

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA**

HENRIQUE OLIVEIRA ALVES

**LEVANTAMENTO DE ESTRATÉGIAS PARA O ESTUDO E PERFORMANCE EM
CHOPIN**

**CAMPO GRANDE - MS
2023**

HENRIQUE OLIVEIRA ALVES

LEVANTAMENTO DE ESTRATÉGIAS PARA O ESTUDO E PERFORMANCE EM
CHOPIN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito parcial para obtenção de título de licenciado/a em Música.

Modalidade: Recital didático com artigo

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Evandro Higa

CAMPO GRANDE
2023



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA - LICENCIATURA

Às 15 horas do dia 20 do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, no Auditório Prof. Luis Felipe de Oliveira, do Curso de Música da UFMS, o estudante HENRIQUE OLIVEIRA ALVES apresentou o Trabalho de Conclusão Curso (TCC), na modalidade Recital Didático intitulado "**Levantamento de estratégias para o estudo e performance em Chopin**", sob a orientação do professor Evandro Rodrigues Higa, como parte da exigência para conclusão do Curso de Música - Licenciatura. Após a avaliação da banca composta pelos seguintes membros: Evandro Rodrigues Higa (orientador e presidente), William Teixeira da Silva (membro 1) e Max Packer (membro 2), considerou-se o estudante **aprovado**:

RESULTADO FINAL

Aprovado

Reprovado

Recomendações:

Profº Drº Evandro Rodrigues Higa (presidente)

Profª Drª William Teixeira da Silva (membro)

Profº Drº Max Packer (membro)

Campo Grande, 20 de novembro de 2023.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Evandro Rodrigues Higa, Professor do Magisterio Superior**, em 22/11/2023, às 10:00, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **William Teixeira da Silva, Professor do Magisterio Superior**, em 22/11/2023, às



10:17, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Max Packer, Professor do Magisterio Superior**, em 22/11/2023, às 12:29, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4459841** e o código CRC **2A363F23**.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Resumo: Para todo aluno de piano, o estudo, a construção de repertório e o aprimoramento interpretativo e técnico é essencial, devendo ser feito de forma regular. Os concertistas atuais possuem um domínio cada vez maior sobre o seu instrumento, elevando as expectativas e padrões da audiência em relação a performance, sendo assim, é de suma importância que o aluno avançado que tenha interesse em uma carreira voltada para performance se aprimore através do estudo de repertório de alto nível. À vista disso, esse artigo irá levantar referências de como Chopin pensava em música e técnica, além de caminhos possíveis para o estudo desse repertório, com enfoque em 5 peças de Frédéric Chopin.

Palavras-chave: Performance Musical. Piano. Frédéric Chopin. Estudo. Balada.

Abstract: It's essential to every pianist to study, learn repertoire and refine technique and interpretation, and it should be done in a regular manner. Today's pianists are constantly raising the bar for what perfect technique and interpretation are, and the byproduct of that is the raise of the audience standards for what a good piano performance is. Taking that into account, it's crucial for any advanced student that has the intention to pursue performance to improve by studying high level repertoire. Considering that, this article will discuss how Chopin thought music and technique and some paths to the study of this repertoire, highlighting 5 pieces of Frédéric Chopin.

Keywords: Musical Performance. Piano. Frédéric Chopin. Etude. Ballade

SUMÁRIO

1. Introdução

2.1 Chopin e suas influências

2.2 O pensamento de Chopin

2.3 Chopin e performance

3. Fantasia Improviso Op.66

4.1 Estudos

4.2 Estudo 1 Op.10

4.3 Estudo 4 Op.10

4.4 Estudo 12 Op.10

5. Balada No.1 Op.23

6. Conclusão

7. Referências

1.Introdução

Frédéric Chopin é indubitavelmente um dos maiores compositores do período romântico e um dos revolucionários na composição, na pedagogia e na técnica pianística até os dias atuais. Além disso, suas peças são conhecidas por serem extremamente demandantes para o pianista, tanto musicalmente quanto tecnicamente, de modo que se tornou um repertório formativo usual – se não mesmo indispensável – para qualquer pianista que busca se aprimorar em alto nível.

Dentro deste artigo me aprofundarei nos aspectos que julguei crucial para ter um estudo eficiente de suas obras e uma performance coesa com a visão do compositor. Dessa forma, vou buscar discorrer sobre os aspectos que formaram o aclamado Chopin, sua pedagogia ao ensinar aos alunos, a sua linguagem musical e estratégias para a preparação de uma performance. Essa performance incluirá 5 peças: Fantasia-Impromptu Op.66, Étude Op.10 No.1, Étude Op.10 No.4, Étude Op.10 No.12 e Ballade No.1 Op.23. Posterior à pesquisa, o artigo será utilizado para a preparação da performance de um recital didático, a fim de servir como um Trabalho de Conclusão de Curso do curso Licenciatura em Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

2.1 Chopin e suas influências

Chopin foi um compositor, pianista e professor que nasceu na Polônia em 1810 e faleceu em 1849 depois de longos anos sofrendo de tuberculose. Ele foi reconhecido durante sua vida como um dos expoentes do período romântico e um compositor único, visto que grande parte de seus estudos foram feitos de forma autodidata, além de revolucionar diversos aspectos técnicos, artísticos e musicais dentro e fora do piano.

Chopin foi muito influenciado pelo patriotismo de seu pai, que lutou pela causa polonesa. Wierzynski escreve que sua devoção era a seguir:

“Foi dado a esse homem francês o gosto da infelicidade polonesa, descobriu a amargura de uma luta justa e nobre, porém onde não se tem esperanças. Homens criados com tal comida são teimosos. Quando eles abraçam uma idéia, eles se apegam a ela por seus altos e baixos, quanto mais derrotas eles sofrem, mais forte é a sua devoção.”(BRAKEL,1981, p.29, tradução nossa).

Porte (1935) aponta que Chopin é polonês, porém como artista, músico e poeta ele reflete Paris, onde morou maior parte da sua vida, porém os Noturnos não são nem poloneses, nem franceses, são Chopin.

Os pais de Chopin fizeram com que nada interferissem em seus estudos, sendo dedicado e inteligente, logo foi considerado um gênio, nos teclados a mesma coisa, sendo uma possibilidade que as aulas de Wojciek Zywny foram bem supérfluas. Sendo considerado principalmente um autodidata, sempre improvisando ao piano.

Durante seus estudos com Joseph Elsner, teve a possibilidade aprender todos os estilos composicionais da época, porém Elsner reconheceu seu talento para uma vanguarda artística ao piano e não impôs seus desejos ou gostos em cima de seu pupilo, Hedley (1974) acredita que esse é o maior mérito de Elsner como professor. Também aproximou Karlbrenner para aulas, porém seria um estudo rígido e rigoroso, aconselhado por Elsner não adentrou a fundo as aulas de piano de Karlbrenner e foi procurar sua própria genialidade e procurar fama como compositor ao invés de como pianista. Chopin percebeu que se tornar pupilo de Karlbrenner seria um sério conflito

de interesse, visto que Karlbrenner tinha como interesse na propaganda e na fama pessoal que tal relação geraria. Murdoch era um admirador de Karlbrenner, porém acredita que a recusa de se tornar pupilo de Karlbrenner foi uma sábia decisão, pois Karlbrenner era apenas teoria enquanto Chopin era poesia e expressão natural.

Seus primeiros contatos com o mundo musical foi a partir de concertos de Hummel e Paganini, esses dois compositores marcaram Chopin por sua vida inteira. Hummel foi uma inspiração pra Chopin e uma grande influência na sua música, de acordo com Weinstock não poderia se compor dessa forma sem ter um certo grau de familiaridade com Hummel. Entretanto, Paganini foi uma influência de outra forma, de virtuosismo, sendo os primeiros estudos datados nessa época, inspirados em levar o virtuosismo as teclas. Field influenciaria Chopin principalmente com o estilo noturno e o toque suave, que foi adaptado ao piano por Field e desenvolvido por Chopin.

Bom gosto para Chopin era tudo, por isso evitava o movimento romântico que se encontrava na época. Todos os artistas do período não tinham dúvida que ele era a luz do fim do túnel para os conceitos estéticos que eles buscavam, entretanto nenhum apeteceu ao gosto de Chopin. Ele apreciava a companhia e amizade de seus contemporâneos, porém não gostava da sua arte. Os únicos compositores com que ele se importava era Bach, Mozart e Bellini. Ele seria o romântico que odiava o romantismo, e, paradoxalmente, sendo um dos primeiros românticos, permaneceu e se tornou um dos mais populares do repertório romântico.

Devido a tuberculose sua limitação física fez com que Chopin tivesse um alcance menor de dinâmica, porém, de acordo com Holcman (1954), não fazia falta visto que havia uma gradação imensa entre seu alcance de mezzo forte a pianíssimo. Sua doença fez com que diversos contemporâneos criticassem sua forma de tocar, tendo sido descrito injustamente, como aponta Hedley (1974), por Field como um talento entre os doentes e por Berlioz como um pianista que esteve morrendo sua vida inteira. Esses aspectos fizeram com que Chopin adquirisse uma preferência por tocar em salões ao invés de halls de concerto, por seu timbre fino e leve. Entretanto, isso o levou a assegurar um público aristocrata, podendo se sustentar dando aula aos filhos desses aristocratas.

2.2 O pensamento de Chopin

De acordo com Mustafa Emir (2021) o período romântico foi marcado por um dos ápices da técnica pianística, onde compositores tiveram que se adaptar as evoluções mecânicas dos instrumentos e explorar novas possibilidades técnicas como: oitavas rápidas, escalas rápidas, arpejos e uso de terças. Chopin foi um dos compositores que marcou esse período e se destacou por sua musicalidade e o uso de rubato para dar fluência a música.

Devido às diversas escolas e métodos desenvolvidos para acompanhar o desenvolvimento do piano, algumas críticas foram concebidas por Chopin como a abominação da escola do mecanicismo, do estudo exaustivo prolongado, da homogeneidade dos dedos e do pensamento da técnica acima da musicalidade. A vertente conhecida como “a escola do mecanicismo” foi uma das abordagens tecnicistas que surgiram contemporâneas a Chopin, porém Karol Mikuli (1943), um dos alunos de Chopin, menciona que as propostas dessa escola, de exercícios repetitivos e desconcentrados são contrárias ao conceito de performance empregado por seu professor. A crítica feita ao estudo durante um período prolongado vem aliado a abordagem mecânica ao piano, pois nas palavras dele:

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

Tanto Chopin, quanto Hummel, vão fazer fortes críticas ao trabalho por seis ou sete horas por dia no instrumento e vão defender principalmente um estudo regular, diário e altamente focado por três horas. De acordo com eles, “um tempo de prática maior que este, adormece o espírito e não forma um músico expressivo”. Outro paradigma quebrado por Chopin, foi o uso dos dedos de forma heterogênea. Entender a função e a sonoridade de cada dedo era essencial para Chopin e imprescindível para qualquer intérprete, sendo assim ele comenta em seu método a importância de

não destruir o charme da particularidade de cada toque, mas ao contrário, desenvolver essa especificidade.

Todas essas questões formaram o pensamento pedagógico, composicional e musical de Chopin, sendo seus estudos os maiores exemplos de tal pensamento. Os estudos de Chopin fundiam a técnica pianística e o pensamento musical de forma indivisível, novidade dentro dos estudos, pois para ele a necessidade da compreensão da sonoridade e do trabalho harmônico é a única forma de assegurar a unidade estilística musical de um estudo. Sendo assim, utilizando dos princípios barrocos de desenvolver uma mesma figuração até o final, como em prelúdios e invenções, Chopin imbuía em seus estudos a necessidade da busca de técnica em favor de uma sonoridade e não uma sonoridade em favor da técnica.

De acordo com Tracy Donna (2008), Chopin acreditava que o desenvolvimento da técnica era um meio de libertação das mãos para uma expressão musical, ele trabalhava primeiramente escalas, arpejos e escalas com diferentes acentuações e rítmicas, dando ênfase na importância da retenção da posição da mão e do toque leve, sem esforço, começando por as escalas de B F# e Db por existir um pivô para mudança, ensinando C por último. Além disso, Chopin passava aos seus pupilos os exercícios como: *Preludes et exercices de Clementi*, *Estudos de Cramer*, *Gradus ad parnassum de Clementi*, *Stylstudien zur hohern vollendung de Moscheles*, *Suítes de Bach* e *Fugas do Cravo bem temperado*, apenas para os alunos avançados ele então recomendava seus estudos do Op.10 e Op.25.

Ricardo Henrique Serrão (2019) vai defender que para além da técnica pianística Chopin também oferece seus estudos de forma didática direcionada a sonoridade tanto na performance quanto em seu desenvolvimento enquanto material composicional, fator que confirma a escuta concentrada que ele defendia. Essa inovação dos estudos como forma composicional e não apenas técnica foi uma inovação de Chopin, levando muitos a seguirem de exemplo. Entretanto, os mais fiéis aos pensamentos pedagógicos de Chopin foram os estudos de Debussy e Scriabin, que procuraram criar teias sonoras e timbrísticas novas. Sendo assim para o autor, é essencial que essas obras precisam ser engajadas de maneira a entender as intenções e concepções de Chopin, visto que inovou ao juntar questões dinâmicas, harmônicas, texturais, sonoras e timbrísticas para reviver a musicalidade de um estilo.

Chopin era um compositor versátil e utilizou de diversas formas e estilos para suas composições, porém, os aspectos que o destacaram foram os detalhes como efeitos melódicos, integridade harmônica e um timbre doce como um canto ao piano, sendo extremamente importante ter um dedo e um ouvido sensível para executar suas peças. Além disso, por mais que houvesse similaridades estruturais das músicas de seus amigos Liszt e Schumann, as estruturas (arpejos, acordes e cromatismos) surgiam de contextos musicais diferentes, muitas vezes através da técnica e corporeidade do instrumento. Ademais, Crocker (1976) diz que Chopin tinha um talento único para a criação de figurações pianísticas originais que não foi superada no século XIX.

As maiores referências de melodia para Chopin são as canções polonesas folclóricas e a ópera italiana. Por mais que se siga uma estrutura de 8 compassos de melodia, pode-se observar extensões, contrações e sobreposições de frases em seu trabalho. Cromatismos dentro das melodias são puramente decorativos ou notas de passagens para seu diatonismo, normalmente utilizado como quebra da melodia com cadências cromáticas.

Harmonia foi o campo de maior inovação e onde desenvolveu sua característica estilística mais marcante. Acordes típicos para Chopin são as tríades diatônicas e inversões, sextas napolitanas, a subdominante na sua forma menor, dominantes com sétimas e nonas, acordes diminutos e acordes com sexta aumentada. Acordes básicos são disfarçados com suspensões, notas de passagem e apojaturas. Notas de passagem e apojaturas não resolvidas têm intenção de colorizar o acorde. Além disso, cor também é atingida por aproximações cromáticas de dominantes e acordes diminutos. Sendo um dos acordes modulatórios favoritos de Chopin o acorde não resolvido de dominante com sétima na terceira inversão seguido de runs e passagens escalares. Ademais, Chopin utilizava de harmonia estendida para atingir uma sonoridade específica, utilizando de acordes com 9, 11 e 13 mais livremente que seus antecessores.

2.3 Chopin e performance

De acordo com Hedley (1974), o estilo pianístico de Chopin era tão pessoal, elusivo e tão difícil de caracterizar ou definir que nunca poderia ser passado aos seus discípulos. Mesmo quando outros artistas sensíveis como Tausig e Rubinstein interpretavam uma obra de Chopin eram criticados por quem conhecia o toque dele. Todos os estudantes diziam que o pianíssimo de Chopin era sempre distinto. De acordo com Henry Raymond (1996), seu tocar estava preocupado não em encantar os outros, mas sim a si mesmo.

Sobre seu pensamento musical, David Björling (2002) aponta que Chopin tinha um conceito profundo sobre o que ele considerava uma composição ideal de piano, sendo até algumas passagens de Mozart para desconfortáveis para seu ouvido. Por isso ele enfatizava sempre a importância de um bom fraseado, sem isso parecia que você está recitando um discurso decorado em linguagem não familiar. De acordo com o que disse a seus pupilos: Notas longas, sínopes, notas agudas e dissonâncias devem ser tocadas de forma mais forte e o final de uma frase, uma vírgula ou uma fermata deve ser sempre fraca. Além disso, também proclamava sobre a nossa tradicional visão de dinâmica crescendo e tempos fortes e fracos. Essa visão teria sido construída a partir de ouvir muitos cantores, que foram a base da forma de tocar de Chopin. De acordo com ele: Você deve cantar se deseja tocar.

Chopin era bem duro sobre a compreensão e a execução de suas obras, porém muitos pupilos como Filtsch fizeram-lhe admitir que: todos nós entendemos isso diferentemente, vá ao encontro do seu caminho, faça como sentir que deve ser feito, também pode ser tocado assim. Além disso, ele disse a um de seus pupilos:

Esqueça que você está sendo ouvido e se ouça. Quando estiver ao piano lhe dou total autoridade para fazer o que quiser, siga livremente o ideal que você se impôs e sente dentro de si. Seja ousado e confiante no seu próprio tocar e tudo que você tocar será bom. Me dá muito mais prazer ouvir você tocar com completo abandono aos outros que ouvir uma confiança sem vergonha dos gostos vulgares. (EIGELDINGER, 1986, p.13, tradução nossa).

Essa liberdade dada por Chopin também é apontada por Eigeldinger (1986) que afirma que Chopin nunca tocava suas obras da mesma maneira, sempre variando de acordo com sua inspiração e como estava se sentindo no momento. Além disso, quando tocava suas próprias peças ele gostava de ornamentar a peça. Ele era famoso por dizer que ornamentos deveriam soar como improvisos.

De acordo com Schoenberg (1963) ninguém pode replicar o seu estilo de Rubato. Ele nunca se prendia a regras, mas sim ao momento de como deveria ser tocado. Ao mesmo tempo ele sempre tinha uma lógica emocional sólida para o uso do rubato. Ademais, ele sempre repudiou sensibilidade exagerada como falsa e dizia que a mão esquerda é o condutor do coro, um relógio que nunca deve entortar ou cair, faça com a direita o que quiser e conseguir. Outro aspecto a se considerar é que Samsom sugere que Chopin tocava suas seções líricas mais rápido e mais fluente do que atualmente.

Outras considerações de David Björling (2002) ao se tocar Chopin são: Em tempos médios e lentos deve se tocar a apojatura junto com a nota do baixo, Chopin procurava desmontar qualquer tensão que o aluno tivesse durante as aulas e maioria dos toques é feito com o dedo, porém algumas vezes o a parte superior do braço deve ser usada. Ademais os trilos devem começar na nota mais alta, se por acaso se tornar uma repetição deve se então começar da nota principal. Além disso, deve se tocar com um bom nivelamento rítmico entre as notas, ao invés de rapidamente.

Chopin não hesitava em quebrar regras de dedilhado se elas atrapalhassem seu propósito e, sobre dedilhados, vale dizer: o mais fácil deveria ser usado, porém ele permitia a passagem do polegar por baixo do quinto dedo (provavelmente por seu estudo de Bach) e o deslizamento do polegar de uma tecla para outra. Além disso, a mão nunca deve ser usada de maneira espalmada ou plana.

Para ele a sensibilidade, o ataque delicado e um timbre profundo e redondo era de extrema importância. Moscheles afirma que os pianos de Chopin eram extremamente delicados, para que Chopin conseguisse atacar forte sem um toque doloroso ao ouvido. Ademais Chopin dizia que era perigoso tocar em pianos com um bom timbre pronto, pois mimaria o toque do pianista. Utilizava principalmente de pianos Pleyel e Erard apenas em apresentações ou quando não se sentia pianisticamente preciso.

Chopin evitava a leitura para confirmação de suas edições, as vezes deixando erros em suas revisões e fazia trocas após o envio de edições, além de escrever variações nas edições de seus pupilos. Sendo assim, muitas sinalizações de pedais foram perdidas por Chopin, por mais rígido que ele fosse, muitos editores desconsideraram isso. A utilização de pedal durante as peças de Chopin é ainda mais

trabalhosa em relação aos pianos modernos por terem um maior poder de sustentação que os pianos de Chopin.

De acordo com Banowetz (1985), Chopin dizia que o pedal é a ferramenta mais poderosa, versátil e sutil que o pianista pode usar para se expressar. Entretanto, no piano moderno as indicações dadas por Chopin apresentam dificuldades pelas diferentes qualidades de sustentação dos pianos Pleyel, piano utilizado para fazer as composições, como consequência deve ser feitas algumas alterações no uso de pedal, como a utilização de uma corda junto ao pedal de sustentação em passagens escalares ou que tenham tendência a embolar.

Algumas razões para Chopin utilizar o pedal são: Conectar acordes finais com o propósito de ressonância ao invés de um som legato e para passagens escalares, onde se deve pressionar no começo da escala e soltar no final para evitar um som seco e adicionar brilho, recomenda-se o uso de um movimento rápido para cima e para baixo para imitar tal efeito. Além disso, o pedal pode ser usado para criar um efeito borrado, dando à música um efeito multicolorido, um efeito caleidoscópico. Ademais, durante passagens que trabalham em cima de tons harmônicos devem ser pedalizadas.

Durante seu livro Joseph Banowetz (1985) sugere algumas formas de pedalizar para criar os efeitos que Chopin queria: A troca do pedal deve ocorrer depois do 1 tempo, o staccato com pedal deve ser atacado como se não estivesse usando pedal, a harmonia do baixo quando não puder ser sustentada pelos dedos deve ser mantidas com o pedal, se a passagem não tem indicação de pedal deve ser entendida por ter uma cor única, meio pedal pode ser usada em passagens agudas para cor e um leve borrão, a pedalização deve ser mais leve na parte grave, mesmo que seja indicado meio pedal. Como regra principal, o pedal deve sempre respeitar o baixo.

3. Fantasia Improviso

A obra Fantasia Improviso foi publicada a contragosto de Chopin de forma póstuma por seu amigo e copiadador Julian Fontana. Niecks (1890) e Huneker (1900) vão dizer que é a única das obras póstumas dignas de consideração e seria uma perda não tê-la publicado, a partir disso Hinson (2004) irá apontar o excelente juiz que Chopin era de seus trabalhos.

Niecks (1890) vai especular que o motivo de tal obra ter sido mantida no portfólio foi que a segunda parte da música parecia em ser satisfatória ou distinta o suficiente para seu alto padrão de gosto artístico. Já Hedley (1974), levanta uma segunda possibilidade que seria a similaridade com o improviso em Eb de Moscheles.

Essa obra que foi feita como comissão a Baronesa d'este, acabou se popularizando em salas de concerto e a partir de versões não autorizadas, imprecisas do trabalho de Chopin. Sendo assim, a família de Chopin, farta de ouvir as obras não publicadas sendo mutiladas de forma atroz, por sua vez teria pedido para Fontana redigir uma versão. Essa versão teria diversos trabalhos editoriais pela mão de Fontana, que tentou exprimir o estilo de Chopin e como ele tocava tal obra. Hinson (2004) vai considerar a edição de Fontana como a mais coerente com o estilo de Chopin, com algumas diferenças para as outras edições, como os acordes arpejados no final da peça e as mudanças de acento no compasso 13 a 22 e compasso 91 a 92. Uma outra adição de Fontana a peça foi o prefixo fantasia ao título original improviso.

Hinson (2004) vai criticar a forma que a obra é tocada e pensada, visto que a maioria das performances tem uma visão da obra como um exercício ao invés de dois humores contrastantes. Ademais, ele levanta a teoria que a obra em si não foi feita por improviso, porém deveria soar dessa forma ao se tocar. Ele também vai defender que a interpretação da introdução deve ser feita com um *sforzando* súbito piano e o tema principal deve ser tocado com o uma corda até o compasso 9, onde se deve soltar o pedal para produzir um leve aumento de volume na peça. Além disso, advoga que os sombreamentos dinâmicos iniciais são particulares de cada compasso, onde as gradações de dinâmicas do compasso 5 e 7 são apenas para aquele compasso e devem ser seguidos de súbito piano. Ele irá apontar que existe uma concepção

errônea por parte dos pianistas que durante a seção do sustenuto no compasso 43 que o termo *anima* utilizado por Chopin significa uma animação que implica algo animado e mais movido, porém de acordo com Hinson (2004) isso tira a característica de fluência da peça, Chopin estaria utilizando do termo *anima* para remeter a alma (tradução em italiano da palavra *anima*) e significaria uma intensificação da emoção e não da velocidade.

Para Hinson (2004) a seção B pode ser variada de diversas formas, com dinâmicas, nuances e acentos para que não se torne repetitiva. Ao retornar para o A deve ser feito de forma com mais entusiasmo, sem retardos e acelerandos a fim de preparar o *molto agitato* a frente. Já nas recomendações de estudo, Hinson (2004) vai sugerir a quebra das frases em grupos de um tempo, onde deve ser tocado com mãos separadas e após juntar deve ser retirada as pausas gradualmente.

Algumas ressalvas a se fazer em relação as visões de Hinson (2004) sobre essa peça é que muitas das suas escolhas performáticas são rígidas, espelhadas na personalidade da edição de Fontana, entretanto sua visão se contradiz ao dizer:

“Ao tocar Chopin deve se ter uma sensibilidade e liberdade adquirida por intuição, principalmente nos usos do rubato, tentando se livrar de rigidez na performance e sempre deixando espaço para espontaneidade e imaginação, pois ele em si nunca tocava uma peça da mesma forma duas vezes.”
(HINSON, 2004, p.8, tradução nossa).

Entretanto, ele argumenta que durante muito tempo foi o padrão tocar Chopin através de uma lente errônea onde toda autenticidade era bem-vinda, onde não existia exagero, Rubinstein foi bastante crítico em relação a isso, que se formou principalmente pela tradição dos pupilos do Chopin não serem pianistas profissionais, sendo um expoente dessa tradição Paderewski.

Com isso em mente, a minha recomendação para o estudo é buscar o toque profundo a todo momento e não poupar esforços em marcar as notas em um primeiro momento, após atingir uma firmeza rítmica e uma conversação coesa do ritmo entre as duas mãos que se deve tomar liberdade poética. Para a performance Hinson (2004) levanta alguns pontos interessantes, como o incentivo do contraste as duas seções da música, pensar que a música deve soar leve e fluida como um improviso, se tratando mais de evocação de um humor através de uma proclamação do que

necessariamente uma concepção presa em uma tela por marcações de dinâmicas e acentos. Procure a liberdade e crie seus próprios caminhos dentro das telas de Chopin, torno das palavras de Hinson as minhas: “Para fazer justiça a Chopin você tem que ser um pianista, porém igualmente um poeta”. (HINSON, 2004, p.9, tradução nossa).

4.1 Estudos

Os estudos, exercícios e estudos de concerto tem a finalidade de fortalecer um particular aspecto da técnica de piano, entretanto, cada tipo contém um significado, afirma Finlow (1992). Os exercícios têm o objetivo de isolar e repetir certa técnica, tendo qualquer senso artístico e musical como secundário. Os estudos de concerto, contém um elemento didático, porém normalmente esse momento se trata do decorrer do próprio material temático ou construção. Já o estudo, ele contém as duas finalidades, servindo as funções musicais e didáticas de forma que se complementem e sejam indivisíveis.

Com o grande crescimento da popularidade do piano e a sua presença em meio da classe média do século XIX, uma demanda clara de material didático surgiu para esse novo instrumento. Por mais que existisse material didático, a sua maioria tinha sido composta para cravo, sendo a tocata mais relevante e similar aos estudos pela sua virtuosidade.

Dentro os diversos pianistas da época, muitos fizeram seus próprios materiais para abordar elementos específicos e atingir as técnicas que estavam sendo utilizadas nas composições da época. Alguns exemplos desses pianistas foram: Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Alkan, Henselt, Brahms e Saint-Saëns. Contudo, apenas 3 compositores se destacaram nesse formato: Liszt, que tinha estudos bem exibicionistas, Schumann, que tinha uma sonoridade controversa para a época e Chopin, que para o público geral estava entre esses dois compositores.

Com o passar do tempo os estudos do Chopin foram sendo reconhecidos como ferramentas importantes, para alguns estando entre os cinco melhores compositores de estudos para piano, de acordo com Tracy Donna. Foram se tornando marcos para todos os alunos de piano, tendo seu Op.10 reconhecido por Schumann como poético em quase sua totalidade, excluindo o número 2.

Até mesmo na atualidade existe um grande respeito por seus estudos, Finlow (1992) por exemplo fala que além da capacidade de treinar o físico, a qualidade musical permite, e de manda uma performance pública que ainda pondera sobre a questão de onde as questões musicais e técnicas se juntam, no palco. Tobias Matthay (1932) concorda e julga a técnica como a capacidade de construir uma expressão da mente, tendo a visualização de imagens musicais e a técnica como ferramenta. Muitos estudiosos e pupilos de Chopin acreditam fielmente na técnica como um meio, pois

de acordo com Sidney Harrison (1953) não existe uma divisão clara entre técnica e musicalidade. A técnica nos permite comandar e ganhar confiança sobre nossa execução, permitindo nossa mente buscar e ousar ainda mais com sua interpretação. Arthur Schnabel, pupilo de Chopin, conta que para seu mestre, a técnica é meio para um fim, apenas com a certeza da intenção se acharia ou inventaria, se necessário, os meios para alcançar tal sonoridade.

Além disso, Abby Whiteside (1955), que tem uma visão mais holística sugere que não levemos de maneira leve o que os dedos oferecem, o não envolvimento emocional da prática gerará fracas interpretações e é perceptível quando se está envolvido emocionalmente com a música e quando não se está. Acrescenta ainda que tem uma desconsideração de exercícios como Hanon e Czerny e escalas, pois são responsáveis pelo tédio. A criatividade e as ideias vêm da música bela, claramente enaltecendo sua fascinação com um balanceamento entre musicalidade e uma coordenação habilidosa dos estudos de Chopin.

Chopin, de acordo com Eigeldinger (1986), dizia existir apenas 3 categorias de mecanismos ao tocar piano, sendo assim, estudos técnicos de 3 bases – notas adjacentes, notas disjuntas e notas dobradas. A partir desses mecanismos compôs suas duas obras de estudos, Op.10 e Op.25, tendo influências nos estudos de Hummel, Moscheles pela expressividade e musicalidade imbuída em seus estudos e Paganini por sua virtuosidade e domínio do instrumento.

4.2 Estudo 1

O *Estudo 1*, obra que abre o Opus.10, é considerado o menos emocional e um dos mais demandantes tecnicamente por Henry Raymond (1996). Esse estudo que presta homenagem a um dos ídolos de Chopin, J. S. Bach, traz consigo uma figuração similar à de um prelúdio e a alguns caminhos harmônicos análogos aos que Bach escreveu em seu primeiro prelúdio do Cravo Bem Temperado. Entretanto, algumas diferenças claras surgem logo em seu início, a figuração estendida utilizando de 4 oitavas e meia nos arpejos e as tramas harmônicas com tétrades e extensões são marcas claras de um novo período na música e nas teclas, sua forma única de se compor estudos a levar em consideração a intenção musical sonora aliada a técnica.

O autor Ricardo Henrique Serrão (2019), durante a análise do estudo 1 op.10, o autor confere a necessidade de entender as mudanças harmônicas, visto que

durante a peça alguns “temas harmônicos” são recorrentes e necessitam uma elucidação timbrística específica. Um exemplo dessa observação é que o uso constante de tríades estendidas, que são tríades com extensões como a 9^a, 11^a e 13^a, é comumente utilizado para tensionar ou relaxar certas passagens, dependendo do tempo de permanência da alteração ou resolução de um cromatismo. Outro “tema harmônico” apontado pelo autor é a progressão de quartas ascendentes, que na primeira vez aparece em uma sequência de acordes com sétima de forma diatônica e que é cromatizada ao longo da peça. Além disso, o autor comenta sobre a exploração da sonoridade que Chopin defendia, para que o intérprete compreenda a trama harmônica e imprima sobre ela diversas sonoridades heterogêneas para uma boa performance.

A forma do estudo é ternária, forma que será usada na maioria dos estudos: A-B-A-coda, e sobre o alinhamento da performance com trama harmônica e a estrutura maior da peça, Ashton Jonson (1908) sugere que as dissonâncias e mudanças dos arpejos sejam sempre acentuadas em relação as consonâncias e Raymond irá enfatizar a essencialidade do uso do pedal para conectar a harmonia que é tecida a cada dois compassos. Raymond (1996) também irá contrapor a escola pianística russa e afirmar que mão esquerda deve ser tocada partir do uso do pulso com um movimento para baixo, deixando de lado o conselho de pianistas como Von Bulow, que acreditam que se deve usar o peso dos braços ao tocar. Um último aspecto a se considerar sobre a performance seria que Chopin indica um andamento de 176 bpm, porém Theodor Kullak sugere que 152 bpm é o suficiente para o piano moderno e que a escolha de Chopin se dá pela mecânica dos pianos de sua época, principalmente o Pleyel.

Os trabalhos de exercícios técnicos de Cortot (1915) e Monique (1995) se diferem de grande forma. Cortot (1915) começa por trabalhar exercícios de desenvolvimento de extensão, enquanto Monique (1995) faz apologia a supressão das posições de extensão, utilizando dedilhados como 2451, indica que deve manter a mão recolhida, mantendo o peso regular entre cada dedo e sempre fechar imediatamente o arco da mão sobre o seu ponto de partida. Tendo uma imagem de caminhar sobre os dedos, mantendo um relaxamento e conforto sobre cada dedo. Raymond (1996) concorda nesse ponto com Monique (1995), visto que ele recomenda a prática apenas do primeiro padrão para aprender a abdução ou recolha dos dedos e depois a parte descendente do arpejo com foco na flexão do deão para uma

realocação da mão de forma suave – sempre legato para entender o movimento lateral. Outro aspecto importante, para Monique (1995) é a liberação total do polegar durante o toque do segundo dedo é essencial, visto que: “um polegar tenso bloqueia automaticamente o pulso, podendo a tensão tomar todo o braço”. Cortot (1915) não faz menção ao polegar solto, apenas na utilização do peso do antebraço no acento do polegar que se discute o polegar.

Essas diferenças se acentuam nas variações rítmicas empregadas pelos autores, onde Cortot (1915) para no polegar, enquanto Monique (1995) no segundo dedo, para evitar a concepção da posição na forma 1245. Monique (1995) sublinha a importância do relaxamento completo e da previsão mental do movimento, ao passo que Cortot (1915) enfatiza o fecho da mão sobre os pontos de apoio, atenta a evitar o colapso ou quebra dos dedos e precisão na articulação. Além disso, é recomendado por ambos o trabalho de variar a dinâmica, entretanto Cortot (1915) faz o trabalho a cada oitava junto ao trabalho rítmico, enquanto Monique (1995) a cada duas oitavas e de forma separada do trabalho rítmico.

Ambos vão trabalhar as posições que a mão se encontra no estudo, Monique (1995) trabalha principalmente os acordes sem o polegar, o adiciona apenas a partir do primeiro acorde como transição e por último acrescenta o polegar da forma que é escrito, porém ainda com acordes e em grupos de 3. Cortot (1915) por outro lado, vai manter o polegar desde o início, a fim de trabalhar extensão e vai agrupar o acorde de diversas formas como: de 2 em 2 notas, 3 e 1 notas, 1 e 3 notas. Além disso, ambos os autores dizem sobre a moderação do tempo de trabalho nestes exercícios, porém Cortot (1915) diz: “para assegurar o equilíbrio necessário ao desenvolvimento metódico dos músculos da mão” recomenda que se interrompa o trabalho com a realização dos exercícios dos dedos presos.

Sobre a utilização do braço e pulso, Monique (1995) recomenda que o cotovelo seja livre, para que seja possível conduzir o peso do braço, membro que a autora julga ser importante, e ainda acrescenta que um movimento vertical do pulso é útil a fim de frasear o grupo de 4 notas. Por sua vez, Cortot (1915) deixa algumas notas que indicam evitar todo o movimento da mão, relacionando aos seus pontos anteriores de trabalhar a precisão e a força individual de cada dedo. Por mais que exista essa contradição por parte dos autores, os exercícios recomendados apresentam diversas semelhanças, como o trabalho das “pequenas distâncias” citadas por Monique (1995), que diz respeito ao trabalho da mão de forma fechada, que esse estudo utiliza de

forma abundante, dando um foco ainda maior para o segundo dedo, tendo ele como âncora de seu movimento.

Outra recomendação de exercício por Monique (1995) para “assegurar a virtuosidade” é a utilização de exercícios que começam pelo movimento descendente, a fim de torná-los independentes e não apenas uma consequência do movimento ascendente. Algumas outras diferenças é a utilização de dedilhados diferentes por Monique, compasso 31-32 e 35-36, que Cortot (1915) considera inaceitável por “alterar demasiado o caráter sonoro da passagem”. Cortot (1915) durante os compassos 42 a 44 recomendo reduzir a passagem para uma oitava e recomenda o prolongamento ao longo de uma maior extensão do teclado. Por último, Monique (1995) comenta que o desenvolvimento da velocidade deve ser feito em pp e exceder o tempo final, a fim de ao reduzir o andamento seja capaz de imprimir mais dinâmica de forma não tensionada.

4.3 Estudo 4

O *Estudo 4* trabalha de forma exaustiva a técnica de dedos. Para Monique (1995), o interesse musical da obra, que é frequentemente negligenciado, encontra-se no jogo entre as duas mãos, que se perseguem num movimento perpétuo, frenético, parecendo, por vezes, querer escapar: “Embora estas se encontrem transitoriamente, a escrita volta sempre a se perseguir obsessivamente e finalmente, na coda, depois de uma insistência terrível, com as mãos juntas e con più fuoco possibile, tomba definitivamente a última evasão”. Henry Raymond (1996) vai descrever esse jogo como um estilo composicional barroco, característico de Bach onde as mãos ficam constantemente alternando a figuração principal entre si, ademais, o estudo utiliza muito crescendo que seguem com piano súbitos, esse efeito cria um sentimento de frustração por causa da construção de um clímax que é negado pelo fraseado.

De acordo com Tracy Donna (2008), uma das principais dificuldades do estudo 4 é na rápida execução de escalas e arpejos com padrões que forcem rotações de tamanho diferente. Além do trabalho de músculos não homólogos, visto que a direção da figuração é a mesma independente de qual mão tem o padrão. Sua observação das edições publicadas por Chopin em relação a acentuação e articulação foram guias para as recomendações dadas em seu trabalho como: O acento no primeiro tempo

encoraja um ressaltado no pulso para relaxamento da tensão, preparando frase que começa na segunda semicolcheia. Além disso, a indicação dedilhado realça o padrão em 4, entretanto utilizando o polegar e a rotação na terceira semicolcheia do padrão.

O G# do compasso 2 funciona tanto quanto como continuação do padrão escalar, como um pivô para a transição de um novo padrão que privilegia o mindinho e o polegar. Além disso, a acentuação a cada tempo sugere a queda do pulso no toque do polegar e demonstra um padrão cíclico. Em seguida ele utiliza esses dois pontos de pivô como os extremos de um arpejo e passa o padrão para a mão esquerda, onde o dedilhado se torna diferente pelo não espelhamento do padrão, complicando a memorização e a execução de forma homogênea.

Outros dois expoentes no estudo técnico e musical dos estudos de Chopin, foram Cortot (1915) e Monique (1995), sendo que ambos escreveram exercícios técnicos para ajudar a performance de tais estudos. Cortot (1915) começa os exercícios técnicos com a preocupação da regularização dos dedos, usando o polegar indiscriminadamente sobre teclas pretas e brancas, quebra de ideia clássica feita por Chopin. Os exercícios tratam de regularizar os dedos em passagens de semitom, tom e notas disjuntas, além de outras figurações para regularização de dedos problemáticos. Além disso, Cortot (1915) traz algumas variações rítmicas a serem utilizadas junto a essas fórmulas. Monique (1995), por outro lado comenta sobre a importância da igualdade do som entre os dedos e a sua regularização, porém diz que esses problemas técnicos devem ser resolvidos antes de se tocar o estudo, sendo assim recomenda apenas que se toque no andamento final através de colcheias ou semínimas, dando atenção ao legato, o movimento de ricochete do pulso nos acordes e nos tempos fortes, meio-fortes e fracos. Além das fórmulas expostas previamente, Cortot (1915) também suplementa com um exercício a fim de estabelecer a passagem da posição da mão recolhida para a estendida, utilizando-se de acordes.

Enquanto Monique (1995) segue mais o texto de Chopin para seus exercícios, Cortot (1915) tenta subverter o estudo com a intenção de gerar o controle necessário para tocar tal passagem. Sendo assim, Cortot (1915) fornecerá: exercícios de tercina a fim de deslocar o tempo métrico e aumentar o domínio sobre a regularização dos dedos, exercícios de dedos presos para o trabalho da independência dos dedos e assimilação de certas posições de mão, permutações de dedos presos e tercinas, por último, fórmulas com acordes para consolidar as posições assumidas e à preparação antecipada de certos dedos.

Ambos os autores têm semelhanças nos seus exercícios, principalmente com as posições e acentuação, porém Monique (1995) não se utilizará de tercinas. Monique (1995) formula exercícios de galope para os saltos, com acentuação na última semicolcheia e durante seus exercícios escalares usa de acento nos tempos fracos. Durante os compassos 35,36 e semelhantes os autores se diferenciam de grande forma, visto que Cortot (1915) enxerga tal posições como blocos de acordes em seus exercícios e Monique (1995) pensa nos dedos 2 e 3 como pontos de pivô para a consolidação do movimento, utilizando a mão fechada e tocando as extremidades apenas com o movimento do pulso, padrão esse que será utilizado em toda peça. Cortot (1915) por sua vez, acentua as extremidades com staccato para desincentivar a extensão, porém não cita de forma direta as instruções de mobilidade lateral, exceto apenas no exercício 10, onde defende o estudo da mão esquerda amplificando sobretudo o seu “movimento de elevação”.

Monique (1995) segue com propostas de trabalho através dos próprios compassos do estudo de Chopin, dando foco ao que o autor do trabalho chamará de encadeamentos, que são as transições de motivos entre as mãos, como nos compassos 16-17 e 18-19. Outra ocorrência disso se dá nos compassos 40 a 43, onde Monique (1995) sugere a pausa em dedos “difíceis”, podendo utilizar do padrão de parar apenas em um determinado dedo em outros momentos da peça, para dar mais segurança. Além disso, a autora dá um grande enfoque a sincronização das mãos, sendo essencial o conhecimento do momento de encontro, incentivando o estudo das mãos separadas a fim de uma não ser apenas um reflexo da outra. Por último, durante o arpejo final Monique (1995) sugere o uso do dedilhado 25312 na subida e 21452 na descida, que não condiz com o dedilhado de Chopin, porém condiz com o dedilhado de Cortot (1915).

Como essa peça trabalha principalmente o movimento diatônico escalar, Henry Raymond (1996), recomenda o estudo lento com legato e toque profundo, depois um estudo com staccato para manter igualdade entre os tempos das notas, para que não exista agrupamento. Para tocar em andamentos rápidos é recomendado usar um toque leve com impulsos de pulso durante a linha. Outro aspecto técnico do estudo é os arpejos com intervalos grandes como no compasso 3 e 11, para tocar essas passagens os dedos devem estender e recolher enquanto o pulso se mantém alto, além disso como forma de estudo deve se tocar segurando a segunda nota do arpejo, para que sirva de pivô. Já a mão esquerda pode ser arpejada por conta dos grandes

intervalos que a mão deve alcançar, existe essa sinalização no primeiro acorde do compasso 3, possivelmente sugerindo que Chopin deu permissão para arpejar esses acordes.

As oitavas consecutivas que aparecem em algumas seções da peça, devem ser treinadas de forma lenta. Outra seção técnica é do compasso 35, onde existe arpejos descendentes de intervalos de 9 enquanto a mão direita faz trilos e em seguida saltos. O estudo deve ser lento com um toque pesado para aprender os movimentos verticais, depois a acentuação na primeira semicolcheia para o aprendizado dos movimentos laterais, para andamentos rápidos toque leve deve ser usado nas notas não acentuadas. Ademais a utilização de troca dos dedos durante os compassos 33-34 e 37-38 são essenciais, além disso deve se usar um impulso de pulso para construir a acentuação corretamente e evitar o agrupamento das notas repetidas

A meu ver, as abordagens de todos os autores citados são válidas, visto que, elas contêm os mesmos fundamentos e objetivos, a que mais destoa das visões encontradas é a de Cortot, porém acredito que seja uma questão de anacronismo histórico, visto que, Monique foi pupila de Cortot, porém parece recomendar abordagens completamente diferentes ao que vemos em seus exercícios. Além disso, o estudo a performance e estudo contínuo do estudo me leva a fazer diversas analogias com o estudo da peça *Fantasie Impromptu*, que carrega uma linha com semelhanças ao estudo 4, que se trata de semicolcheias incessantes, onde se deve buscar uma clareza imensa na frase, a fim de regularizar os tempos e garantir a estrutura rítmica, tendo menos espaços para rubatos, porém a construção de diversas linhas intermediárias e o constante jogo de perseguição das duas mãos leva a uma consideração típica de uma fuga para a performance.

4.4 Estudo 12

O *Estudo 12*, estudo escrito sobre a luz de notícias que os russos haviam tomado Varsóvia, de acordo com Henry Raymond (1996) é uma peça se trata de uma paixão, seguida por uma espiral descendente de indignação e desespero. A melodia se opõe de forma orgulhosa e majestosa, criando contraste com a instabilidade da mão esquerda enquanto a direita se levanta triunfantemente, sendo possível traçar analogias e comparações ao patriotismo e a visão de Chopin em relação a sua nação.

O estudo irá trabalhar com 4 figuras primárias, arpejo decorado de G7b9 com o acorde na mão direita, um arpejo da tônica em Cm com uma nona adicionada, arpejos extensos, podendo ter saltos de oitavas ou notas cromáticas de aproximação e um padrão com dedilhado detalhado em escalas cromáticas onde se ascende em grupos de dois.

Henry Raymond (1996) dirá que a peça segue uma forma ternária, a seção A começa com uma introdução de 8 compassos, após existe uma frase de 2+8 compassos que é repetida, onde os últimos quatro compassos da segunda frase são modificados. Durante o B duas partes de 4 compassos ocorrem que levam a repetição do tema A, essa repetição contém tercinas na melodia como forma de embelezamento/ornamentação da melodia, a frase dessa vez consiste em 2+4+4 compassos, após isso existe uma coda. A coda dura 8 compassos, sendo os primeiros 4 um incremento da seção A e as últimas 4 são baseadas em uma espiral descendente baseada na introdução.

Entretanto, por mais que o material temático possa ser enxergado de tal forma, essa análise peca em compreender o direcionamento estrutural dinâmico da peça, pois essa obra constrói lentamente, durante a repetição do tema, a necessidade de um ápice dramático. Ademais, toda vez que há uma fuga da seção A, a obra cresce e constantemente retarda esse mesmo ápice energético, a fim de construir uma espiral de desespero e desolação no ouvinte, sendo a coda em si um ataque final a sensação de esperança, de forma suave e com humor meigo para lhe tirar o último ar que lhe resta.

Tracy Donna (2008) em seu estudo recolhe dados que o uso de membros com duas ou mais articulações são incapazes de se reduzir ao ponto de produzir todo o alcance possível entre todas as juntas, sendo assim é importante estar com o pulso relaxado para que os dedos possam atingir sua força máxima. Além disso, os constantes sutis movimentos de pulso vão causar pequenas mudanças nas utilizações dos grupos musculares e coordenação, prevenindo a fadiga. Além disso, o acento sobre as semicolcheias é significativo pois sugerem uma queda no pulso para atingir a acentuação.

Whiteside (1995) comenta que o pulso tem a habilidade de facilitar passagens elaboradas como essa, pois como os dedos trabalham com diversas articulações, torna-se difícil a utilização sem uma perda de força se usarmos eles de forma exclusiva. Sendo assim o pulso e o braço pode carregar a mão e permitir os dedos

articularem de forma mais livre e não sendo a singular fonte de força ao pressionar cada tecla. O acompanhamento iniciado no compasso 9 requerem tanto o dedo anelar, quanto o dedo do meio passarem por cima do polegar, para facilitar tal função a mão deve se inclinar a ponto de rotacionar-se para a palma da mão. As marcações de articulação a partir do compasso 14 sugerem que o acompanhamento seja um único gesto fluído, incorporando rotação do dedo mínimo para o polegar e voltando a cada arpejo.

Henry Raymond (1996) sugere que a mão esquerda comece com os movimentos diatônicos, deve ser praticada de forma lenta com toque profundo a fim de aprender os movimentos verticais e abdução da mão, o acento deve ser feito através do impulso do pulso e ao acelerar a peça deve ser tocada com um toque leve. A mão direita deve usar de um toque leve durante o estudo, depois deve ser tocada de maneira forte repetindo os acordes de 1 a 4 vezes, para entender os movimentos verticais que devem ser usados. Após isso deve ser tocado fortíssimo para aprender a extensão dos movimentos laterais e os movimentos de ombro. Além disso, sugere que na coda, nos compassos 78 e 80 o tremolo deve ser feito apenas com o dedo, estudando de maneira forte e após isso, para velocidade com o toque leve.

Independente dos desafios da mão esquerda, os pianistas não devem se deixar levar a sobreporem a substância temática da mão direita. Visto que é comum durante um concerto, porém triste, que se ouça uma mão tocada de forma brilhante e outra de forma insensível. Nesse sentido Chopin era exato em sua performance e insistente no sombreamento da dinâmica e nuances nas duas mãos. “Na performance você deve desenvolver uma entonação ampla, cheia e redonda, sombreie a escala de nuances com infinitas gradações entre pianíssimo e fortíssimo, porém cuidado com murmúrios indistinguíveis no pianíssimo e bater na nota de forma a machucar uma orelha sensível no fortíssimo”. Existe a necessidade ainda de uma gradação de força entre as mãos e nas linhas nota a nota pois as dinâmicas são bem detalhadas, porém existe um ciclo dinâmico na mão esquerda que muitas vezes é contrastado na mão direita. Isso torna imprescindível o estudo lento e consciente sobre essas seções. Além disso, é importante o estudo dessa peça em diferentes gradações de força, visto que o tema reaparece com diferentes dinâmicas ao decorrer da peça.

5. Balada No.1

A palavra balada tem como significado “música para se dançar” e foi aceito como um gênero instrumental pianístico único ao Chopin, no âmbito erudito. As formas da Ballada podem incluir rondo, lied, sonata e outras variações, porém a Balada necessita contar uma narrativa épica e dramática. Todas as baladas são distintas em suas linguagens e dificuldades técnicas, além disso, as baladas são caracterizadas por troca de atmosferas e o suspense decorrer dos temas, com os efeitos mais dramáticos sendo demonstrados na seção da coda.

Chopin teria dedicado essa balada ao seu amigo Baron Stockhausen e publicou em junho de 1836. Uma outra inspiração de Chopin para a forma Balada são as baladas literárias que são compostos de uma narrativa anônima envolvendo algum evento lendário ou histórico e estavam sendo desenvolvidas durante o período romântico por autores como Goethe e Adam Mickiewicz. Algumas características presentes tanto nas baladas de Chopin como no estilo literário são: sugestão de um narrador anônimo, tempo presente, narrativa que se desdobra com suspense, repetições incrementais, personagens em conflitos e um final trágico ou dramático.

Alan Walker (1967) diz que pouco se sabe sobre o motivo ou sobre como ele compôs, ele tinha praticamente uma fobia patológica sobre mencionar seus trabalhos, ele raramente perdia oportunidade de ficar quieto em relação a isso. Dale (1972) vai falar que é uma decorrência da necessidade de evolução da estrutura musical. Kirby (1995) vai dizer que ele enxergava uma forma musical que correspondia a forma da balada, uma peça característica que poderia ser associada de alguma forma a uma equivalência em relação a sonata. Abraham (1980) vai descrever a criação da balada com um experimento de uma forma híbrida, meia lírica e meia épica.

Ashton Jonson (1908) e Alfred Cortot (1951) vem as baladas com inspirações diretas do poeta Adam Mickiewicz, por conta que Schumman durante uma entrevista comentou que Chopin havia-o recomendado a leitura das baladas de Adam Mickiewicz, entretanto não houve nenhuma menção direta sobre a conexão. Por mais que não houvesse uma menção direta, o quarto episódio da balada Konrad Wallenrod foi associada a obra de Chopin, esse episódio narra a história de Wallenrod que ao sair de um banquete, depois do consumo de bebidas alcoólicas, relata sobre a história que os mouros se vingaram dos espanhóis lhe contaminando com a peste e lepra intencionalmente, e para o horror de seus convidados ele dá a entender que ele o

Polônês, também poderia, se quisesse soprar a morte em seus oponentes de maneira similar.

Alguns autores tentaram relacionar a alguma obra direta de Adam Mickewicz, como Konrad Wallenrod, entretanto Alan Rawsthorne refuta a ideia:

“Relacionar o nome de poetas e músicos é óbvio, porém afirmar que a balada é uma história específica é enganoso, pois sugere conotações extramusicais, que distraem a atenção da esquematização musical pura, que por si só é interessante e fartamente satisfatória. Se chopin quisesse relacionar seu trabalho a uma obra literária, não tinha nada no mundo impedindo-o de fazer isso ou de reconhecer isso em um título”.
(RAWSTHORNE, 1967, p.49, tradução nossa)

David Witten (1981) diz que os trabalhos de Mickewicz foram provavelmente referências narrativas, ao invés de conteúdo narrativo para suas obras, visto que foi um dos autores que aperfeiçoou o gênero balada através de um narrador anônimo que narra no presente e cria curiosidade com o uso de perguntas retóricas e o resguardo de informações.

A balada número um é uma peça difícil tanto tecnicamente quanto musicalmente, incluída no repertório de concerto de muitos pianistas e estudantes, uma certa idade e maturidade é necessária para se entender e tocar suas baladas. Quase todos os elementos técnicos podem ser observados em seus estudos, sendo uma boa ideia estudá-los antes de tocar a balada (op.10 no.1-4-5-8-12, op. 25 no. 1-2-4-10-11-12) e deve se tocar suas peças de menor escala (valsas, prelúdios e noturnos) para se compreender as estruturas musicais. Como sugestão, não é recomendado que um pianista comece pela balada no.1 pois é reconhecidamente a balada mais difícil após a quarta em termos musicais e técnicos.

Sobre a estrutura há uma discussão sobre se a forma pode ser ligada a uma sonata ou se é algo único a Ballada. Parakilas (1992) faz a conexão com a literatura onde muitas baladas têm 3 grandes partes, no caso musical: Consolidação dos temas, transformação dos temas e resolução. Pode se observar que existe uma mudança entre o 1 tema e suas repetições pelo uso principalmente de um pedal na dominante, além disso as duas primeiras cenas são marcadas o seu final por passagens técnicas. A progressão da Balada começa por um ato de desafio que se movimenta para o seu acerto de contas e termina no ápice emocional durante essa cena final.

Samson (1992) por outro lado acredita que a forma por mais que se diferencia do clássico, não poderia ser feita sem um conhecimento da prática tradicional. Um

acorde napolitano leva ao primeiro tema em G menor, a transposição clássica para Bb maior é preparada, porém logo é transformado em uma dominante e o segundo tema se estabelece. Samsom (1992) vai ver principalmente através de uma visão temática a estrutura da balada, sendo ela: uma exposição do primeiro e segundo tema com uma transição no meio, desenvolvimento nessa mesma ordem e uma recapitulação dos temas de forma inversa a apresentação. Esses aspectos o levam acreditar que a simetria da composição foi uma dimensão importante para Chopin, tanto tonalmente quanto tematicamente, onde muitas das variações dos temas se impõem de forma a contrastar a sua forma original através de uma oposição espelhada, como no desenvolvimento do primeiro tema onde o intervalo de segunda menor é utilizado agora de forma descendente e se tem o pedal na dominante. No segundo tema se terá uma variação através de seção impulsionada fortíssima. O desenvolvimento também se torna um ponto de colisão entre os dois temas, próximos harmonicamente A menor/A maior eles vão se desenvolver a partir um do outro, com transições omitidas os temas têm como ideia ser apenas um único material ou linha de construção de tensão que tem seu clímax no compasso 124. Nesse ponto Chopin irá fazer uma dominante estendida para o retorno de Eb utilizando figuração de oitavas, característica de Chopin. O retorno do VI grau é celebrado durante o compasso 138 por um episódio de valsa, que seria um terceiro tema e que de acordo com Samson (1992) é inconfundivelmente um moto perpetuo arabesque encontrado nas valsas. A utilização de um 3 tema como pivô para a recapitulação sugere ainda mais uma visão simétrica da estrutura, podendo ser observada a partir do ponto das tonalidades. Já de acordo com Janell E Brakel (1981), a primeira balada também mantém a forma perto da tradicional sonata, tendo 2 temas principais, uma seção de desenvolvimento, uma recapitulação e uma coda.

A introdução começa por com uma afirmação ousada através do pesante, relaxando apenas no final. A utilização de pausas expressivas e dissonâncias acentuadas sugerem a imitação das qualidades vocais. O acorde final da introdução é de grande dissonância é mantido pela barra de compasso e some antes da entrada do primeiro tema. Como recurso narrativo tal escrita sugere um questionamento final, sumindo na voz em antecipação da narrativa que irá começar.

O primeiro tema composto de fragmentos de arpejo e um acompanhamento insistente de duas notas no baixo e na voz intermediária. As notas no começo da frase

da segunda e primeira voz servem como função melódica e harmônica, fazendo parte do acorde de D7b13 que está se formando. A tensão e relaxamento criado a cada frase do tema é comparável ao agudo e pontual diálogo da balada literal. O suspense decorrer narrativo está presente no âmbito que enquanto a narrativa é aos poucos desenvolvida, apenas para ser segurada pelo acompanhamento persistente. Além disso, Witten (1981) diz que o uso do lento compasso composto é apropriado para a qualidade narrativa impessoal usada nas baladas.

O primeiro tema é seguido de uma transição longa consistindo em diversas passagens: uma cadenza, um tema que é intensificado em sua repetição e uma seção em *piu mosso*, que provoca uma troca de atmosferas e um sentimento de agitação crescente. A agitação chega ao limite no *piu mosso*, onde arpejos com uma grande extensão com notas dobradas e individuais é combinada com oitavas, notas individuais e acordes acentuados no baixo, utilizando de grande parte da extensão do piano. Essa figuração vai levar a um arpejo da tônica com um motivo característico de instrumentos de metais no baixo, a repetição da frase agora marcada *calando* e *smorzando* leva a terminação dos arpejos, sobrando apenas o motivo dos metais para a transição para o segundo tema, o acorde de F maior que sugere ser a dominante para o novo motivo se revela no começo do segundo tema como a supertônica na nova tonalidade. Como técnica narrativa, a passagem acima traz um senso de calma após a tempestade, sugerindo reflexão sobre o que acabou de acontecer. Dessa maneira essa passagem ambígua serve para empurrar a narrativa para frente enquanto provém uma transição fluida entre temas contrastantes.

O segundo tema possui um caráter mais lírico e começa em *meno mosso*. Acompanhado de acordes quebrados, a melodia se encontra dominada como um resultado na marcação *sotto voce*. Apesar dos temas serem em tonalidades diferentes, Rawsthorne (1967) sugere que o segundo tema é um complemento para o primeiro, uma reafirmação no modo maior em uma atmosfera de consolação. O segundo tema sugere um senso de otimismo cauteloso. De acordo com Green ambos os temas consistem de uma dominante com 13a resolvendo na tônica e ambos caminhando melodicamente da medianta para a tônica.

O quase-desenvolvimento é referido dessa forma por se tratar de uma variação e improvisação ao invés de um real desenvolvimento. O primeiro tema retorna no compasso 94, a primeira frase é feita acompanhada pela dominante em forma de nota pedal. A frase então retorna intensificada através do uso de acordes cheios, uma

marcação de forte e uma ascendência cromática que leva a variação do segundo tema. Dale (1972) vai enxergar essa seção como uma recapitulação na memória do ouvinte dos pontos salientes da história. A intensificação do tema também pode ser vista como uma repetição incremental, aparelho usado por Mickewicz através do uso de uma frase repetida que retornam com uma crescente urgência. Além disso, em contraste a primeira exposição dos temas, nessa parte não existe uma cadenza entre os temas. O restabelecimento do segundo tema ocorre no compasso 106, agora escrito em acordes cheios, figuração de oitavas o segundo tema é transformado em uma afirmação heroica.

O tema é estendido através de passagens com a presença de acordes no acompanhamento e a adição de oitavas cromáticas ascendentes. O clímax da seção acontece no compasso 124 marcado por fortíssimo seguido por uma figura descendente arpejada. Uma passagem agitada centrada em Eb menor ascende gradualmente e resolve em Eb maior no compasso 138. Essa seção gera uma cadenza de passagem com intuito mais melódico. Agitação é crescente através de figuras cromáticas ascendentes seguidas de grandes saltos levando ao ponto alto de dramatismo no compasso 154. As figuras ascendentes e descendentes de F# menor levam ao retorno de Eb maior no compasso 158. Uma passagem com similaridade escalar cresce de um piano para um novo fortíssimo e desce no registro mais alto do piano para o grave com alto estilo dramático que se funde com a recapitulação do segundo tema

A recapitulação dos temas iniciais ocorre de forma não usual e irregular comparada com a forma sonata tradicional, pois ele recapitula o segundo tema na tonalidade original e retorna ao primeiro tema na tonalidade original. A terceira recapitulação provém uma outra transformação e variação do tema, menos agressiva que a segunda, porém mais rica que a primeira ela tem colcheias com uma figuração de acordes quebrados, que gera polirritmia com a melodia que é enfeitada com ornamentos 5:6. O tema é seguido de uma reafirmação de um tema que ocorre no compasso 82 originalmente com marcação pianíssimo e agora com fortíssimo que retorna ao primeiro tema com uma passagem de material similar ao que ocorre na primeira vez que esse tema ocorre. A recapitulação do segundo tema aparece com o pedal insistente na dominante e em uma versão reduzida, que se intensifica para um esperado retorno do segundo tema novamente, porém na verdade leva uma seção apaixonata que se funde com a coda.

A coda como na balada literária, os efeitos mais dramáticos são guardados para parte final da obra, mostrada nas passagens de bravura da coda. De acordo com Rosen (2000) a coda não faz referências materialmente a nenhuma parte temática da balada. Parakilas (1992) por outro lado diz que o Ab que pode ser ouvido como um dos pontos de pivô da coda são referências a introdução napolitana. Após a coda, a peça entra em um novo episódio com uma nova longa cadência que dará uma finalização a peça.

Marcado presto com foco as passagens são compostas por uma alternância entre notas individuais e acordes abertos, seguido de passagens escalares, essas escalas primeiramente ocorrem somente na mão direita, depois dobradas na mão esquerda. As oitavas dobradas marcadas por *accelerando* e *fortississimo* levam aos dois acordes finais em G menor. Dale diz:

“As oitavas descendentes mergulham a peça para um final violentamente apropriado.”(DALE, 1972 p.156, tradução nossa).

Mustafa Emir Barutcu (2021) sugere começar pela seção *piu animato* do compasso 126, sendo uma das mais desafiadoras tecnicamente. Essa seção deve ser estudada começando com a mão direita de forma a desenvolver um toque profundo, com *legato* e utilizando o peso do braço, outro exercício para desenvolver esse toque é levantar o braço e tocar de forma não *legato* e forte, para acostumar a mão com a depressão profunda das teclas. Depois o aluno deverá fazer variações rítmicas com colcheias pontuadas e semicolcheias. Para a mão esquerda deverá ser feita uma acentuação na parte superior do acorde a fim de formar uma melodia, já com as duas mãos o pianista deverá estudar variar a dinâmica entre as duas mãos.

No compasso 138 um tema de valsa surge no *Animato* ou *Scherzo* dependendo da versão. Sendo de extrema importante a melodia do acompanhamento ser projetada. Para isso o ouvido deverá ser treinado dividindo os acordes entre as duas mãos e ouvindo quais cores se deseja trazer à tona.

A coda é a seção mais difícil de qualquer balada de Chopin, fadigando os braços, as mãos e a mente do performer. A coda deve ser seccionada em duas partes, estudada de forma lenta e com mãos separadas.

Compasso 208-216 a mão direita deve ser tocada com a mão levemente inclinada para a direita para que se possa tocar as notas do dedo 5 de forma brilhante enquanto o acorde se é tocado em outro nível de dinâmica. Além disso, o pulso deve formar um arco para esquerda para que a nota do polegar possa ser tocada de forma

leve. O ponto desses exercícios é tocar com o pulso e o braço relaxados. Além disso deve se tocar dividindo os acordes entre as mãos para que as vozes possam adquirir nuance. Por último se deve tocar de forma nivelada e com os acentos propostos (confortáveis musicalmente e tecnicamente) por Chopin, sempre exagerando o movimento e acentos em tempos mais lentos. A mão esquerda deve ser colocada o peso do braço e não pode ser tocada de forma a arder os ouvidos de quem lhe escuta. Uma última dica é tocar legato sem o pedal, a fim de diminuir o uso durante a coda.

Os compassos depois de 252 são o ápice da dramaticidade da peça. Cortot diz que

“A textura é dividida em dois, onde mão esquerda acentua uma fanfarra impetuosa, enquanto a mão direita contribui com uma estrutura ascendente cromática com um momentum estonteante, os acordes funerários pesados e formidáveis interrompem a épica erupção da rebelião. As oitavas cromáticas no final são a manifestação de um furacão imparável.”(NATIONAL, SALABERT, 1929, p.20, tradução nossa).

Essas intenções musicais fazem com que o autor recomende o estudo sem quebrar essas conexões musicais dos compassos finais.

As escalas dos compassos 251 e 255 podem ser trabalhosas tecnicamente, o autor recomenda o estudo utilizando de ritmos sincopados e com variações de dinâmica entre as mãos. Além de tentar unificar o som durante o toque.

Os compassos 44 a 67 costumam ser problemáticos tecnicamente, será encontrado uma certa similaridade estrutural entre a mão direita desse compasso com a coda no compasso 216. Também deve ser estudado sem as notas dobradas a fim de gerar nuance entre as vozes, de forma lenta e utilizando um pulso e toque leve. Após esse primeiro estudo deve se procurar um toque profundo, porém durante esse processo os dedos devem deslizar nas teclas e se recolherem em direção da palma. Na mão esquerda deve se tocar de forma profunda com os polegares e de forma suave nos dedos 5 e 4 para que não arda o toque e ocorra um diferenças de interpretação.

Os compassos 106 a 125 são os últimos que podem ser apresentados como um desafio técnico. Nessa seção Chopin inclui muitas oitavas rápidas e acordes de 4 e 5 notas que dificultam o trabalho de oitavas. Musicalmente a passagem é relaxada ao utilizar sons profundos. O foco nessa parte é a mãos esquerda devendo ser tocada de forma legato, vocalizando os sons altos e a mão deverá ser inclinada para a esquerda para que as oitavas mantenham um bom volume e timbre, articulando e

acentuando principalmente o dedo 5. Provavelmente a seção mais difícil musicalmente e tecnicamente após a coda. A mão direita deve ter os sons agudos mais articulados, novamente tentando ter uma textura de camadas entre as oitavas da mão direita. Por último deve ser feitos diversos treinos de continuidade entre os compassos, porém o autor defende que tocar essas passagens em andamentos muito lentos podem se tornar mais difíceis de se tocar tecnicamente, por isso recomenda o seu estudo no mínimo em tempo médio.

De acordo com Mustafa Emir (2021) que as passagens mencionadas foram estudadas em detalhe pois são as partes que demandam força, velocidade e precisão. Entretanto, o estudo técnico também se trata de um buscar um bom timbre no toque, sendo assim, ele recomenda que a peça inteira seja estudada de forma legato utilizando de uma sonoridade profunda e brilhante. Por último ele recomenda que após o estudo de passagens seja feita uma performance integral durante os estudos a fim de assegurar a continuidade da obra.

Sobre as versões Mustafa Emir (2021) comenta que há diferenças, porém deve se utilizar a versão que seja mais adequada para cada pianista, visto que é uma escolha principalmente interpretativa, recomenda principalmente as edições de Cortot, Paderewski, Ekier, Augeners e Kindworth.

6. Conclusão

Chopin foi um pianista, compositor e um professor único durante a história do piano. Suas inovações estilísticas, musicalidade e seu pensamento técnico foram imprescindíveis para a criação e a propagação do piano como instrumento, sendo assim, Chopin é um dos grandes mestres a ser estudado por qualquer aluno de piano.

Um dos aspectos mais importantes dentro da sua pedagogia era a questão de atingir e buscar sonoridades diferentes ao tocar, ele entendia que todos nós enxergamos a música de forma diferente e que tocar algo da mesma forma não refletiria a alma do intérprete. Sendo assim, ele encorajava a liberdade dentro da performance e nunca tocava da mesma forma uma obra.

De acordo com ele, a técnica é apenas a ferramenta para uma sonoridade, além de trabalhar os dedos, devemos trabalhar a nossa sensibilidade, tocar com infinitas gradações de dinâmica, sombreando e delineando qualquer melodia a fim de soar como o doce timbre da voz. Além disso, a harmonia deve ser estudada para que o intérprete possa compreender, ornamentar suas obras e improvisar ao piano, exercício esse que foi muito utilizado por Chopin.

O estudo foi um dos gêneros mais propulsionado por Chopin, visto que ele conseguiu alinhar a musicalidade tão fielmente a técnica, que inspirou diversos compositores a seguir seu caminho, como Schumann e Liszt. Por mais que os estudos de Chopin não tivessem sido pensados como estudos de concerto, eles foram reconhecidos e popularizados por sua dificuldade e beleza, tanto que são utilizados até hoje como peças didáticas para alunos avançados e no repertório de grandes concertistas.

Outro gênero popularizado por Chopin foi a Balada, gênero que faz parte da sua identidade como compositor e artista, visto que, unifica diversas artes dentro da música. As baladas de Chopin foram inspiradas nas baladas literárias, gênero literário de grandes tragédias, ápices dramáticos e heroísmo, que ele utilizou como um alicerce narrativo para a construção de uma história musical. Além disso, essas baladas são extremamente demandantes do performer, tanto no aspecto técnico, quanto no físico, mental e interpretativo.

Através desses gêneros e outros, Chopin conseguiu conquistar o coração das plateias do mundo inteiro, servindo como um exemplo de originalidade, artisticidade

e musicalidade. Sendo assim, acredito que o estudo da pedagogia e das obras de Chopin podem elucidar e servir como uma luz guia para qualquer aluno de piano, principalmente para aqueles que visam o palco.

7. Referências

ABRAHAM, Gerald. Chopin's Musical Style. Westport: Greenwood Press, 1980.

BANOWETZ, Joseph. The Pianist's Guide to Pedalini. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

BARUTCU, Mustafa Emir. Practice recommendations for the difficult technical passages of F.Chopin's Ballade No.1 Op.23. International Journal of Curriculum and Instrucion. Vol.13. No.3, 2021.

BAUER, Henry Raymond, "A Technical, Musical, and Historical Analysis of Frederic Chopin's Etudes, Op. 10". Undergraduate Honors Thesis Collection. 244, 1996.

BJÖRLING, David. Chopin and the G minor Ballade, 2002.

BRAKEL, Janell E. "The Ballades of Frederic Chopin". Theses and Dissertations. 451. 1981.

CISLER, Valerie; HINSON, Maurice. (2004). Technique for the advancing pianist. Van Nuys, E.U.A.: Alfred Publishing Co., 2004.

CORTOT, Alfred. Chopin: 12 Études, op.10. Paris, França: Éditions Maurice Senart, 1915.

CORTOT, Alfred. Ballades/ Chopin. Paris: Salabert, 1929.

CORTOT, Alfred. In Search of Chopin. London: Nevill, 1951

CROCKER, Richard L. A History of Musical Style. New York: McGraw-Hill Book Co., 1976.

DALE, Kathleen. Nineteenth-Century Piano Music. New York: Da Capo Press, 1972.

DESCHAUSSÉES, Monique. Frédéric Chopin: 24 Études – Vers une interprétation. Paris, França: Éditions Van de Velde, 1995.

DESCHAUSSÉES, Monique. (1984). Biografia. In Franz Schubert [LP]. França, Stefanotis, 1984.

DONNA, Tracy; PERRY, Lipke. Integrating Piano Technique, Physiology, and Motor Learning: Strategies for Performing the Chopin Etudes. Doutorado. University of Arizona, 2008.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. Chopin: Pianist and teacher as seen by his pupils. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1989.

FINLOW, Simon. "The Twenty-Seven Etudes and Their Antecedents." In *The Cambridge Companion to Chopin*, ed. Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music*. New York: Holt, Rhinehart, and Winstons, 1965.

HARRISON, Sidney. *Piano Technique* London: Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., 1953.

HEDLEY, Arthur. *Chopin*. London: J. M. Dent, 1974.

HENRIQUE, Ricardo. O som nos estudos para piano de Chopin: premissas à música do século XX. [Revista DEBATES n. 23]. 2. 155, 2019.

HOLCMAN, Jan. *The Legacy of Chopin*. New York: Philosophical Library, Inc., 1954

HUNEKER, James. *Chopin: The Man and His Music*. New York: Charles Scribner's Sons, 1900.

JONSON. G. C. Ashton. *A Handbook to Chopin's Works: Giying a Detailed Account of All the Compositions of Chopin*. London: William Reeves Bookseller, 1908.

KIM, Min Joung. *The Chopin Études: a study guide for teaching and learning opus 10 and opus 25*. Doutorado, University of North Texas, 2011.

KIRBY, Frank Eugene. *Music for piano – a short history*. Portland, OR.: Amadeus Press, 1995.

LONGYEAR, Rey M. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1973.

MATTHAY, Tobias. *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique Being a Digest of the Author's Technical Teachings up to Date*. London: Oxford University Press, 1932.

MIKULI, Karol. (1943). Introductory note. In C. Mikuli (Ed.), *Frederic Chopin Complete Works for the Piano*. Nova Iorque, E.U.A: G. Schirmer, 1943

MURDOCH, William. *Chopin: His Life*. New York: Macmillan Publishing Co., 1935.

NIECKS, Frederick. *Frederick Chopin as a Man and Musician*. 2nd ed., 2nd vol., New York: Novello, 1890.

PARAKILAS, James. *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland, OR: Amadeus Press, 1992.

PORTE, Jonh F. *Chopin: The Composer and His Music*. London: William Reeves Bookseller Ltd., 1935.

RAWSTHORNE, Alan. "Ballades, Fantasy and Scherzos." In Frederic Chopin: Profiles of the Man and the Musician. Edited by Alan Walker. New York: Taplinger Publishing Co., 1967.

REIS, Francisco Miguel Freire dos. Seis Estudos Op. 10 De F. Chopin (1810-1849) Na Perspetiva Técnica E Interpretativa Dos Pianistas Alfred Cortot E Monique Deschaussées, 2018.

ROSEN, Charles. A geração Romântica. São Paulo: Edusp, 2000.

SAMSON, Jim. The Music of Chopin. Oxford: Clarendon Press, 1985.

SAMSON, Jim, ed. The Cambridge Companion to Chopin. New York: Cambridge University Press, 1992

SAMSON, Jim. Chopin: The Four Ballades. England: Cambridge University Press, 1992.

SCHONBERG, Harold. The Great Pianists from Mozart to the Present. New York: Simon and Schuster, 1963.

WALKER, Aland. Ed. Frederic Chopin: Profiles of the Man and the Musician. New York: Taplinger Publishing Co., 1966.

WEINSTOCK, Herbert. Chopin: The Man and His Music. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1969.

WHITESIDE, Abby. Indispensables of Piano Playing. New York: Coleman-Ross Co., 1955.

WHITESIDE, Abby. Abby Whiteside on Piano Playing: Indispensables of Piano Playing & Mastering the Chopin Etudes and Other Essays. New York: Coleman-Ross Company, 1955

WIERZYNSKI, Casimer. The Life and Death of Chopin. New York: Simon & Schuster, Inc., 1949.

WITTEN, David. "Ballads and Ballades." The Piano Quaterly 113. 33-37. 1981.

APÊNDICE A – PROGRAMA DO RECITAL DIDÁTICO

Fantasie-Improptu Op.66 – Frédéric Chopin

Etude Op.10 No.1 – Frédéric Chopin

Etude Op.10 No.4 – Frédéric Chopin

Etude Op. 10 No.12 – Frédéric Chopin

Ballade No.1 Op.23 – Frédéric Chopin