importância neste caso, pois nos pianos modernos um pedal pressionado até o fim acumularia um grande volume de som. Devemos portanto evitar este acúmulo excessivo, ou através de mudanças mais ou menos intensas e frequentes ou de uma pedalização mais rasa, ou de ambas. Desta forma poderíamos atingir a sofisticação citada anteriormente por Rowland.

Ex. 240: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo, c. 8 a 9. Trocas frequentes de pedal.

Segundo Palmer (1992, p. 8), Chopin preferia pianos verticais aos de cauda. Esses pianos não possuíam cordas cruzadas e bem menos ressonância, sobretudo comparados aos pianos modernos. Este seria mais um dado para explicar as longas indicações de pedal do compositor. Lembramos ainda que quando Chopin compôs estes *Prelúdios*, ele tinha em mãos um pequeno piano Pleyel vertical (HINSON, p. 180).

Como tratamos no capítulo 2, Chopin algumas vezes varia a pedalização em trechos semelhantes. Neste *Prelúdio*, nos compassos 26 e 27, os sinais de pedal estão posicionados uma colcheia antes dos que são comumente encontrados no restante do *Prelúdio*. A nota onde está posicionado o sinal de pedal pertence à harmonia seguinte, portanto harmonicamente, este pedal não causa nenhuma estranheza. Tanto a cópia de Fontana quanto as primeiras edições indicam a mesma pedalização. As edições *Urtext* Henle, Wiener, Peters e Nacional Polonesa também publicaram a pedalização original de Chopin. Provavelmente o compositor

não se ateve completamente à posição dos sinais quando anotou o pedal neste trecho, indicando-o numa posição verticalmente pouco precisa (**Ex. 241**).

Ex. 241: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo, c. 26 e 27. Posição dos sinais de pedal diferentes do restante do *Prelúdio*.

Em algumas passagens, onde a escrita musical difere dos trechos exemplificados até agora, Chopin altera o modelo de pedalização. Nos compassos 31 e 32 temos um baixo seguido de acordes arpejados. Observamos que, apesar da pausa de colcheia, o baixo é prolongado através do pedal. Poderíamos considerar esta pausa como uma indicação gestual (**Ex. 242**).

Ex. 242: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo, c. 30. Baixo prolongado através do pedal, apesar da pausa.

Na sequência de acordes arpejados, observamos que nos dois últimos, apesar de possuírem uma harmonia diferente, parecem estar unidos com um mesmo pedal. Porém, o sinal de retirada está bem próximo do segundo acorde, o que poderia significar que o pedal neste caso funcionaria para ligar um acorde ao outro (**Ex. 243**).

Ex. 243: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo c. 30 e 31. Indicação de pedal na passagem com acordes arpejados na mão esquerda.

Observamos inclusive que Chopin não inclui um pedal independente para o último acorde do compasso 31. O compositor modificou a pedalização ao fim da sequência de acordes arpejados provavelmente para não ligar o último acorde aos dois do compasso seguinte, uma vez que estes possuem uma indicação de articulação própria, e nenhuma indicação de pedal (**Ex. 244**).

Ex. 244: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, c. 31 e 32. Manuscrito autógrafo. A última indicação de pedal do c. 31 não une o último acorde deste com o primeiro do c. seguinte.

Nos compassos 32 e 33 temos uma passagem com notas cromáticas, onde Chopin não anota nenhuma indicação de pedal, o que se justifica devido à velocidade e ao cromatismo dos intervalos (**Ex. 245**).

Ex. 245: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo, c. 32 e 33. Passagem com notas cromáticas sem indicações de pedal.

No compasso 40 temos outra passagem onde Chopin indica uma pedalização que prolonga o som através da pausa. O primeiro acorde é unido com o segundo, ambos com mesma harmonia, através do pedal. A pausa neste caso, além de indicar o gesto, separa os dois acordes que, apesar da mesma harmonia e de estarem unidos com um mesmo pedal, possuem articulações diferentes. O primeiro possui um papel principalmente harmônico enquanto o segundo é unido aos dois seguintes por uma mesma articulação e possui, como os dois seguintes, caráter melódico (**Ex. 246**).

Ex. 246: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo, c. 40 e 41. Primeiro acorde prolongado através do pedal.

O acorde do compasso 41 também é prolongado com o pedal até o fim do compasso. Neste caso, a retirada progressiva do pedal dentro desta indicação é aconselhável devido ao acúmulo de notas da mão direita em direção ao grave (**Ex. 247**).

Ex. 247: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo, c. 41. Uma mesmo pedal para todo o compasso.

No final do *Prelúdio*, a partir do compasso 42, temos uma passagem monofônica a duas vozes iniciada na região grave e direcionada ao agudo. Para o *Prelúdio n° 14*, que também é construído por duas vozes monofônicas nas regiões grave e média, Chopin não indicou pedal. Nesta passagem observamos que Chopin passa a anotar o pedal apenas quando as duas vozes já estão nas regiões médias e agudas. O lugar exato onde o pedal deva ser

pressionado não está claro na indicação do manuscrito. A indicação de Chopin praticamente sugere que o lugar exato é impossível de anotar, ou não existe. Aqui também devemos ter cuidado ao executar esta pedalização, pois o único pedal indicado por Chopin pode causar uma mistura de sons quando a voz da mão esquerda ainda estiver na região média. A técnica do pedal trêmulo, combinada com uma pedalização não muito profunda evitaria esta mistura de sons. O compositor uniu ainda este pedal até o primeiro acorde cadencial. Observando o manuscrito percebemos que inicialmente Chopin anotou um sinal de retirada do pedal ao fim da sequência de notas em semicolcheias, mas em seguida cancelou esta indicação incluindo o acorde neste mesmo pedal. O que podemos concluir desta alteração é que Chopin não quis um corte de som entre o fim da passagem anterior e o acorde, como a indicação cancelada sugeria (Ex. 248).

Ex. 248: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 16*, manuscrito autógrafo, c. 42 a 46. Indicação de pedal com localização imprecisa entre os c. 43 e 44. Posição do sinal de retirada do pedal alterado ao fim do c. 45.

3.2.2.17 Prelúdio n° 17

Neste *Prelúdio* Chopin indica uma pedalização praticamente contínua. O pedal sustenta o baixo e provoca maior vibração das cordas, contribuindo para o canto da melodia e a sonoridade dos acordes repetidos da figura de acompanhamento. Segundo Rosen (1995, p. 52), esta seria a pedalização “normal” do romantismo (Ex. 249).

Ex. 249: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 17*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 5. Pedalização contínua.

Os dois primeiros compassos introdutórios possuem uma única indicação de pedal. A notação, como já vimos em vários outros exemplos, não define de que maneira Chopin tratava este tipo de pedalização um pouco mais longa. Sabemos que em seu piano a ressonância era menor, sobretudo comparado aos pianos de hoje, e desse modo para realizar o diminuendo do fim do segundo compasso pode ser necessária uma liberação gradativa do pedal. Em vários momentos do *Prelúdio* esta maneira de tratar o pedal pode ser aplicada, dependendo do acúmulo de sons. A liberação do pedal deve ser gradativa para que não haja uma perda brusca do baixo. Apenas na introdução não temos um baixo, como se a mesma fosse uma anacruse para o compasso 3.

Outro dado sobre a execução do pedal neste *Prelúdio*, como já nos referimos em alguns outros, é a interpretação do sinal de retirada do pedal. Observando o manuscrito, vemos que o sinal de retirada do pedal está localizado ao fim do compasso, após a última nota, o que possivelmente indica que o compositor não quis um corte de sons entre as indicações de pedal (**Ex. 250**). Além disso, como já comentamos em outros *Prelúdios*, segundo Rosenblum (1993, p.167), Chopin pode ter empregado intuitivamente o pedal sincopado, principalmente em passagens *cantabile*, como é o caso deste *Prelúdio*.

Ex. 250: CHOPIN, F. *Prelúdio* op. 28 n° 17, manuscrito autógrafo, c. 5 a 7. Sinal de retirada posicionado após as notas.

As primeiras edições, assim como algumas modernas, não indicaram com muita precisão os sinais de pedal, anotando por vezes o sinal de retirada sob a nota. Segundo Bernstein (1995, p. 6), nos pianos de hoje, retirar o pedal onde os sinais de retirada estão indicados criaria uma sonoridade seca entre a retirada e a recolocada do pedal, o que iria de encontro ao *legato* característico do toque de Chopin. Já fizemos, em outros *Prelúdios*, comparações entre diferentes edições ressaltando como cada uma interpretou e anotou esse tipo de pedalização, portanto, consideramos desnecessário fazê-la novamente aqui, uma vez que trataríamos do mesmo problema.

Entre os compassos 11 e 16, quando temos a retomada da frase inicial, Chopin não indica o pedal. Como ocorreu nos *Prelúdios 5 e 9*, fica subentendido que é a repetição da pedalização do trecho anterior (**Ex. 251**).

Ex. 251: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 17*, manuscrito autógrafo, c. 11 a 14. Ausência de indicações de pedal sugere a repetição da pedalização anterior.

Chopin indica uma pedalização mais curta no trecho entre os compassos 19 e 24, e alguns fatores podem justificar esta indicação. Chopin pode ter desejado uma diminuição sonora causada pela ausência do pedal nos segundos tempos dos compassos 19 e 21 para chamar a atenção da nova melodia. E nos compassos 20, 22 e 23 a ausência do pedal mantém a clareza do cromatismo da mão esquerda. No manuscrito há uma indicação do sinal de retirada do pedal cancelada ao fim do compasso 20, onde percebemos que Chopin mudou de ideia antecipando este sinal para o fim do primeiro tempo do compasso (**Ex. 252**). A partir do compasso 24 Chopin retoma suas indicações de pedal contínuas com mudanças segundo as harmonias.

Ex. 252: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 17*, manuscrito autógrafo, c. 19 a 23. Indicações de pedal mais curtas comparadas ao início do *Prelúdio*.

O tema inicial é retomado no compasso 35, onde temos a repetição variada da passagem anterior (compassos 11 a 34) e Chopin mantém o mesmo tratamento com o pedal nos trechos semelhantes das duas passagens.

Chopin anota um longo pedal para o trecho correspondente aos compassos 61 e 64, anterior à reapresentação da frase inicial em *pianíssimo* e *sotto voce* (Ex. 253). Temos um longo sinal de *crescendo* seguido de um outro, também longo, de *diminuendo*. O pedal pode contribuir para a execução destas indicações de dinâmica, onde, dentro da pedalização original de Chopin, a retirada gradual do pedal, combinada com a técnica do pedal trêmulo, pode ser aplicada a partir do compasso 63, garantindo com isso a execução do *diminuendo*. Mais uma vez percebemos que as indicações de pedal, apesar de numerosas, não são suficientes para indicar as sutilezas da sua execução.

Ex. 253: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 17*, manuscrito autógrafo, c. 61 a 65. Longa indicação de pedal entre os c. 61 e 64.

Analisando mais uma vez as indicações de pedal para esta passagem, observamos que o sinal de retirada e de recolocada do pedal estão um sob o outro entre os compassos 64 e 65. Esta imprecisão nos chama a atenção mais uma vez que a interpretação dos sinais de pedal devem ir de encontro ao contexto musical. Obviamente a indicação de pedal se refere à nota lá bemol do compasso 65, apesar da sua posição no de n° 64.

O longo trecho em *sotto voce*, repetição variada da primeira parte seguida da *coda*, tem como novo elemento a presença da nota lá bemol grave como nota pedal, anotada com um sinal de staccato para a primeira, e *sforzando* para as demais (Ex. 254). Sobre a interpretação destes *sforzandi*, Paderewski comenta o que disse-lhe Camille Dubois, aluna de Chopin:

Eu me lembro uma vez enquanto eu tocava o 17º Prelúdio de Chopin, Madame Dubois me disse que o próprio Chopin tinha o hábito de tocar esta nota da parte final (mesmo tocando todo resto *diminuendo*) com uma grande força. Ele sempre atacou esta nota da mesma maneira e com a *mesma* força, devido ao significado que ele a atribuíu. Ele acentuava esta nota do baixo – ele proclamava isso, porque a ideia do Prelúdio é baseada no som de um

antigo relógio de um castelo que indicava as onze horas. Madame Dubois me disse que, para esta nota, eu não deveria fazer um *diminuendo* como era a minha intenção, da mesma forma que a mão direita o faz continuamente, mas que Chopin insistia que a nota do baixo deva ser tocada com a mesma força – sem diminuendo, porque o relógio não sabe fazer *diminuendo*. Esta nota do baixo representa o relógio falando⁸¹ (PADEREWSKI apud EIGELDINGER, 1986, p. 83).

Ex. 254: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n.º 17*, manuscrito autógrafo, c. 65 a 69. Trecho com a nota lá bemol como pedal.

Não consta no manuscrito, nem na cópia de Fontana nenhuma indicação de *diminuendo*, apenas o *sotto voce* no início desta seção, no compasso 65, e o *perdendosi* a sete compassos do fim. Segundo o relato citado, o *diminuendo* parece ser uma ideia do próprio Paderewski, apesar de, segundo Camille Dubois, Chopin não desejasse o *diminuendo* na nota pedal lá bemol.

Chopin indicou pedal para todo este trecho e do mesmo modo que o fez para a primeira parte do *Prelúdio*, com exceção da *coda*. Para a execução do efeito proposto por Chopin e relatado a Paderewski por Camille Dubois, é necessário se ater à escrita da mão direita do trecho. Chopin, diferentemente de todas as apresentações do tema inicial, cancela o prolongamento da nota melódica anterior, substituindo-a pela pausa para que a nota do baixo soe sem nenhum som vindo do compasso anterior (**Ex. 255**). Em todas as outras apresentações deste tema, a última nota do compasso anterior é prolongada ao seguinte (**Ex. 256**). O pedal, portanto, deve ser utilizado com atenção para que a interrupção sonora na melodia causada pela pausa aconteça, permitindo que apenas o lá bemol do baixo soe no início do compasso.

⁸¹ I remember once when I was playing the 17th Prelude of Chopin, Madame Dubois said that Chopin himself used to play that bass note in the final section (in spite of playing everything else *diminuendo*) with great strength. He always struck that note in the same way and with the same strength, because of the meaning he attached to it. He accentuated that bass note - he proclaimed it, because the idea of that Preludes is based on the sound of an clock in the castle which strikes the eleventh hour. Madame Dubois told me that I should not make that note *diminuendo* as I intended, in accordance with the right hand which plays *diminuendo* continually, but said that Chopin always insisted the bass note should be struck with the same strength - no *diminuendo*, because the clock knows no *diminuendo*. That bass note was the clock speaking.

Ex. 255: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 17*, manuscrito autógrafo, c. 66 a 69. Chopin cancelou o prolongamento da nota melódica vinda do compasso anterior, substituindo-a pela pausa.

Ex. 256: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 17*, manuscrito autógrafo, c. 4 a 7. Prolongamento da nota melódica vinda do compasso anterior.

Chopin anotou um único pedal para os três últimos compassos do *Prelúdio*. Observamos que anteriormente o compositor indicou a retirada do pedal para o fim do compasso 88, mas a cancelou, mantendo o mesmo pedal até o fim (**Ex. 257**). Num piano moderno, a pedalização original evitaria a clareza das notas do segundo tempo do compasso 89, tornando-se necessário efetuar trocas de pedal nesta passagem. Essas trocas, se forem feitas com cuidado, ainda podem garantir a permanência do baixo la bemol até o compasso seguinte.

Ex. 257: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 17*, manuscrito autógrafo, c. 88 a 90. Cancelamento do sinal de retirada do pedal no c. 88, mantendo o mesmo pedal até o fim da peça.

3.2.2.18 Prelúdio n° 18

A pedalização deste *Prelúdio* difere substancialmente da aplicada no anterior. Enquanto no de n° 17 o pedal é usado quase que continuamente, neste o mesmo é empregado em pontos específicos, com o objetivo de ligar sons repetidos, enriquecer a sonoridade de acordes acentuados e de trinados, além de criar articulações entre oitavas.

Segundo Bernstein (2005, p. 10) o sinal de retirada do pedal em Chopin pode também designar um silêncio abrupto ou gradual, sendo o último realizado através da lenta retirada do pedal, aproximando gradualmente os abafadores das cordas. No caso deste *Prelúdio*, nas indicações curtas de pedal, a retirada quase imediata do pedal seria a mais apropriada, com exceção das indicações mais longas, onde a retirada gradual, ou outras técnicas como o meio pedal ou pedal trêmulo, teriam melhor efeito.

Na maior parte deste *Prelúdio* Chopin anotou indicações curtas de pedal sob acordes. As linhas melodias sem acompanhamento, em uma voz ou duas vozes em uníssono não possuem na grande parte das vezes, indicações de pedal. Como já comentamos no capítulo 2 e em alguns *Prelúdios*, Chopin não costumava indicar o pedal em passagens com melodia sem acompanhamento. Nos compassos 1 a 6 temos um exemplo de pedais curtos onde temos a figura de acompanhamento em acordes repetidos intercalado com trechos melódicos sem acompanhamento e sem pedal (**Ex. 258**).

Ex. 258: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 18*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 6. Indicações curtas de pedal intercaladas com trechos melódicos sem acompanhamento e sem pedal.

A partir do compasso 7, Chopin continua a indicar o pedal somente para os acordes, desta vez acentuados, que agora não são mais repetidos e também possuem uma função melódica além de harmônica (**Ex. 259**).

Ex. 259: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 18*, manuscrito autógrafo, c. 7 a 12. Indicações de pedal para os acordes acentuados.

Observando o manuscrito percebemos que inicialmente Chopin havia indicado um pedal curto apenas para o acorde do compasso 12, mas provavelmente devido à intensidade sonora do trecho (Chopin indicou um *crescendo* do compasso 9 até o fim deste), o compositor prolongou o pedal durante o trecho melódico em uníssono até o fim deste compasso (**Ex. 260**). Neste caso a retirada do pedal não deverá ser efetuada apenas ao fim da indicação, mas gradual, como comentamos acima, mesclando esta retirada gradual com o pedal trêmulo.

Ex. 260: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 18*, manuscrito autógrafo, c. 12. Indicações de pedal para os acordes acentuados.

Temos uma outra passagem onde Chopin indicou o pedal para um trecho melódico, nas oitavas repetidas dos compassos 13 e 14. Percebemos o cuidado do compositor em evitar

uma sonoridade seca através das oitavas repetidas, indicando o pedal para as mesmas (**Ex. 261**).

Ex. 261: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 18*, manuscrito autógrafo, c. 13 e 14. Indicações de pedal para as oitavas repetidas.

Desde o longo pedal do compasso 12 percebemos que o seu emprego vai se tornando cada vez mais frequente. Como afirma Higgins (1973, p. 67) “o pedal esteve ausente nas passagens em uníssono, mas ressurgiu conduzido pela energia do clímax que se aproxima”⁸². Esta energia é indicada pelo sinal de *crescendo* localizada nos compassos 13 a 17, onde seria a chegada ao clímax citado por Higgins. O número de acordes aumenta progressivamente neste trecho, assim como as indicações de pedal (**Ex. 262**).

Ex. 262: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 18*, manuscrito autógrafo, c. 13 a 17. Indicações de pedal cada vez mais frequentes.

Chamamos a atenção para a pedalização do compasso 16, onde Chopin anota um pedal para cada acorde seguido por uma oitava. Neste caso, o contexto claramente afirma que não se trata de uma indicação de pedal sincopado. O pedal deve ser interrompido entre a oitava e o acorde seguinte. A função do pedal é, além de criar maior ressonância, não encurtar a duração

⁸² “Pedal as been absent in the unison passages, but is brought in as energy toward climax is increasing.”

dos acordes. E os sinais de staccato presentes em cada acorde definem o toque, e não a sua duração.

Na chegada ao clímax no compasso 17, Chopin anota o pedal mais longo de todo o *Prelúdio*. O pedal inicia-se na oitava do primeiro tempo deste compasso termina ao fim do trinado do seguinte. Esta pedalização provoca um grande volume sonoro que pode ser equilibrado através de ajustes de pedal. O importante a frisar é que devemos compreender e respeitar as intenções da pedalização original, fazendo os ajustes necessários aos pianos de hoje que não devem, contudo, eliminar o impacto sonoro proposto por Chopin para este “violento”(ROSEN, 1995, p. 138) *Prelúdio* (Ex. 263).

Ex. 263: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 18*, manuscrito autógrafo, c. 17 a 19. Longa indicação de pedal para os c. 17 e 18.

Enfatizando esta violência, Chopin anota a dinâmica *fff* para os dois acordes finais com um pedal para cada (Ex. 264). Esta indicação de dinâmica é rara em Chopin, só encontrada, dentre os *Prelúdios*, em duas ocasiões, neste e no de n° 24 (HIGGINS, 1973, p. 67). Chopin indica também um pedal para cada acorde, e acreditamos que, apesar do sinal de retirada estar localizado bem próximo do último acorde, esta pedalização não deva ser executada como pedal sincopado. Um sutil intervalo entre um acorde e outro seria o mais apropriado, devido ao caráter do *Prelúdio*.

Ex. 264: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 18*, manuscrito autógrafo, c. 20 e 21. Indicação de dinâmica *fff* e de um pedal para cada acorde.

3.2.2.19 Prelúdio nº 19

Este é mais um dos *Prelúdios*, como os de nºs 1, 8, 15 e 17, onde há a necessidade do emprego do pedal quase que continuamente, e Chopin o anota em toda a sua extensão, com algumas pequenas exceções. Apesar da pedalização para este *Prelúdio* ser, a princípio simples, Chopin a indica com algumas particularidades.

Como esperado, as mudanças de pedal são feitas de acordo com as harmonias, provocando variações na duração das pedalizações. Porém, a duração dessas indicações influencia na acentuação e fraseado do *Prelúdio*. Nos primeiros compassos já encontramos exemplos dessas variações pois temos um único pedal para os dois primeiros compassos, em seguida um para cada tempo, e no quarto compasso, um único pedal para os dois últimos tempos (**Ex. 265**). Não seria imprudente aplicar sempre um pedal para cada tempo do compasso, mesmo onde temos a mesma harmonia, mas desse modo perderíamos a fluência ascendente dos dois primeiros compassos, contrastada com os dois seguintes onde temos intervalos melódicos mais próximos sobre uma harmonia mais variada.

Ex. 265: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 19*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Indicações de pedal com diferentes durações.

Na continuação, entre os compassos 5 e 8, Chopin utiliza o pedal para um efeito bastante sutil, variando-o em trechos semelhantes. Os compassos 5 e 7 são iguais, exceto o si natural da mão esquerda do segundo tempo do 7º compasso substituindo a nota dó, do 5º. Como ressalta Hinson (1985, p. 185-186) Chopin retira rápido e discretamente o pedal no compasso 7 para que esta nota diferente seja ouvida (**Ex. 266**).

Ex. 266: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 19*, Manuscrito autógrafo, c. 5 a 8. Pedalização diferente para os c. 5 e 7.

Na retomada da melodia inicial, compassos 9 a 12, não encontramos indicação de pedal no manuscrito. Acreditamos, como em casos semelhantes nos *Prelúdios 5, 9 e 17*, tratar-se de uma repetição da pedalização dos primeiros compassos. A primeira Edição Francesa também não inclui pedal para este trecho, mas na sua edição corrigida uma indicação de pedal foi incluída, com um único pedal entre os compassos 9 e 12 (**Ex. 267**), o que provoca uma mistura entre as harmonias dos compassos 11 e 12. Consideramos que seja uma falha da revisão, e que a pedalização deva ser a mesma indicada nos quatro primeiros compassos, como consta na revisão de Mikuli (**Ex. 268**). Temos portanto mais um caso de inclusão de pedal na correção da primeira Edição Francesa (o outro foi no *Prelúdio 13*, como comentamos em sua análise). Caso Chopin tenha participado desta revisão, a indicação, embora duvidosa, demonstra ao menos que o compositor desejava que o pedal fosse empregado ali.

Ex. 267: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 19*, revisão da primeira Edição Francesa, c. 9 a 12. Indicação de pedal ausente na primeira Edição Francesa.

Ex. 268: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 19*, revisão de Mikuli, c. 9 a 12. Indicação de pedal como nos primeiros compassos.

Temos outro caso onde Chopin varia o pedal em trechos semelhantes, nos trechos dos compassos 17 a 20 (**Ex. 269** e **270**), e 25 a 28 (**Ex. 271** e **272**), como podemos observar no exemplos abaixo. Devido às rasuras encontradas no manuscrito, incluímos nos exemplos musicais os mesmos trechos também pela primeira Edição Francesa. Como podemos observar nos exemplos abaixo, apenas os compassos 20 e 28 possuem a mesma pedalização. Observando o manuscrito vemos que inicialmente o compositor indicou um pedal para cada tempo do compasso 19, cancelando-o em seguida.

Ex. 269: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 19*, manuscrito autógrafo, c. 17 a 20. Indicação de pedal diferente entre os c. 17 e 19.

Ex. 270: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 19*, primeira Edição Francesa, c. 17 a 20. Indicação de pedal diferente entre os c. 17 e 19.

Ex. 271: CHOPIN , F. *Prelúdio op. 28 n° 19*, c. 25 a 28. Manuscrito autógrafo. Indicação de pedal diferente dos c. 17 e 20.

Ex. 272: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 19*, Primeira Edição Francesa, c. 25 a 28. Indicação de pedal diferente dos c. 17 e 20.

As primeiras edições indicaram a pedalização como a encontrada no manuscrito, com exceção do compasso 28 na primeira Edição Alemã, onde não há indicações de pedal. Consultando a cópia de Fontana, percebemos que nela não consta nenhum sinal de pedal para este compasso (**Ex. 273**), provavelmente um esquecimento do copista, o que seria o motivo portanto da ausência desta indicação na primeira Edição Alemã.

Ex. 273: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 19*, cópia de Fontana, c. 25 a 28. Ausência de indicação de pedal no c. 28.

Já as edições *Urtext* possuem algumas divergências quanto à interpretação da pedalização de Chopin. A Henle a indica exatamente como no manuscrito, e a Peters (**Ex. 274**) apenas acrescenta entre parênteses um pedal para o primeiro tempo do compasso 27, evitando a mistura com a harmonia do anterior. Já a Edição Nacional Polonesa (**Ex. 275**) contesta a pedalização de Chopin, fornecendo uma pedalização semelhante à primeira aparição deste trecho (compassos 17 a 20) e colocando entre parênteses, nos compassos 26 e 27, as originais de Chopin. A edição Paderewski, assim como as revisões de Cortot e Mikuli, seguiram o mesmo princípio, indicando a mesma pedalização para ambos os trechos.

Ex. 274: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 19*, Edição Peters, c. 25 a 28. Acréscimo de pedal para o primeiro tempo do c. 26.

Ex. 275: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 19*, Edição Nacional Polonesa, c. 25 a 28. Indicação de pedal semelhante a dos c. 17 a 20, com a pedalização original entre parênteses.

Ekier e Kaminski (2000, p. 12), editores da Edição Nacional Polonesa, consideram esta variedade da escrita do pedal como imprecisão ou erro, e não como um desejo do compositor. Segundo os autores, Chopin parece ter anotado com pressa a pedalização neste *Prelúdio*, razão pela qual as indicações dos trechos exemplificados anteriormente serem tão diversas. Não podemos ter certeza se a variação nas pedalizações foram intencionais ou não, mas, se executadas, provocariam variações sutis de articulação e apoio entre os trechos semelhantes tendo em vista que o pedal influenciaria diretamente o agrupamento das notas da melodia.

Chopin altera a métrica de ternário para binário nos compassos 29 a 32, e a pedalização indicada segue o mesmo princípio. Como ocorre no início do *Prelúdio nº 5*, o pedal ocupa um papel importante como auxiliador para esta mudança da métrica. (**Ex. 276**).

Ex. 276: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 19*, Manuscrito autógrafo, c. 29 a 32. Pedalização segundo a métrica binária.

A partir do compasso 33 temos a retomada da melodia inicial, e o compositor volta a indicar o pedal como no início do *Prelúdio*.

Chopin volta a alterar a métrica de ternário para binário entre os compassos 65 e 69, na *Coda* do *Prelúdio*. Neste trecho mais uma vez o pedal tem um importante papel auxiliador na construção da métrica binária, comprovado pelas indicações de Chopin (**Ex. 277**).

Ex. 277: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 19*, Manuscrito autógrafo, c. 65 a 69. Pedalização segundo a métrica binária.

A última indicação de pedal do *Prelúdio* inicia no terceiro tempo do compasso 68 e dura até o fim do *Prelúdio*, compasso 72. Mais uma vez Chopin, através do pedal, prolonga o

som numa escrita com pausas, que neste caso indicam o gesto, e não necessariamente a duração do som (**Ex. 278**).

Ex. 278: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 19*, Manuscrito autógrafo, c. 65 a 69. Pedalização segundo a métrica binária.

3.2.2.20 Prelúdio n° 20

Esta é uma típica peça onde o emprego do pedal é praticamente obrigatório, uma vez que o legato não teria como ser realizado apenas com os dedos.

Chopin anotou apenas uma indicação de pedal, no penúltimo compasso. No restante do *Prelúdio*, segundo Hinson (1985, p. 187), a pedalização seria tão óbvia, com uma mudança para cada acorde, que Chopin simplesmente deixa de indicá-la⁸³ (**Ex. 279**).

Ex. 279: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 20*, manuscrito autógrafo, c. 1 e 2. Necessidade do emprego do pedal para a execução do legato.

A técnica mais apropriada para o pedal deste *Preludio* é a sincopada. A Edição Paderewski (**Ex. 280**), sugere esta técnica, como fez anteriormente no *Prelúdio n° 9*. Cortot também adota esta técnica em sua revisão, mas mescla a escrita antiga com a moderna para indicar o pedal (**Ex. 281**).

⁸³ Apesar de Chopin ter deixado apenas uma indicação de pedal para este *Prelúdio*, pedagogos como Fontainha e Sá Pereira utilizam esta peça como exemplo e estudo do emprego do pedal.

Ex. 280: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 20*, Edição Paderewski, c. 1 e 2. Indicações de pedal sugerindo a técnica do pedal sincopado.

Ex. 281: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 20*, revisão de Cortot, c. 1 e 2 Indicações de pedal sugerindo a técnica do pedal sincopado.

Analisando a indicação para o penúltimo compasso, que se estende até o último, percebemos que Chopin a anotou por se tratar de uma pedalização não usual. Esta indicação tem como objetivo unir o acorde do quarto tempo do compasso 12 com o do seguinte, prolongando sobretudo o baixo (**Ex. 282**).

Ex. 282: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 20*, primeira Edição Francesa, c. 12 e 13. Única indicação de pedal do *Prelúdio*.

No manuscrito esta indicação é compreendida pelo contexto. Nele, Chopin anotou para cada um dos compassos 5, 6, 7 e 8 as letras a, b, c e d respectivamente. Estas letras foram

usadas para indicar a repetição destes compassos nos de número 9 a 12. Desta forma, como a indicação de pedal do compasso 12 está sob nenhuma nota, a sua posição é entendida pelo contexto, através da harmonia. Com isso entendemos que a mesma se refere ao acorde do quarto tempo deste compasso (**Ex. 283**).

Ex. 283: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 20*, manuscrito autógrafo, c. 12 e 13. Indicação de pedal referente ao quarto tempo do c. 12.

Esta indicação de pedal não consta na cópia de Fontana, provavelmente por esquecimento (**Ex. 284**). Consequentemente, na primeira Edição Alemã, não encontramos este sinal de pedal.

Ex. 284: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 20*, cópia de Fontana, c. 10 a 13. Ausência da indicação de pedal referente ao quarto tempo do c. 12.

Na revisão de Mikuli encontramos o sinal de pedal, mas ele não está anotado como no manuscrito. Nesta edição, o sinal está indicado apenas no compasso 13 (**Ex. 285**), o que altera substancialmente as intenções do compositor. Percebemos que algumas vezes, nos *Prelúdios*, Mikuli altera uma pedalização menos comum, mesmo se tratando de uma indicação original de Chopin.

Ex. 285: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 20*, revisão de Mikuli, c. 12 e 13. Pedalização diferente do manuscrito.

3.2.2.21 Prelúdio n° 21

Na apresentação do tema inicial, a escrita deste *Prelúdio* expõe uma textura que, segundo Eigeldinger (1989, p. 10), pode ser interpretada como uma notação em 3 pautas (**Ex. 286**).

Ex. 286: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, c. 1 a 4. Distribuição das vozes do tema inicial (1989, p. 10).

Temos portanto a melodia, duas vozes intermediárias, com graus quase sempre conjuntos, e o baixo. Para que a voz intermediária fique clara, o melodia cantada e os baixos sustentados, torna-se necessário o emprego cuidadoso do pedal. A escrita para pedal de Chopin para este trecho mostra a preocupação do compositor na clareza das vozes intermediárias, ao prolongar o baixo somente até onde esta clareza seja garantida (**Ex. 287**).

Ex. 287: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Pedalização prolonga o baixo e garante clareza das vozes intermediárias.

Podemos considerar, neste caso, a pedalização original como uma referencia básica para a execução em um piano moderno. As indicações sugerem o prolongamento do baixo e a clareza da voz intermediária, portanto temos que empregar uma pedalização que satisfaça a estas informações. Chopin adota esta pedalização em todas as passagens com este mesmo desenho de acompanhamento.

Segundo Berman (2000, p. 98) o equilíbrio da dinâmica entre as vozes neste tipo de textura ajuda a determinar de que maneira deve-se empregar o pedal. Uma sonoridade mais espessa no registro médio e um baixo pouco ressonante vai exigir maiores trocas de pedal. Por outro lado, uma sonoridade mais clara no recheio harmônico e um baixo sonoro, pleno, permitirá que sejam necessárias menos trocas de pedal. Desse modo, poderíamos prolongar um pouco mais a indicação de pedal original dependendo do efeito produzido até então, efetuando as trocas que forem necessárias, permitindo que o baixo seja prolongado e as vozes intermediárias permaneçam claras. Em piano moderno, a retirada do pedal onde foi originalmente indicado e a retomada apenas no compasso seguinte provocaria uma sonoridade relativamente vazia e seca, mesmo executando as vozes intermediárias em *legato* com os dedos.

Segundo Higgins (1973, p. 69), a pedalização deste *Prelúdio* é muito imaginativa e incomum. Temos um exemplo desta pedalização não usual ao fim da apresentação da melodia inicial nos compassos 12 e 13. O compositor une com o pedal o terceiro tempo do compasso 12 ao primeiro do seguinte, retirando o pedal na primeira colcheia do segundo tempo. Esta pedalização une o fim da melodia inicial com o início das notas em colcheia da transição para a melodia seguinte, construída com base na figura de acompanhamento. Observando o manuscrito vemos que Chopin cancelou um sinal de retirada de pedal indicado ao fim do compasso 12, prolongando-o até o seguinte, comprovando o desejo do compositor em criar este efeito com o pedal (**Ex. 288**).

Ex. 288: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, manuscrito autógrafo, c. 12 e 13. Pedalização une o terceiro tempo do c. 12 com o início do c. 13.

Como vimos em alguns exemplos em *Prelúdios* anteriores, Mikuli muitas vezes, em sua revisão, realiza ajustes na pedalização de Chopin que são mais apropriados à execução em um piano moderno. Porém em outros casos o revisor parece considerar algumas pedalizações originais de Chopin muito ousadas e decide por alterá-las, indicando uma mais comum. Este é o caso da passagem tratada acima, onde Mikuli, indica o pedal apenas a partir do primeiro tempo do compasso 13 (**Ex. 289**). Na edição Paderewski encontramos esta mesma indicação.

Ex. 289: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, revisão de Mikuli, c. 12 e 13. Pedalização diferente do original.

A melodia iniciada no compasso 17 é apresentada duas vezes, sendo a primeira na dinâmica *forte* e a segunda em *pianíssimo*. Chopin utiliza o pedal no compasso 17 para prolongar o baixo, mantendo a mesma indicação até o fim do compasso 18 (**Ex. 290**).

Ex. 290: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, manuscrito autógrafo, c. 17 e 18. Prolongamento do baixo através do pedal.

Na continuação da melodia, temos mais um exemplo de longos pedais em Chopin, onde o compositor anotou uma única indicação para 6 compassos, do 19 ao 24. No manuscrito vemos que inicialmente esta indicação terminava no compasso 22. Percebemos inclusive que no compasso 23, Chopin incluiu inicialmente uma troca de pedal que evitaria o prolongamento da última nota da melodia, porém o compositor cancelou todas estas indicações, mantendo o pedal até o compasso 24 (**Ex. 291**).

Ex. 291: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, manuscrito autógrafo, c. 17 a 24. Prolongamento do baixo através do pedal.

Temos neste caso a mesma harmonia, já desde o compasso 17, o que não provocaria a princípio grandes dissonâncias. O principal problema seria o acúmulo de sons e a mistura das notas da melodia. Como já tratamos acima, com um cuidado na sonoridade entre as notas da melodia e acompanhamento, podemos aplicar pedais longos neste trecho. Esta indicação, como outras já citadas em diferentes *Prelúdios*, não fornece informações mais precisas de como Chopin executava esta pedalização, se empregava meio pedal, pedal trêmulo ou efetuava trocas parciais. Devemos nos ater sobretudo que esta indicação cria um efeito sonoro

sobretudo no desenho da mão esquerda que deve ser preservado. Para isso, quando as trocas parciais de pedal, ou o pedal trêmulo for executado, deve-se cuidar para que este efeito não seja perdido.

Na repetição da melodia em pianíssimo, compassos 25 a 32, Chopin não anota o pedal (**Ex. 292**). Como já tratamos em alguns *Prelúdios*, esta ausência pode significar a repetição da pedalização anterior. Porém neste caso a dinâmica é oposta da apresentada na primeira vez, o que deixa dúvidas se Chopin quis contrastar o *forte* com pedal, com o *pianíssimo* sem pedal. Das edições consultadas, apenas na revisão de Cortot encontramos indicações de pedal, onde o revisor sugere, em nota de rodapé, trocas de pedal a cada tempo. Em um piano moderno, mesmo com um toque *legatíssimo*, a sonoridade ficaria muito seca sem o pedal, necessitando o emprego do mesmo. Para provocar ainda mais o contraste o *forte* e *pianíssimo*, pode-se utilizar um pedal mais raso na segunda frase, provocando desta forma uma sonoridade mais suave e um menor acúmulo de sons.

Ex. 292: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n.º 21*, manuscrito autógrafo, c. 25 a 28. Ausência de indicações de pedal na repetição da melodia em pianíssimo.

Chopin prolonga mais uma vez um baixo por dois compassos (39 e 40) no trecho em *ff*, reforçando o clímax do *Prelúdio*. Porém, na sequência de notas duplas dos compassos seguintes não encontramos nenhuma indicação (**Ex. 293**). Chopin provavelmente não anotou o pedal aqui, como já comentamos em outras ocasiões, por precaução, temendo uma mistura indesejada de sons. Neste *Prelúdio*, em várias passagens com sequências de notas duplas Chopin não indicou o pedal, o que deve ser interpretado, ao menos para a execução num piano moderno, como um emprego sutil, com trocas praticamente a cada colcheia.

Ex. 293: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, manuscrito autógrafo, c. 39 a 44. Prolongamento do baixo através do pedal nos c. 39 e 40, e ausência de pedal na passagem seguinte em notas duplas.

No trecho final do *Prelúdio*, após uma passagem melódica da mão esquerda na região grave, sem pedal, Chopin inclui uma indicação de pedal para a última nota desta passagem, vinda de uma indicação de crescendo do compasso 55. Percebemos que o compositor emprega o pedal para criar um efeito nesta nota acentuada, além de prolongá-la (**Ex. 294**).

Ex. 294: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, manuscrito autógrafo, c. 55 a 57. Uma indicação de pedal apenas para a última nota da passagem.

Chopin fornece ainda uma indicação de pedal para cada um dos dois acordes finais. Neste caso, diferentemente dos acordes finais do *Prelúdio n° 18*, acreditamos que seja necessário o empregado do pedal sincopado para ligar os dois acordes, principalmente devido às notas melódicas acentuadas na voz intermediária, que, ao nosso ver, devem ser ligadas (**Ex. 295**).

Ex. 295: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 21*, manuscrito autógrafo, c. 58 a 59. Uma indicação de pedal cada acorde.

3.2.2.22 Prelúdio n° 22

Neste *Prelúdio* Chopin emprega cuidadosamente o pedal, prezando sobretudo pela clareza das oitavas da mão esquerda. Na primeira parte (compassos 1 a 16) Chopin não fornece nenhuma indicação de pedal (**Ex. 296**). Neste trecho, com a melodia nas oitavas da mão esquerda e apogiaturas na mão direita, a escrita é construída por muitos graus conjuntos, o que justificaria a ausência de indicações de pedal. Em piano moderno, a sonoridade ficaria muito seca, sobretudo nos intervalos mais distantes da mão esquerda, quase impossíveis de ligar com os dedos. O emprego do pedal deve ser feito com muito cuidado e com muita economia, sobretudo nas colcheias, pois a ausência de indicações é relacionada à clareza do resultado sonoro, e não necessariamente ao não emprego do pedal. A ausência indica sobretudo a ideia musical de Chopin e o pedal utilizado não deve contrariar essa ideia. Cortot também foi bastante discreto nas suas inclusões de pedal neste trecho, indicando-o apenas para as oitavas dos primeiros tempos. (**Ex. 297**).

Ex. 296: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 22*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4. Ausência de indicações de pedal.

Ex. 297: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 22*, revisão de Cortot, c. 1 a 4. Indicações de pedal apenas para das oitavas da mão esquerda dos primeiro tempos.

A partir do compasso 17 Chopin passa a anotar o pedal, e percebemos em sua escrita a preocupação na nitidez das síncopes da mão direita. Como podemos observar na pedalização do compassos 17, 19 e 21 (e em suas posteriores repetições), Chopin troca o pedal nas pausas da mão direita. E nas escalas descendentes em oitavas nos compassos seguintes, o compositor não indica o pedal, preservando a clareza sonora do trecho (**Ex. 298**).

Ex. 298: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 22*, manuscrito autógrafo, c. 17 a 22. Pedalização indicada visando preservar a síncope, e ausência de pedal nas escalas em oitavas da mão esquerda.

Chopin anota um pedal para cada tempo nos compassos 23 e 24 e em suas posteriores repetições (**Ex. 299**). Percebemos que o compositor tira proveito do pedal sempre que possível em todo este trecho em *fortíssimo* iniciado no compasso 17 (**Ex. 298**).

Ex. 299: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 22*, manuscrito autógrafo, c. 23 e 24. Um pedal para cada tempo do compasso.

Na transição para um breve retorno da frase inicial, Chopin deixa de indicar o pedal quando a melodia é transferida para a mão esquerda, na retomada do tema inicial (**Ex. 300**), adotando a ideia primeira de não anotar o pedal quando a melodia encontra-se nas oitavas da mão esquerda.

Ex. 300: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 22*, manuscrito autógrafo, c. 34. Ausência de pedal na melodia.

Esta breve retomada da melodia inicial é acompanhada de uma indicação de crescendo encontrada no compasso 36 que dura até o acorde do 39. Vale assinalar que Chopin não anota o pedal nem para esta acorde seguido de pausa (**Ex. 301**), significando que o compositor o imaginava realmente curto, diferente de muitas outras ocasiões onde Chopin indicava o pedal para acordes seguidos de pausa. Mais uma vez devemos interpretar esta ausência de pedal, pois ela não determina que o mesmo não deva ser empregado, mas que o acorde tenha uma duração curta.

Ex. 301: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 22*, manuscrito autógrafo, c. 38 e 39. Ausência de pedal inclusive no acorde seguido de pausa do c. 39.

Para os acordes cadenciais em *fortíssimo* Chopin anota o pedal, o que reforça a dinâmica e permite o prolongamento da nota sol grave do último acorde, impossível ser realizado apenas com os dedos (**Ex. 302**).

Ex. 302: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 22*, manuscrito autógrafo, c. 40 e 41. Indicação de pedal para os acordes cadenciais.

3.2.2.23 Prelúdio n° 23

Este *Prelúdio* confirma algumas particularidades da pedalização de Chopin, sobretudo quanto ao tratamento dado ao sinal de retirada do pedal. Vemos que, mesmo se alguns autores consideraram o emprego deste sinal ultrapassado em boa parte das indicações de Chopin, percebemos neste *Prelúdio* a necessidade de interpretá-los de acordo com o contexto para então adaptar a indicação de Chopin para os pianos de hoje.

O primeiro compasso contém uma indicação de pedal que ultrapassa a pausa da mão esquerda, mantendo durante todo o compasso a harmonia de fa maior, com o sinal de retirada posicionado ao fim do compasso (**Ex. 303**).

Ex. 303: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 23*, manuscrito autógrafo, c. 1. Uma Indicação de pedal para todo o compasso.

No compasso seguinte temos novamente uma indicação de pedal, mas com um tratamento diferente do anterior (**Ex. 304**). O sinal de staccato sob primeira nota indica o seu toque, e não a duração, uma vez a nota é prolongada pelo pedal. A harmonia do I grau, agora na segunda inversão, possui um pedal que é retirado no quarto tempo, onde temos a harmonia do V grau. Esta pedalização não só impede que as duas diferentes harmonias se misturem, mas revela inclusive que o compositor não queria que este compasso fosse ligado ao seguinte, o que é comprovado pelo fim da ligadura. Com isso, entre o primeiro compasso e o segundo poderíamos aplicar o pedal sincopado, mas não entre o segundo e terceiro. Um novo pedal poderia ser introduzido no quarto tempo do compasso 2, mas deveria ser retirado ao fim do mesmo, sem unir este compasso com o seguinte.

Ex. 304: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 23*, manuscrito autógrafo, c. 2. Uma Indicação de pedal para os três primeiros tempos do compasso.

No terceiro compasso, Chopin novamente indica o pedal de retirada sob a nova harmonia (**Ex. 305**), confirmando que o pedal deve ser retirado ou trocado ali. Chamamos a atenção da diferença entre esta indicação de pedal para outras, onde Chopin também indica o pedal de retirada ao fim de um tempo ou compasso, mas dentro de uma mesma harmonia.

Neste último caso, interpretaríamos como pedal sincopado (temos vários exemplos deste tipo de pedalização nos *Prelúdios*, como no de nº 17). Para este trecho do Prelúdio nº 23, fica claro, pela mudança de harmonia e pela posição do sinal de retirada, que não se trata de um pedal sincopado entre o primeiro e terceiro tempos do compasso.

Ex. 305: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 23*, manuscrito autógrafo, c. 3. Sinal de retirada sob a harmonia do V grau.

Chopin prolonga o baixo com o pedal no quarto compasso, onde notamos o cuidado do compositor em retirá-lo na metade do segundo tempo, onde as notas não pertencem mas à harmonia de fa maior, evitando, desse modo, uma misturas de sons entre várias notas próximas (**Ex. 306**). Em outras passagens semelhantes a esta, como a do compasso 8, Chopin mantém o pedal até o fim do mesmo, uma vez que todas as notas da mão esquerda pertencem à harmonia (**Ex. 307**).

Ex. 306: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 23*, manuscrito autógrafo, c. 4. Sinal de retirada sob a metade do segundo tempo.

Ex. 307: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 23*, manuscrito autógrafo, c. 8. Indicação de pedal para todo o compasso.

Nos compassos 15 e 16, a figura da mão esquerda é acrescida de notas melódicas, e percebemos o cuidado do compositor com a clareza destas notas no compasso 16, ao mudar o pedal no segundo tempo, evitando a união das notas fa e mi. Este cuidado é acrescido pelo prolongamento das notas da harmonia com os dedos, evitando, com a troca do pedal, a perda da harmonia (**Ex. 308**). Devido às rasuras do manuscrito, incluiremos, junto com o manuscrito autógrafo, o mesmo exemplo musical pela primeira Edição Francesa (**Ex. 309**).

Ex. 308: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 23*, manuscrito autógrafo, c. 15 e 16. Pedalização que preza a clareza melódica do c. 16.

Ex. 309: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 23*, primeira Edição Francesa, c. 15 e 16. Pedalização que preza a clareza melódica do c. 16.

O final deste *Prelúdio* intrigou vários autores devido a presença da nota mi bemol na mão esquerda, no terceiro tempo do compasso 21, que insere na harmonia do I grau uma sutil aparência de V (**Ex. 310**). Como bem ilustrou Hedley (1974, p. 135), esta nota inesperada deixa a música suspensa no ar.

Ex. 310: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 23*, manuscrito autógrafo, c. 21 e 22. A nota mi bemol no terceiro tempo do c. 21, na mão esquerda, insere na harmonia do I grau uma sutil aparência de V.

O pedal exerce um papel fundamental na construção sonora desta passagem. Chopin indicou um único pedal para os dois últimos compassos do *Prelúdio*, e como já comentamos algumas vezes, este tipo de indicação não fornece maiores detalhes além de onde pressionar e retirar o pedal. O mais importante a se ater no emprego do pedal neste trecho é a garantia de que o baixo seja prolongado, mesmo que sutilmente, e que a nota mi bemol continue soando até o fim do *Prelúdio*, no compasso seguinte. Para isso, trocas parciais, sobretudo antes da execução da nota mi bemol, diminuiriam o acúmulo de sons, permitindo que esta nota seja levemente destacada.

3.2.2.24 Prelúdio n° 24

Neste último *Prelúdio* do opus 28 Chopin indica o pedal em toda a sua extensão. A escrita, com melodia na mão direita e uma figura de acompanhamento ininterrupta na mão esquerda, sugere o emprego de uma pedalização contínua com mudanças de pedal segundo as harmonias.

Apesar das indicações de Chopin para este *Prelúdio* serem aparentemente simples, elas possuem algumas particularidades da escrita do compositor para o pedal e em alguns casos não são totalmente adequadas para a execução num piano moderno, requerendo alguns

ajustes. Como já foi mencionado acima, Chopin indica o pedal com trocas segundo as harmonias, e em muitos casos, onde a mesma perdura por vários compassos, o compositor mantém um mesmo pedal. Em um piano moderno, estes longos pedais, mesmo dentro de uma mesma harmonia, provocariam um acúmulo de sons não esperado pelo compositor. Até o primeiro tempo do compasso 10 temos a mesma harmonia de ré menor, e, apesar dos longos pedais, percebemos o cuidado de Chopin com a clareza da melodia ao efetuar a troca de pedal para o compasso 5 e 6 (**Ex. 311**).

Ex. 311: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 6. Trocas de pedal visando a clareza melódica.

Observando ainda o manuscrito, vemos que Chopin indicou inicialmente um sinal de retirada ao fim do compasso 6, mas cancelou esta indicação, mantendo o mesmo pedal do compasso 6 até o fim do primeiro tempo do compasso 10, onde a harmonia se altera (**Ex. 312**). Devido às rasuras no manuscrito, incluímos o mesmo exemplo pela primeira Edição Francesa (**Ex. 312**).

Ex. 312: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, manuscrito autógrafo, c. 6 a 10. Cancelamento do sinal de retirada no c. 6, mantendo um mesmo pedal até o fim do primeiro tempo do c. 10.

Ex. 313: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, primeira Edição Francesa, c. 6 a 10. Um mesmo pedal do c. 6 até o fim do primeiro tempo do c. 10.

Chopin não se importou de anotar longos pedais para este *Prelúdio* uma vez que seu piano não tinha a mesma ressonância que os de hoje, sendo esta pedalização pertinente para os instrumentos da época. Mikuli percebeu que esses longos pedais já não eram mais apropriados, e indicou um maior número de trocas para este mesmo trecho do *Prelúdio* (**Ex. 314**).

Ex. 314: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, revisão de Mikuli, c. 1 a 11. Maior número de trocas de pedal comparado ao mesmo trecho do manuscrito autógrafo.

Cortot foi mais radical na sua sugestão de pedal para este *Prelúdio*, indicando trocas a cada tempo do compasso (Ex. 315). Consideramos inapropriada esta pedalização, pois poderia provocar um apoio involuntário para cada tempo, prejudicando a continuidade das longas frases do *Prelúdio*.

Ex. 315: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, revisão de Cortot, c. 1 a 3. Indicação de pedal com trocas para cada tempo.

Esta questão de longos pedais ocorre em várias ocasiões neste *Prelúdio*, onde o compositor continua com a mesma proposta de pedalização, sempre contínua e com trocas nas

diferentes harmonias. No caso de realizar um maior número de trocas de pedal onde não foi anotado, devemos nos atentar para não provocar cortes de som entre as indicações, empregando sempre o pedal sincopado. Os longos pedais indicados também significam um som contínuo, ser cortes, reforçando a proposta desta técnica de pedal.

No trecho correspondente aos compassos 43 a 46, em ré bemol maior, Chopin indicou um único pedal. Neste trecho há a continuação da indicação de *crescendo* vinda do compasso anterior 42, e no 46, Chopin indica a dinâmica *piano* (Ex. 316). Se a pedalização de Chopin for executada literalmente num piano moderno, a dinâmica *piano* não seria percebida devido ao acúmulo de sons causado pelo pedal. Mikuli atentou para este problema pois em sua revisão encontramos uma nova indicação de pedal para o compasso 46, onde está indicada a dinâmica *piano* (Ex. 317). Como já comentamos anteriormente, a troca deve ser feita de uma forma que a continuidade do som não seja interrompida. A pedalização de Chopin, antes de mais nada, demonstra isso.

Ex. 316: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, manuscrito autógrafo, c. 42 a 46. Trecho em ré bemol maior entre os c. 43 a 46 com um mesmo pedal apesar da dinâmica *piano* no c. 46.

Ex. 317: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, revisão de Mikuli c. 43 a 46. Troca de pedal no c. 46 que garante a realização da dinâmica *piano*.

Chopin indicou, pela primeira vez neste *Prelúdio*, a dinâmica *ff* no compasso 55, onde temos o início de uma escala cromática descendente em notas duplas. O compositor indica um único pedal desde o compasso anterior até o fim da escala, totalizando 3 compassos com um mesmo pedal. Observando o manuscrito vemos que Chopin cancelou um sinal anterior de retirada ao fim do compasso 54 (**Ex. 318**). Se por um lado o longo pedal fortalece este primeiro clímax do *Prelúdio* (HIGGINS, 1973, p. 70), por outro pode provocar uma indesejada mistura de sons em piano moderno, sobretudo ao fim da escala, onde a mesma já se encontra no registro médio do piano. Como as indicações de pedal de Chopin não fornecem maiores informações sobre as sutilezas possíveis de serem executadas com pedal, acreditamos que trocas parciais possam ser executados durante a escala, desde que não provoque cortes de som e não prejudique a intensidade sonora do trecho.

Ex. 318: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, manuscrito autógrafo, c. 54 a 56. Sinal de retirada cancelado ao fim do c. 54, mantendo um único pedal entre os c. 54 a 56.

No exemplo anterior o *Prelúdio* atingiu a dinâmica *ff*, e no compasso 61, chega ao *fff*. No trecho correspondente à última dinâmica, Chopin indica várias trocas de pedal apesar da harmonia ser a mesma. No compasso 61 encontramos um único pedal, mas a partir do 62, Chopin troca o pedal a cada tempo até o compasso 64 (**Ex. 319**). Por quê o compositor não manteve um único pedal em todo este trecho como fez em outras passagens onde a harmonia também permanecia a mesma? A dinâmica *fff*, combinada com a necessidade de clareza das notas melódicas podem ter influenciado o compositor a indicar o pedal com maiores trocas nesta passagem.

Ex. 319: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 24*, manuscrito autógrafo, c. 61 a 65. Indicação de pedal a cada tempo entre os c. 62 e 64.

Nos compassos 66 (**Ex. 320**) e 70 (**Ex. 321**), apesar de iguais, Chopin indica uma pedalização diferente. Acreditamos que esta indicação não tenha um significado proposital. Ela, portanto, nos mostra que o compositor considerava a possibilidade de, dentro de um longo pedal, efetuar trocas além da indicada.

Ex. 320: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 24*, manuscrito autógrafo, c. 66. Um único pedal para todo o compasso.

Ex. 321: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, manuscrito autógrafo, c. 70. Duas indicações de pedal, diferentemente do anotado no c. 66.

Chopin indica um único pedal a partir do compasso 73 até o fim do *Prelúdio* no compasso 77 (**Ex. 322**). O maior problema desta pedalização é o grande arpejo descendente do compasso 74, que engloba muitas notas da região grave. Mikuli se ateu a este problema ao incluir um sinal de retirada quando o arpejo atinge a região média do piano, e incluiu um novo pedal no compasso seguinte (**Ex. 323**). Estranhamente, Cortot, ao indicar curtos pedais para todo este *Prelúdio*, manteve, em sua revisão, a indicação original de Chopin para esta passagem (**Ex. 324**).

Ex. 322: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, manuscrito autógrafo, c. 73 a 77. Um único pedal do c. 73 ao 77.

Ex. 323: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, revisão de Mikuli, c. 73 a 77. Inclusão de um sinal de retirada do pedal no c. 74, e um novo pedal no c. 75.

Ex. 324: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 24*, revisão de Corot, c. 73 a 77. Mesma pedalização que a encontrada no manuscrito autógrafa.

Apesar da mistura de sons que este longo pedal provocaria em um piano moderno, não podemos, como afirmou Hinson (1986, p. 185), desconsiderar as intenções do compositor no caso de realizar adaptações na pedalização original. A retirada de pedal proposta por Mikuli vai de encontro à proposta de Chopin, que desejou um certo acúmulo de sons com o pedal. Acreditamos que, a partir da metade do compasso 74, quando a escala atinge a região média do piano, trocas parciais devem ser feitas, e a partir do compasso 75, o som acumulado do arpejo pode ser aos poucos filtrado pelo pedal. Pelo o que entendemos do estilo do compositor, não seria o desejo de Chopin causar uma desordem sonora nesta passagem, mas sim, através do pedal, enfatizar a dramaticidade do trecho, que não é apenas o fim deste *Prelúdio*, mas o término de todo o ciclo.

CONCLUSÃO

Uma das dificuldades em interpretar a escrita para pedal é o uso de símbolos pobres para uma atividade muito mais sutil. Seria impossível reproduzir através destes sinais a verdadeira atividade realizada pelo pé e, sobretudo a execução de uma pedalização extremamente refinada.

Apesar de Chopin ter utilizado os símbolos típicos da escrita para o pedal rítmico, com o sinal * após a indicação *Ped.* percebemos, na análise dos *Prelúdios op. 28*, que a maneira que anotou sua pedalização, apesar das inerentes limitações da escrita, exprime muitas outras possibilidades técnicas de emprego do pedal. Estas outras possibilidades são ainda comprovadas pelos vários relatos de seus contemporâneos, que afirmam que sua pedalização era extremamente refinada e feita com grande maestria.

Em nossa análise tratamos em várias ocasiões sobre como a posição do sinal de retirada pode definir a maneira de efetuar as trocas de pedal, e a convenção da época em sempre indicá-lo mesmo onde era desnecessário (nos casos onde o pedal sincopado era o mais apropriado) pode, à primeira vista, dificultar a interpretação da pedalização de Chopin. Em nossa análise, percebemos que Chopin anotou o sinal de retirada muitas vezes após todas as notas do tempo, compasso ou pauta correspondente àquela indicação de pedal, o que pressupõe o emprego do pedal sincopado. Vimos que muitas edições padronizaram a notação deste sinal de retirada, indicando-o sob a nota mais próxima da localização original, limitando estas pedalizações apenas à técnica do pedal rítmico. As edições são uma reprodução aproximada do original, e devido às padronizações de grafia é praticamente impossível reproduzir o texto exatamente como se encontra no original. Esta imprecisão pode comprometer a interpretação das indicações de pedal e, desse modo, somente consultando os manuscritos teríamos a possibilidade de compreender corretamente as intenções do compositor.

Analisando a pedalização dos *Prelúdios*, percebemos que o compositor anotou em algumas ocasiões longas indicações de pedal, como em várias passagens do *Prelúdio nº 16*. Não sabemos ao certo como o compositor interpretava essas longas indicações, se pressionava o pedal até o fundo, se efetuava trocas dentro desta mesma pedalização, se aplicava a técnica do pedal trêmulo, etc. Como sua escrita não fornece estas informações, entendemos que o compositor queria, de alguma forma, criar algum efeito com o pedal, que não deve ser

comprometido com trocas bruscas que eliminem totalmente o acúmulo de sons. Portanto, nestes casos, esta massa sonora pode ser filtrada através de sutis trocas de pedal, quase imperceptíveis, que não seriam ouvidas de fato como trocas de pedal. Desse modo as intenções do compositor seriam preservadas sem prejudicar a clareza da passagem.

Em várias passagens dos *Prelúdios* Chopin não indicou o pedal, o que não significa que o mesmo, necessariamente, não deva ser empregado. A intenção do compositor nesses trechos é que a passagem soe sem grande mistura de sons, o que não significa executá-la sem pedal. Em nossa análise, concluímos que o compositor muitas vezes deixou de anotar o pedal por precaução, com o objetivo de garantir a clareza da passagem. Nesses casos, a pedalização deve ser bastante sutil e cuidadosa, evitando uma indesejável mistura de sons, como nesta passagem do *Prelúdio nº 11*, onde Chopin não indicou o pedal para o compasso 10 devido às mudanças rápidas de harmonia (**Ex. 325**).

Ex. 325: CHOPIN, F. D. *Prelúdio op. 28 nº 11*, Edição Nacional Polonesa, c. 7 a 10. Ausência de indicação de pedal no c. 10.

Em outros casos Chopin não indicou o pedal pelo fato do mesmo ter uma função usual, não necessitando de uma indicação específica, como no *Prelúdio nº 20*, onde o compositor o anotou apenas no penúltimo compasso, por se tratar de uma indicação não óbvia (**Ex. 326**).

Ex. 326: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 20*, Edição Nacional Polonesa, c. 9 a 12. Indicação de pedal apenas no penúltimo compasso.

Lembramos, contudo, que em muitos casos a não utilização do pedal é apropriada, como nesta passagem do *Prelúdio nº 12*, onde Chopin não indicou o pedal (**Ex. 327**).

Ex. 327: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 12*, Edição Nacional Polonesa, c. 61 a 63. Ausência de indicações de pedal.

Em nossa análise, além do manuscrito autógrafo, utilizamos a cópia feita do mesmo manuscrito por Fontana e as primeira edições Francesa, Alemã e Inglesa. Consultamos as edições revisadas por Mikuli, Cortot e Paderewski, e ainda três edições *Urtext* dos *Prelúdios*: Henle, Peters e a Edição Nacional Polonesa. O manuscrito, apesar de suficientemente claro, apresenta muitas rasuras, cancelamentos e correções. A cópia de Fontana, apesar de algumas falhas, sobretudo quanto à não transcrição de algumas indicações de pedal, nos pareceu bastante fiel ao manuscrito de Chopin. As primeiras edições, mesmo estando temporalmente muito próximas do compositor, apresentaram algumas imperfeições, provavelmente devido a precariedades técnicas da época. Estas edições, por vezes, deturparam a escrita original ao indicar imprecisamente os sinais de pedal em algumas passagens. As edições revisadas retratam uma visão interpretativa dos seus editores, e mesmo didática, no caso da revisão de Cortot. Constatamos que, em várias ocorrências nos *Prelúdios*, os editores alteraram as indicações originais, sobretudo as incomuns, optando por uma pedalização mais simples. No caso de Cortot e Paderewski, a pedalização foi alterada muitas vezes devido à ressonância dos novos pianos, mas ao executarmos a pedalização fornecida pelos editores, o resultado é insatisfatório. As alterações feitas na pedalização de Chopin pelos editores não foram suficientemente adaptadas para a execução em um piano moderno. Apesar disso, a revisão de Cortot, por outro lado, oferece uma importante contribuição por expressar, apesar do menor comprometimento musicológico, a visão do intérprete, oferecendo uma maior liberdade nas possibilidades de interpretação. Dentre as edições *Urtext*, a Edição Nacional Polonesa nos pareceu a mais próxima ao original no que diz respeito às indicações de pedal. As edições Henle e Peters foram bastante fiéis ao original, mas a posição do sinal de retirada muitas

vezes sugere apenas o pedal rítmico, diferentemente do que consta no manuscrito. Para ilustrar as diferenças encontradas entre as indicações de pedal do manuscrito, cópia de Fontana e diferentes edições, elaboramos o exemplo comparativo abaixo com as indicações de pedal nos três primeiros compassos do *Prelúdio nº 15*, onde percebemos a grande variedade entre as indicações, sobretudo em relação a posição do sinal de retirada do pedal. Como vimos em nossa análise, a interpretação deste sinal é fundamental para a execução da pedalização de Chopin. (Ex. 328).

Sostenuto

Manusc. Aut.							
Cópia Fontana							
1ª ed. Francesa							
1ª ed. Inglesa							
1ª ed. Alemã							
Revisão de Mikuli							
Revisão de Cortot							
Ed. Paderewski							
Ed. Henle							
Ed. Peters							
Ed. Nac. Polonesa							

Ex. 328: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 nº 15*, c. 1 a 3. Comparação entre as indicações de pedal do manuscrito autógrafo, da cópia de Fontana, das primeira edições, das revisões de Cortot e Mikuli, das edições Paderewski, Peters e Nacional Polonesa.

O exemplo anterior expõe o problema da interpretação da posição do sinal de retirada do pedal, que pode definir ou não o emprego do pedal sincopado. De um modo geral, percebemos a inconsistência da precisão das indicações das primeira edições, as adaptações das edições revisadas e as diferenças de indicações de pedal entre as edições *Urtext*.

Rubinstein (HADDEN, 1906, p. 194-195) afirmou que todas as indicações de pedal de Chopin são erradas e Kleczynski (1896, p. 23-34) explica que esses erros se devem à imperfeição dos pianos da época. Estes comentários confirmam a dificuldade de entender à

primeira vista as indicações de Chopin. Como em qualquer escrita musical, a execução literal da pedalização de Chopin pode provocar grandes equívocos.

Buscamos com nosso trabalho promover uma releitura histórica da obra de Chopin, tarefa comum no estudo do repertório barroco e clássico. Esperamos que nossa pesquisa traga novas possibilidades de interpretação e execução do pedal na obra de Chopin, muitas vezes revogada por uma prática intuitiva ou por técnicas que se limitam a uma pedalização óbvia e convencional.

A escrita para pedal corresponde a apenas uma mapa com sugestões que nos guiam às inúmeras possibilidades do seu emprego. A compreensão e execução dessas possibilidades só é possível através da vivência e do conhecimento necessários para efetuar as devidas adaptações no texto original. Adaptação esta indispensável, devido à toda a transformação ocorrida tanto na estética quanto nos instrumentos que temos atualmente em mãos para executar o repertório do passado.

REFERÊNCIAS

ADAM, Louis. **Méthode de piano du Conservatoire**. Paris: Magasin de Musique du Conservatoire Royal, 1804.

BACH, Carl Philipp Emmanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. Trad. Fernando Cazarini. Campinas: Editora Unicamp, 2009

BAILIE, Eleanor. **The Pianist's Repertoire**: Chopin, a graded practical guide. London: Kahn & Averill, 1998.

BANOWETZ, Joseph. **The pianist's guide to pedaling**. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

BERMAN, Boris. **Notes from the Pianist's Bench**. Yale University Press, 2000.

BERNSTEIN, Seymour. **Chopin**: Interpreting his Notational Symbols. Milwaukee: Hal Leonard, 2005.

BRONARSKY, Ludwik; PADEREWSKI, Ignace J.; TURCZYNSKI, Josef. The Character of the Present Edition. In: CHOPIN, Frederic. **Complete Works**. Editado por I. J. Paderewski. Varsóvia: Instituto Frederic Chopin, 1949.

CORTOT, Alfred. **Préludes op. 28**. In: CHOPIN, Frederic. 24 Préludes op. 28: Editado por Alfred Cortot. Paris: Édition Maurice Senart, 1926.

CZERNY, Carl. Carl Czerny, **Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen**, vol. 4 de Vollständige... Pianoforte-Schule, op. 500. Vienna: Diabelli, 1846.

_____. **A systematic introduction to improvisation on the pianoforte opus 200**. Trad. Alice Levine. New York : Longman, 1983.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. **Chopin**: Pianist and Teacher As Seen By His Pupils, trad. R. Howat, N. Shohet. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

_____. **Chopin vu par ses élèves**. Neuchatel: À la Baconnière, 1970.

_____. **L'Univers Musical de Chopin**. Paris: Fayard, 2000.

_____. **Le prélude "de la goutte d'eau" de Chopin** : État de la question et essai d'interprétation. *Revue de musicologie*, T. 61e, No. 1er., 1975.

_____. Preface: Preludes op. 28. In: CHOPIN, Frederic. **Preludes** op. 28, op. 45. Editado por: Jean-Jacques Eigeldinger. Londres: Edition Peters, 2012.

EKIER, Jan.; KAMINSKI, Pavel. Source Commentary. In: CHOPIN, Frederic. **Nocturnes**. Editado por Jan Ekier. Cracóvia: PWM Edition, 1995.

EKIER, Jan.; KAMINSKI, Pavel. Performance Commentary. In: CHOPIN, Frederic. **Preludes opp. 28, 45**. Editado por Jan Ekier. Cracóvia: PWM Edition, 2000.

FONTAINHA, Guilherme. **O Ensino do Piano**: seus problemas técnicos e estéticos. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1956.

GABROWSKI, Christophe. **Les éditions originales françaises des œuvres de Frédéric Chopin**. *Revue de Musicologie*, T. 82e, No. 2e, 1996.

GABROWSKI, Christophe; RINK, John. **Annotated Catalogue of Chopin's First Editions**. Cambridge University Press, 2010.

GIDE, Andre. **Notes sur Chopin**. Paris: L'Arche, 1948.

HADDEN, James Cuthbert. **Chopin**. New York: E. P. Dutton & Co., 1906.

HEDLEY, Arthur. **Chopin**. London : Dent, 1974.

HIGGINS, Thomas. Analysis. In: CHOPIN, Frederic. **Preludes op. 28**. New York: W. W. Norton & Co Inc, 1973.

HINSON, M. Pedaling the Piano Works of Chopin. In: BANOWETZ, Joseph. **The pianist's guide to pedaling**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

KALLBERG, Jeffrey. Small 'forms': in defense of the prelude. In: SAMSON, Jim. **The Cambridge Companion to Chopin**. New York: Cambridge University Press, 1992.

KLECKZYNSKI, Jan. **Chopin, de l'interprétation de ses oeuvres**. Paris: F. Makat, 1880.

_____. **Chopin's Greater Works** (Preludes, Ballads, Nocturnes, Polonaises, Mazurkas): How they should be understood: Including Chopin's notes for a "Method of methods". London: William Reeves, [1896?].

MÜLLEMANN, Norbert. Préface. In: CHOPIN, Frederic. **Preludes**. Editado por Norbert Müllemann. München: G. Henle Verlag, 2007.

NEWMAN, Willian S. Beethoven's Uses of the Pedals. In: BANOWETZ, Joseph. **The pianist's guide to pedaling**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

NIECKS, Frederick. Frederick Chopin: as Man and Musician. Londres: Novello, Ewer & co, 1890.

PALMER, Willard A. The Preludes of Frederic Chopin. In: CHOPIN, Frederic. **Preludes for the piano**. Editado por Willard A. Palmer. Alfred Publishing Co., Inc., 1992.

POLI, Roberto. **The secret life of Musical Notation**. Milwaukee: Amadeus Press, 2010.

RINK, John. **Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia**. *Revista Música*, [S.l.], v. 13, n. 1, p. 32-60, dez. 2012.

RINK, John; SAMSON, Jim. **Chopin Studies 2**. New York: Cambridge University Press, 1994.

ROSENBLUM, Sandra P. **Pedaling the Piano**: a Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present. *Performance Practice Review*: Vol. 6: No. 2, 1993.

_____. **Performances Practices in Classic Piano Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

_____. **Some Enigmas of Chopin's Pedal Indications**: What Do the Sources Tell Us? *The Journal of Musicological Research* 16, no. 1, 1996.

ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ROWLAND, David. **The Cambridge Companion to the Piano**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____. **Chopin's Early Piano Style**: Compass, Notation and Texture. VI International conference of the Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Warsaw, 2006.

_____. **Early Keyboard Instruments**: A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. **Early Pianoforte Pedalling**: The Evidence of the Earliest Printed Markings. Oxford University Press, 1985, *Early Music*, Vol. 13, No. 1, The Early Piano II (Feb., 1985), pp. 3-17.

_____. **A History of pianoforte pedaling**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SAINT-SAENS, Camille. **Outspoken Essays on Music**. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1922.

SAMSON, Jim. **Chopin Studies**. New York. Cambridge University Press, 1988.

_____. **The Cambridge Companion to Chopin**. New York: Cambridge University Press, 1992.

TODD, Larry. **Nineteenth century piano music**. New York: Schirmer Books, 1990.

VENINO, Albert F. **A Pedal Method for Piano**. New York: Edward Schuberth & Co., 1893.

WINTER, Robert S. Orthodoxies, Paradoxes, and Contradictions: Performance Practice in Nineteenth-Century Piano Music. In: TODD, Larry. **Nineteenth century piano music**. New York: Schirmer Books, 1990.

INTERNET

Chopin Early Editions. Disponível em: <http://chopin.lib.uchicago.edu>. Acesso em: 10 out 2013.

CFEO: Chopin First Editions Online. Disponível em: <http://www.cfeo.org.uk>. Acesso em: 10 out 2013.

FERGUSON, Howard; LEDBETTER, David. Prelude. In: GROVE. **Grove Music Online**. Oxford University Press: [online]. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em : 14 Out 2013.

GROVE. Grove Music Online. Oxford University Press: [online]. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em : 14 Out 2013.

INTERNET CHOPIN INFORMATION CENTRE. Disponível em: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/main/page>. Acesso em: 10 out 2013.

OCVE: Online Chopin Variorum Edition. Disponível em: <http://www.cfeo.org.uk>. Acesso em: 10 out 2013.

ROWLAND, David. **Peddalling**. In: GROVE. **Grove Music Online**. Oxford University Press: [online]. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: 14 out 2013.

PARTITURAS

BARTOK, Bela. **Romanian Folk Dances**. Vienna: Universal Edition, 1918.

_____. **Sonatina**. New York: Boosey & Hawkes, 1950.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonaten für das Pianoforte**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.

_____. **Concerto III**. Leipzig: C. F. Peters, (1895).

_____. **Concerto IV**. Leipzig: C. F. Peters, (1895).

BERIO, Luciano. **Sequenza IV for piano**. London: Universal, 1993.

CAGE, John. **Sonates and Interludes**. New York: Peters, 1985

CHOPIN, Frederic. **Nocturnes**. Editado por Jan Ekier. Cracóvia: PWM Edition, 1995.

_____. **Preludes**. Editado por Norbert Müllemann. München: G. Henle Verlag, 2007.

_____. **Preludes op. 28**. Editado por Thomas Higgins. New York: W. W. Norton & Co Inc, 1973.

_____. **Preludes opp. 28, 45**. Editado por Jan Ekier. Cracóvia: PWM Edition, 2000.

_____. **Preludes op. 28, op. 45**. Editado por: Jean-Jacques Eigeldinger. Londres: Edition Peters, 2012.

_____. **Preludes for the piano**. Editado por Willard A. Palmer. Alfred Publishing Co., Inc., 1992.

_____. **Twenty Four Grand Preludes, through all Keys, for the Piano Forte, Op. 28**. Londres: Wessel & Co., 1841. Disponível em <http://www.cfeo.org.uk/index.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

_____. **24 Préludes Pour Le Piano, Op. 28**. Paris: Ad. Catelin & Co., 1839. Disponível em <http://www.cfeo.org.uk/index.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

_____. **24 Preludes pour le piano forte dédiés à son ami J. C. Kessler [...]**. Facsímile do Manuscrito autógrafo. Varsóvia: Bibliotaca Nacional, 1999.

_____. **Vingt-quatre Préludes pour le Piano dédiés [sic] à Mr. Camille Pleyel [...] Op. 28**. Cópia manuscrita de Julien Fontana do manuscrito autógrafo de Frederic Chopin. [1839]. Disponível em : <http://www.ocve.org.uk/jsp/browse.jsp>. Acesso em: 10 Nov 2013.

_____. **24 Preludes pour le piano forte dédiés [sic] à son ami J. C. Kessler [...]**. Manuscrito autógrafo. [1839]. Disponível em : <http://www.ocve.org.uk/jsp/browse.jsp>. Acesso em: 10 Nov 2013.

_____. **Chopin Complete Works: Preludes.** Editado por: Ignace Paderewski. Varsóvia: Instituto Frederic Chopin, 1949.

_____. **Vingt-quatre Préludes pour le Piano, Op. 28.** Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1839. Disponível em <http://www.cfeo.org.uk/index.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

_____. **24 Préludes op. 28.** Editado por: Alfred Cortot. Paris: Édition Maurice Senart, 1926.

_____. **Complete Works for the Piano: book XI.** Editado por: Carl Mikuli. New York: G. Schirmer, Inc., 1943.

COPLAND, Aaron. **Piano Variations.** New York: Boosey & Hawkes, 1959.

CRUMB, George. **Vox Balaenae for Three Masked Players.** New York, C. F. Peters, 1971.

DEBUSSY, Claude. **Preludes.** Paris: Durand & Cie., 1910.

HAYDN, Joseph. **Sämtliche Klaviersonaten.** Viena: Wiener Urtext Edition, 1973.

LISZT, Franz. **Klavierwerke, Band 3:** Etüden für Klavier zu zwei Händen. Leipzig: Edition Peters, (1913-17).

_____. **Neue Liszt-Ausgabe:** Serie 1, Band 7. Kassel: Bärenreiter, 1974.

RAVEL, Maurice. **Piano Master Pieces of Maurice Ravel.** New York: Dover Publication, 1986.

SCHUMANN, Robert. **Robert Schumanns Werke, Serie VII:** Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Klavierstück IX.** London, Universal, 1967