



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# Sonatas para piano op.35 e op.58 de F. Chopin, compositor vanguardista

Tomohiro HATTA

## Orientadores

Professor Doutor Paulo Sérgio Guimarães Alvares

Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Mestrado em Música, área de especialização em Piano, realizada sob a orientação científica do professor Paulo Sérgio Guimarães Alvares, Professor Coordenador convidado e Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho, Professor adjunto do Departamento de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Dezembro 2016



## Composição do júri

Presidente do júri

Professor Doutor Paulo Sérgio Guimarães Alvares

Professor Coordenador convidado

Vogais

Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho

Professor adjunto do Departamento de Música da Escola Superior de Artes  
Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco



## **Dedicatória**

Dedico este trabalho aos meus pais, Noriyuki HATTA e Toyomi HATTA, pelo apoio e dedicação que sempre me deram, desde o momento em que abracei esta minha grande paixão, o piano.



## **Agradecimentos**

Agradeço aos professores Paulo Sérgio Guimarães Álvares, José Francisco Bastos Dias de Pinho e José Filomeno Martins Raimundo pelo apoio, atenção e acolhimento desde o meu primeiro dia de aluno na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.



## **Resumo**

Através deste trabalho, o autor pretende estudar, reflectir e validar o conhecimento e vanguardismo do compositor Frédéric Chopin da forma Sonata presentes nas suas duas últimas sonatas para piano Op.35 e Op.58.

Entende-se por estudo a análise do contexto social, das formas musicais precedentes, dos seus antecessores e suas influência. Da sua biografia e daqueles que o rodeavam, bem como através da análise formal de ambas as Sonatas. O autor sustenta o trabalho com a comparação e reflexão de um questionário a três pianistas residentes em França.

## **Palavras chave**

Piano; Frédéric Chopin; Sonata; Op.35; Op.58; Interpretação; Análise;



## **Abstract**

Through this work, the author intends to study, reflect and validate the knowledge and vanguardism of the composer Frédéric Chopin of the Sonata form present in his last two piano sonatas Op.35 and Op.58. The study concerns the analysis of the social context, the previous musical forms of their predecessors and their influences, their biography and of those who surrounded them, as well as through the formal analysis of both Sonatas. The author maintains the work with the comparison and reflection over an interview to three pianists residing in France.

## **Keywords**

Piano; Frédéric Chopin; Sonata; Op.35; Op.58; Interpretation; Analysis;



# Índice

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Contexto Histórico.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Polónia .....</b>	<b>3</b>
<b>1.2 França .....</b>	<b>4</b>
<b>2. Frédéric Chopin, síntese de uma vida .....</b>	<b>5</b>
<b>3. Frédéric Chopin chega a Paris em 1831 .....</b>	<b>6</b>
<b>4. Forma sonata: origens, ascensão e desuso .....</b>	<b>6</b>
<b>5. Forma sonata escondida .....</b>	<b>8</b>
<b>6. Influências do género Balada nas Sonatas de Chopin.....</b>	<b>12</b>
<b>7. Dramaturgia de Chopin .....</b>	<b>14</b>
<b>8. Análise.....</b>	<b>15</b>
<b>9.1 Sonata Op.35 .....</b>	<b>16</b>
<b>9.2 Sonata Op.58 .....</b>	<b>33</b>
<b>9. Sonata para Piano e Violoncelo (1º Andamento) .....</b>	<b>40</b>
<b>10. Frédéric Chopin, compositor vanguardista.....</b>	<b>42</b>
<b>11. Considerações sobre a prática .....</b>	<b>45</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>47</b>
<b>Questionário .....</b>	<b>47</b>
<b>Cartas de F. Chopin mencionando as Sonatas Op.35 e Op. 58 .....</b>	<b>49</b>
<b>Recital de piano por Tomohiro Hatta .....</b>	<b>50</b>
<b>Conclusões .....</b>	<b>51</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>53</b>



## Introdução

Frédéric Chopin escreveu quatro sonatas: três para piano, e outra para piano e violoncelo.

As sonatas de F. Chopin, especialmente as Op.35 e Op.58, foram desde então alvo de críticas vindo de vários teóricos sobre o domínio do compositor polaco sob a forma Sonata. Este trabalho tem não só como objectivo demonstrar o conhecimento e domínio da forma Sonata, mas também asservar o vanguardismo de Frédéric Chopin no seu tempo, dando uma nova direcção e evolução à referida forma.



# 1. Contexto Histórico

## 1.1 Polónia

Em 1785 a Polónia perdeu a sua soberania, onde grande parte do seu território foi anexado ao Império da Rússia, governado na altura por Catarina II (a Grande, 1729-96). A czar era considerada uma déspota esclarecida, que reformara a administração do governo, e responsável pela grande modernização do seu país. Fiel às suas origens e ideais, a governanta foi bem longe, tendo perseguido várias minorias étnicas, entre elas os judeus.

Em 1796, Paulo I tomara conta do Império por cinco anos, sendo substituído por Alexandre I que viria, supostamente, a simular a sua própria morte a fim de entrar num mosteiro.

Após a queda de Napoleão Bonaparte, em 1814, foi organizado o Congresso de Viena, com o objectivo de reequilibrar os poderes da Europa e prevenir conflitos internos no futuro. Quatro países presidiram este encontro: Áustria, Rússia, Prússia e Grã-Bretanha, sendo que a Rússia fora representada pelo seu imperador, Alexandre I. Embora o congresso tenha trazido à Europa algumas décadas de alguma tranquilidade, no interior de cada país viviam-se insurreições.

A suposta morte de Alexandre I, permitiu que o seu irmão Constantino subisse ao tecto do poder. Mas como este se casara secretamente com uma polaca, é imediatamente demovido da sucessão, dando o lugar para um outro irmão, Nicholas I (1796–1855).

Em 1822, logo no primeiro dia do seu reinado o recente czar conseguiu conter uma rebelião, conhecida por Rebelião de Dezembro. Preocupado com o aumento de rebeliões e aumento do dito pensamento livre, Nicholas I sentiu necessidade de cessar o seu povo, implantando um governo autocrático e repressor. O czar perseguiu minorias étnicas e religiosas, procurando assim conter a diferença, o pensamento liberal através do controle das instituições educativas e imprensa.

Entre 1828 e 1829, a vitória da Rússia na guerra contra o Império Otomano fez com que a região da costa leste do Mar Negro até à boca do Danúbio – o território polaco–, passasse a fazer parte do domínio russo. Nicholas I tirou a ínfima autonomia que a Polónia tinha na altura, suprimindo radicalmente a revolta que teve lugar entre 1830 a 1831.

Após sua morte em 1855, o seu filho mais velho, Alexandre, viria a ocupar o lugar de czar. Com o intuito de evitar novas rebeliões internas, este viria a introduzir importantes

reformas, favoráveis aos camponeses, procurando assim ganhar o seu apoio. Contudo, em Varsóvia, o vice-rei Teodor Berg impôs um duro regime, enfurecendo mais a sua população. Embora o exército rebelde no sul da Polónia tivesse sobrevivido ao inverno de 1863–64, diversos líderes da rebelião foram presos e executados em 1864, marcando o fim da insurreição.

A Polónia, sob o regime da Rússia, sofreu uma enorme repressão e instabilidade política, fazendo com que o período entre 1831 e 1870 desse lugar a uma enorme vaga de emigração para vários destinos da Europa, entre eles a França.

## 1.2 França

Terminada a Era de Napoleão Bonaparte, a França assistiu à supremacia dos regimes absolutistas, impondo assim o retorno da dinastia Bourbon, sob a tutela do rei Luís XVIII (1814 - 1824). Desde então, uma nova Constituição determinaria que o rei fosse o representante máximo do Poder Executivo e que o Poder Legislativo seria organizado em sistema bicameral, onde a Câmara dos Pares seria ocupada por membros escolhidos pelo próprio rei. Todos os ideais e anseios gerados pela experiência revolucionária francesa, viriam a ser desta forma sepultados através de um governo elitista.

De uma perspectiva política, a França dividia-se entre três grupos políticos: os ultras, defensores da perspectiva absolutista; os bonapartistas, partidários do retorno de Napoleão Bonaparte ao governo; e os radicais, que idealizavam o retorno aos princípios transformadores de 1789.

Em 1824, a morte de Luís XVIII agravara as rivalidades entre as forças políticas. Neste ano, e com o expresso apoio das alas políticas mais conservadoras, o rei Carlos X passara a fomentar medidas que restaurassem o absolutismo do Antigo Regime. Entre as medidas, destacam-se a indemnização dos nobres que fugiram de França durante a revolução, a implementação da censura nos meios de comunicação, e ampliação da Igreja dentro das instituições educacionais. Com a vitória do partido liberal nas eleições de 1830 para a Câmara de Deputados, uma reacção imediata tomou lugar contra o desenvolvimento de um governo tão conservador. Entretanto, Carlos X não recuou e, através das conhecidas Ordenações de Julho, este impôs um decreto que retirara o cargo a todos os deputados recentemente eleitos.

Sob o cunho do duque Luís Filipe, jornais, estudantes, burgueses e trabalhadores iniciaram manifestações e levantes que conduziram à Revolução de 1830. Foi através da intensa ação dos populares, que organizaram as chamadas “jornadas gloriosas”, que o rei Carlos X abdicara do trono, exilando-se em Inglaterra. Desta forma, o duque Luís Felipe tomara lugar no trono francês com o apoio incondicional da burguesia francesa. Com esta associação de forças, o novo monarca estabeleceu o fim das várias ações e leis de

natureza absolutista, preservando, contudo, a máxima barreira política do voto censitário. Mesmo não permitindo a escuta e acção de todas as reivindicações republicanas, o novo governo teve a significativa função de colocar fim às intenções restauradoras do Congresso de Viena.

França tornar-se-ia para os seus vizinhos europeus, uma inspiração que daria origem a novos levantes nacionalistas pela Europa, como por exemplo a Bélgica, que alcançaria a sua independência da Holanda.

## **2. Frédéric Chopin, síntese de uma vida**

Frédéric Chopin foi um dos seis grandes compositores nascidos entre Fevereiro de 1809 e Outubro de 1813 (os outros foram Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner e Verdi). Filho de mãe polaca e de pai francês emigrado na Polónia, Chopin nasceu em Zelazowa Wola, perto de Varsóvia, provavelmente a 1 de Março de 1810, crescendo na capital. O seu prodigioso talento para o piano manifestou-se muito cedo, e começou a apresentar-se em público quando contava apenas oito anos, apesar de ter tido escassa orientação profissional. Aos 15 anos foram publicadas as suas primeiras obras. Aos 19 anos, fez a sua apresentação. Com êxito, em Viena, e um ano mais tarde deixou a Polónia, estabelecendo-se finalmente em Paris a 1831. Não podia suspeitar, naquela altura, que a agitação política lhe impossibilitaria o regresso ao país natal. Em Paris alcançou o máximo nível artístico, e entre os seus amigos contavam-se Liszt, Berlioz, Mendelssohn, Rossini, Bellini, Balzac, Heine e Delacroix. As mais famosas das suas amantes foram a condessa Delfina Potocka, uma cantora, e a baronesa Aurore Dudevant, que, com o pseudónimo literário de George Sand, foi uma das romancistas mais populares do seu tempo. Quando o compositor tinha 26 anos ficou noivo de uma jovem polaca de 17, mas o agravamento da sua saúde – tuberculose – pôs fim às suas esperanças de casamento. Em Paris dedicou muito do seu tempo ao ensino, um trabalho em que conseguia excelentes remunerações, e frequentava os salões da aristocracia e da alta burguesia. No entanto, realizou poucas aparições públicas como pianista, e o seu último concerto teve lugar durante uma visita a Inglaterra e Escócia em 1848. Depois do seu regresso a Paris, a sua saúde piorou de forma dramática e Chopin morreu na capital francesa a 17 de Outubro de 1849, com 39 anos.

### 3. Frédéric Chopin chega a Paris em 1831

Antigo aluno do Conservatório de Varsóvia e presença assídua nas classes da Universidade desta mesma cidade, permitiu que Frédéric Chopin levasse para França uma grande bagagem musical e uma educação bastante versátil. O compositor polaco fora ensinado por Feliks Bentowski, Kazimiez Drodzinki e Josef Elsner. Este último, foi o pedagogo que cimentou no intelecto do então jovem Frédéric Chopin o balanço perfeito entre a expressão emocional, a lógica e a técnica.

Frédéric Chopin chegara a Paris em 1831, coincidindo com as reformas sociais e culturais resultantes da revolução de julho de 1830, conhecida como os três dias gloriosos. Instalado no poder, contando com o apoio dos banqueiros Casimire Pópere e os ministros Thiers e Guizot um clima de paz e prosperidade e expansão cultural é atingido.

Em pleno coração de França, o compositor polaco depara-se num novo estilo de vida cultural, onde a música não era conotado como um mero prazer, mas um marco de prosperidade e prestígio no círculo da alta sociedade, dando-lhe desta forma uma vastíssimo mercado musical ideal para a sua criação e sobrevivência.

Frédéric Chopin encontra-se com novas visões culturais, e assiste a um corte musical nos vários géneros, entre, grosso modo, música ligeira e música pesada. Isto é, sob uma vertente mais dramática, com espaço para humores, pensamentos filosóficos e crenças religiosas, estas poderiam ser apresentadas de forma sucinta ou extensa. Esta mudança teria um grande impacto na concepção das obras de Chopin.

### 4. Forma sonata: origens, ascensão e desuso

Seguindo o Dicionário Grove, a forma sonata é um dos mais importantes princípios formais a partir do Período Clássico até ao século XX. No entanto, Charles Rosen afirma nesta mesma publicação que esta forma é somente um princípio formal na composição, isto é, uma matriz para modular a forma musical.

Embora a nomenclatura da forma se refira a uma peça em forma de sonata, é essencial conhecer a diferença entre a forma sonata e a forma de sonata. A primeira é a forma na qual a sonata é escrita. No Barroco até ao século XVIII, estas continham um só andamento. Mais tarde, a partir da segunda metade do século XVIII, em pleno Período Clássico, o termo sonata passou a ser o título de uma obra constituída por três ou quatro andamentos.

Isto é, enquanto a forma de sonata refere-se à maneira de composição da sonata em geral, a forma sonata refere-se geralmente apenas a um dos andamentos.

A forma sonata situa-se assim entre duas eras importantes na história musical pianística, entre o Classicismo e o Romantismo. Forma desenvolvida por compositores tais como Joseph Haydn ou Amadeus Mozart, mas foi com Ludwig Van Beethoven que a forma conheceu o seu expoente máximo.

Importante sublinhar que os compositores da altura não seguiam uma fórmula de composição, e muito provavelmente a teoria desta forma fora dada pela primeira vez pelo teórico H. C. Koch em 1793. Mas ao contrário da forma ensinada actualmente, a transmissão da forma entre professor e discípulo, baseava-se numa fórmula mais simples, delimitando esta a nível mais básico de movimentos modulatórios e principais cadências, sem muito aprofundarem sobre o plano de movimento e presença de temas, traçando desta forma um desenho binário.

Somente em 1826 (Frédéric Chopin teria dezasseis anos), Anton Reicha promulgara um esquema da forma no seu Tratado de Composição Musical. Em 1845 Adolph Marx faria o mesmo, seguido três anos mais tarde por Carl Czerny.

Estas fórmulas não surgiram de um acordo mútuo de compositores, mas sim de um estudo derivado e crítico da organização das 32 Sonatas para Piano de Ludwig Van Beethoven. Contudo, nestes estudos a "fórmula" sonata focara-se essencialmente na importância da unificação do material temático da primeira parte da obra, designado por Exposição, com o restante andamento, dando assim unidade à forma de composição.

Com três tratados sobre a forma sonata, deixado pelos três teóricos referidos em cima, esta cairia em desuso. Era considerada pelos contemporâneos de Chopin como "passée".

Vejamos, no quadro em baixo, como o número de sonatas escritas por compositor, diminui drasticamente após a era Beethoveniana.

<b>Joseph Haydn</b>	65 Sonatas para Piano Solo	<b>Franz Schubert</b>	19 Sonatas para Piano Solo
<b>Muzio Clementi</b>	64 Sonatas para Piano Solo	<b>Félix Mendelssohn</b>	7 Sonatas para Piano Solo
<b>Wolfgang Amadeus Mozart</b>	18 Sonatas para Piano Solo	<b>Frédéric Chopin</b>	3 Sonatas para Piano Solo
<b>Ludwig Van Beethoven</b>	32 Sonatas para Piano Solo	<b>Robert Schumann</b>	3 Sonatas para Piano Solo
		<b>Franz Listz</b>	1 Sonata para Piano Solo
		<b>Johannes Brahms</b>	3 Sonatas para Piano Solo

Uma das principais razões para o declínio da forma seria que os compositores da era de Chopin sentiriam-se intimidados pelo legado deixado pelo alemão L. V. Beethoven. Outra razão seria provavelmente o resultado do espírito livre que habitava a época, sendo que a imaginação dos compositores se recusaria a fechar-se numa fórmula.

Nesta época o piano solo começava a estar no centro das programações culturais, e a extensão de uma sonata ocupava muito espaço nos programas de concerto, não permitindo uma grande variedade do programa, aborrecendo facilmente o público e os demais mecenas. Assiste-se assim à ascensão de peças mais curtas: danças e variações.

## 5. Forma sonata escondida

Embora haja uma forma-padrão, a estratégia de composição é infinita, isto é, várias realizações sob uma mesma norma é possível, ditando assim um estilo em particular. A individualidade é assim o resultado de uma consciência activa do compositor que se apoia numa base, que pode dar sempre espaço a novos caminhos, modificações ou expansões.

Embora Chopin estivesse familiarizado com a tradição da forma sonata, não quis por si só seguir numa plena escravatura intelectual uma forma que este considerava ter perdido a espontaneidade, tornando-se previsível.

Da mesma forma que o compositor polaco introduzira elementos de outros géneros nas suas sonatas, Chopin interessa-se pela forma, trabalhando e transportando-a para outros géneros.

A Balada em Fá menor Op. 52, composta entre a segunda e a terceira sonata, é um excelente exemplo do interesse pela forma sonata e desenvolvimento nos seus outros géneros.

Desenhada no início pela dominante da tonalidade, o primeiro tema é apresentado nos primeiros sete compassos da obra, um tratamento típico de um primeiro tema de uma sonata:

The image shows the first seven measures of a musical piece. The tempo is marked "Andante con moto." at the beginning and "in tempo" later. The score is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The first system includes a dynamic marking of *p* (piano). The second system includes markings for *dim.* (diminuendo), *ritenuto* (ritardando), and *mezzo voce*. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated figures and sustained chords. Asterisks are placed below the bass line in several measures.

Este primeiro tema sofre várias transformações, decorações, contra-melodias e contrapontos, como demonstra a seguinte figura:

The image shows two systems of musical notation, measures 128 and 131. The first system (measures 128-130) is marked "ritardando" and "pp" (pianissimo). The second system (measures 131-133) is marked "smorz." (smorzando). The music continues with complex textures, including arpeggiated patterns and sustained chords. Asterisks are placed below the bass line in several measures.

O desenvolvimento do segundo tema, e seu entrelaçamento, com o primeiro intensifica a complexidade da estrutura musical, construindo assim tensão, combinando o uso da forma sonata e a forma variação:

O corpo da peça conclui com uma série de acordes fortíssimos acentuados, seguido por uma calma momentânea de cinco acordes pianíssimo, o que num andamento de sonata, após a recapitulação seria utilizado como ponte para uma coda:

Surge assim uma coda extremamente rápida e turbulenta, desenhada num contraponto exuberante, que dá um final magnânime, digno de um último andamento de uma sonata:

The image displays a musical score for a piano coda, consisting of four systems of staves. The notation is highly complex, featuring rapid sixteenth-note passages and intricate contrapuntal textures. The first system is marked with 'accel. sin al fine' and 'cresc.', indicating an increase in tempo and dynamics. The score includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ff*. The piece concludes with a final cadence marked 'C.L.A.' (Coda). The overall character is one of intense energy and technical virtuosity.

Este fenómeno de sonatas escondidas, podem ser encontradas, por exemplo, nos Scherzos Op. 20 e 31, Barcarolle Op.60, Polonaise-Fantasie Op.61, Valsa Op.70 No.2, nos seus dois Concertos para Piano e Orquestra, e no seu Concerto-Allegro Op.46.

## 6. Influências do gênero Balada nas Sonatas de Chopin

A forma instrumental balada trouxe uma nova narrativa estrutural, onde uma balada poética poderia ser transportada para o universo musical.

Para James Parakilas, uma balada poética, ou balada lírica, é o conto de um acto de resistência humana, o desenvolvimento da culpa-consciência, e o julgamento final. Este gênero de narrativa, que Frédéric Chopin transporta para as suas quatro Baladas, têm forte influência na elaboração das duas sonatas mais maduras, Op. 35 e 58. Tanto nas Baladas como nestas duas sonatas, o compositor polaco sustenta os temas com ritmos e texturas semelhantes, numa intensificação de tensões por resolver, até ao final, assim como na acima referida narrativa poética. A estrutura da Balada de Chopin apresenta-se essencialmente sobre uma forma tripartida: presença dos temas, conflito dos temas e resolução. Resolução esta, que funciona como resposta aos temas primariamente apresentados. Com o retorno ao material inicial, como um andamento de sonata, a Balada unifica o seu gênero, como se de uma reexposição se tratasse.

No início da terceira Sonata de Chopin, podemos encontrar de imediato uma influência da forma balada cujo primeiro compasso é intensificado em compassos posteriores:



A intensificação do material do primeiro compasso, sem alteração rítmica, como re-apresentação do conflito é um gesto típico da forma balada:

The image shows a musical score excerpt from the third Sonata by Chopin, illustrating the intensification of the first measure material. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The tempo is marked as "Allegro maestoso." The score includes dynamic markings such as "ten." (tension) and "cresc." (crescendo), and a fermata over the first measure. The first measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The second measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The third measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fourth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The ninth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The tenth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eleventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twelfth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirteenth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fourteenth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifteenth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixteenth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventeenth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighteenth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The nineteenth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twentieth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-first measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-second measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-third measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-fourth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-fifth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-sixth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-seventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-eighth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The twenty-ninth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirtieth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-first measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-second measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-third measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-fourth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-fifth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-sixth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-seventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-eighth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The thirty-ninth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fortieth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-first measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-second measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-third measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-fourth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-fifth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-sixth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-seventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-eighth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The forty-ninth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fiftieth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-first measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-second measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-third measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-fourth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-fifth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-sixth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-seventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-eighth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The fifty-ninth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixtieth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-first measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-second measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-third measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-fourth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-fifth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-sixth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-seventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-eighth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The sixty-ninth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventieth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-first measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-second measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-third measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-fourth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-fifth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-sixth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-seventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-eighth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The seventy-ninth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eightieth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-first measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-second measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-third measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-fourth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-fifth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-sixth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-seventh measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-eighth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The eighty-ninth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The ninetieth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano). The hundredth measure is marked with a fermata and a dynamic marking of "p." (piano).

Um dos elementos que torna a Balada mais dramática é o surgimento de interrupções inesperadas, criando um efeito de eventos naturais e mais orgânicos

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves with a treble and bass clef, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below the staves are several dynamic markings: \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*. The second system also has two staves, with a *ff* marking in the bass staff and a *sostenuto* marking above the treble staff. It includes dynamic markings *ff*, *p*, and *al.*. The third system continues the two-staff format with various chordal textures and melodic lines.

O carácter improvisativo, por exemplo do primeiro andamento da Sonata Op.58 de Chopin, para o retorno do material na reexposição do primeiro andamento é também resultado desta influência.

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system has two staves and includes the markings *in tempo*, *riten.*, and *dolce*. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below the staves are several dynamic markings: \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*, \**al.*. The second system continues the two-staff format with various chordal textures and melodic lines. The third system also continues the two-staff format with various chordal textures and melodic lines.

Um gesto similar com a quarta Balada Op. 52 de Chopin, que atinge de uma forma idêntica a repetição (reexposição) do tema inicial:

The image displays three staves of musical notation for Chopin's Ballade Op. 52, No. 4. The first staff, starting at measure 135, is marked *a tempo* and *p legato*. It features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) in the right hand, and a supporting bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) in the left hand. The second staff, starting at measure 140, continues the melodic development with similar slurs and fingerings. The third staff, starting at measure 144, shows a return of the initial theme, with the right hand playing a sequence of chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The notation includes various dynamic markings and articulation symbols.

## 7. Dramaturgia de Chopin

O termo dramaturgia musical é a caracterização do decorrer dos motivos musicais num contexto de narrativa, onde os temas são interligados por pontes que levam a audiência a um espaço da história extra-musical. Contudo, não há uma regra teórica, uma matriz contendo terceiras, acordes ou cromatismos que conduzam a esta narrativa. Isto porque a sua existência, desde o pensamento intelectual de origem e sua elaboração apresenta-se de uma forma metafórica e não técnica.

Na dramaturgia, especialmente na era de Chopin, um retorno equilibrado, cem por cento cíclico não faria muito sentido. Isto porque, numa base humana, os acontecimentos da vida são sempre inesperados. Na música os motivos musicais, para criar uma

narrativa próxima da condição humana, devem representar mudanças de situações, assim como o homem enfrenta um drama cujo final de ambos resta só um, o destino.

Esta visão dramaturga é bastante importante para perceber não só a escrita e caminhos musicais de Frédéric Chopin, mas, e sobretudo, para perceber as recapitulações nos vários andamentos das sonatas do compositor polaco.

Segundo Schmidt-Besthe<sup>1</sup>, o tratamento da recapitulação, não só por Chopin, mas pelos compositores na sua era, teria que envolver o elemento surpresa. Isto é, os compositores assumiam o facto que o público, para quem as obras tinham-se tornado o alvo de composição, ao ouvir material na exposição saberia o que estaria para vir. Schmidt-Besthe explica que os compositores, para evitarem a reexposição de um mesmo material intacto, teriam antes que jogar com as expectativas do público para além da forma. E este retorno poderia ser feito de duas formas: através de uma recapitulação motívica ou harmónica.

## 8. Análise

O domínio perfeito e eficaz da estética clássica e do romantismo, resulta de um perfeito balanço da estrutura em si, preenchida da sua capacidade emocional.

Embora contendo elementos de um tradicional ciclo de sonatas, a tendência de converter elementos estruturais, expansão motívica e prolongação e atrasos no alcance dos clímaxes faz da maneira com que Chopin encarou a forma sonata, uma forma única e distinta.

F. Chopin escreveu três sonatas para piano solo, e uma para piano e violoncelo, que abrangeram quase toda a sua carreira.

A primeira, para piano solo, Sonata em Dó menor op.4, foi escrita em 1828, quando tinha dezoito anos, e sob a supervisão do seu professor Josef Elsner. Dedicada a este, e raramente tocada, o compositor admitiu que era um trabalho precoce.

A segunda sonata, em si bemol menor op.35, foi escrita em 1839, quando F. Chopin tinha vinte e nove anos. Esta sonata contém no terceiro andamento a *Marche funebre* (marcha fúnebre), antemento escrito antes do resto desta mesma obra. Nessa altura, o compositor polaco escreveu a um amigo: "*Estou a escrever uma sonata, em Si bemol menor, onde encontrarás uma marcha fúnebre que já conheces*". Esta é uma clara indicação de que este andamento teria sido escrito anteriormente, independente da Sonata. A obra foi publicada em 1840 por Breitkopf & Hartel, tornando-se na mais famosa das três sonatas.

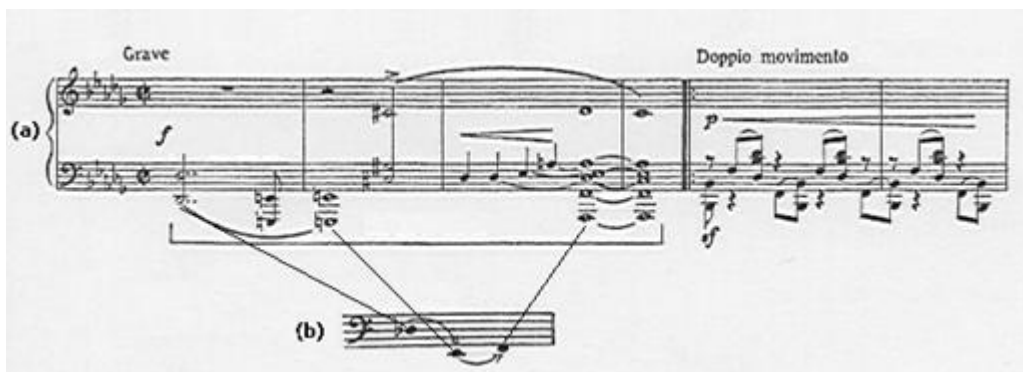
---

<sup>1</sup> Schmidt-Besthe, The Sonata, 80-83

A terceira sonata, em si menor op.58, foi composta durante o verão de 1844, em Nohant, França, cinco anos antes da sua morte. Apesar de ter sido publicada em Junho de 1845, por Breitkopf & Hartel, e até um pouco antes por J. Meissonier (Paris) e Wessel (Londres), logo após o seu término, a sua obra não foi tocada muitas vezes em público, provavelmente devido às suas imensas dificuldades técnicas.

## 9.1 Sonata Op.35

F. Chopin construíra toda a sua sonata sobre as notas introdutórias do baixo do Grave: a sétima diminuta descendente, que dá lugar a uma segunda. Estas notas, desenharam toda a sonata



Primeiro andamento: cc.1-6

Se transpormos e invertemos estas três notas, vemos que estas notas darão origem aquela que seria a melodia principal do início do Agitato.



A ligação entre a sonata continua com o uso deste mesmo motivo no segundo tema.

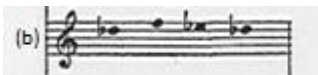


Sostenuto: cc.41-48

No final da exposição podemos encontrar este mesmo motivo invertido.



Primeiro Andamento (cc.99)



Notas de base da Melodia de (a)



Inversão de (b) = Primeiro Tema/1ºAndto.

Se invertermos a sétima diminuta, obtemos uma terceira menor. Este intervalo é amplamente usado ao longo do Scherzo, como demonstra a seguinte figura:

The image shows two musical excerpts, (a) and (b), from a Scherzo. Excerpt (a) is titled "Scherzo cc. 1-5" and shows three measures of music with intervals labeled x1, x2, and x3. Excerpt (b) is titled "Scherzo cc. 15-20" and shows five measures of music with intervals labeled y1, y2, y3, y4, and y5. Both excerpts feature a piano (p) or pianissimo (pp) dynamic. The intervals x1, x2, and x3 are minor thirds, and y1, y2, y3, y4, and y5 are also minor thirds, demonstrating the frequent use of this interval in the piece.

O Scherzo e a Marcha fúnebre também estão igualmente ligados pelo mesmo motivo. Motivo este que é evidenciado pela primeira vez a partir do c.78 do Scherzo, que dá lugar a um Trio que desenha a mesma melodia, como demonstra a seguinte figura:

The image shows two musical excerpts. The first is titled "Scherzo (cc. 78-81)" and is marked "Più lento". It shows five measures of music with notes numbered 1 through 5. The second excerpt is titled "Trio (cc. 85-86)" and shows five measures of music with notes numbered 1 through 5. The notes in both excerpts are identical, illustrating the connection between the two sections.

Este mesmo motivo de ligação dá origem ao andamento seguinte, a Marcha fúnebre, como demonstra a seguinte figura:



Trio do Scherzo (cc.85-86)

Trio da Marcha Fúnebre (cc. 31-32)

Podemos então subentender, que este andamento, anteriormente escrito à aos restantes andamentos da sonata, pode ter influenciado a escrita de toda a sonata, desde o início, sendo o início da sonata (Agitato, c.9) conter exactamente as mesmas notas que o início da Marcha, como demonstra a figura:



O último andamento, Finale, não é excepção à ligação ao resto da sonata, e o motivo demonstrado na primeira figura, do Grave, dá início a este último andamento, como pode ser verificado na seguinte imagem:



Finale (c.1)

Motivo derivado de (a)

**Grave - Agitato**

<u>Secção</u>		<u>Compassos</u>	<u>Tonalidade</u>
Exposição	Introdução	1 - 4	Si bemol menor
	1º Tema	5 - 40	Si bemol menor
	2º Tema	41 - 80	Ré sustenido maior
	Conclusão	81 - 103	Ré sustenido maior
Desenvolvimento	Longo desenvolvimento do 2º Tema	104 - 167	Ré sustenido maior
Recapitulação	1º Tema	168 - 207	Si bemol maior
	Conclusão	208 - 227	Si bemol maior
	Coda	228 - 240	Si bemol maior

O primeiro andamento inicia-se com uma frase dramática, como se de sinos promonitórios se tratassem, desenhado sobre acordes profundos e implacáveis (*Grave*):



Uma abertura, talvez inspirada pela última sonata escrita pelo alemão Ludwig Van Beethoven:

L. van Beethoven, Op. 111.  
Komponiert am 13. Januar 1822.

32. *Maestoso.*

Musical score for the beginning of Beethoven's Op. 111, marked "Maestoso." The score is in G major and 4/4 time. It features a powerful, slow-moving melody in the right hand, characterized by wide intervals and a sense of gravity. The left hand provides a deep, resonant accompaniment with sustained chords and moving bass lines. The dynamic marking is *f* (forte). The score includes various performance instructions such as *tr* (trills), *sf* (sforzando), *p* (piano), and *resc.* (ritardando). The number "32." is written to the left of the first staff.

Dois temas se seguem, e competem entre si. O primeiro, com um ritmo precipitado e agitado evoca um carácter violento

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked *agitato* and includes dynamic markings like *p* and *f*. The second system has a *p* marking. The third system has a *p* marking. The fourth system has a *p* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The first system is marked *agitato* and includes dynamic markings like *p* and *f*. The second system has a *p* marking. The third system has a *p* marking. The fourth system has a *p* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

assumindo um desenho rítmico e tonal com Prelúdio Op. 28 No.16:

**Nº 16** *Presto con fuoco*

D 4 F. 9706

O segundo, por sua vez, é bastante mais lírico e brilhante.

Desenhado sobre tercinas de semínima, este segundo tema evolui, animando pouco a pouco. E, após uma transição em “sostenuto”, praticamente recitada, o tema conclui-se com um carácter dramático.

A mudança de direcção tem o seu início no compasso 69 e culmina em 81. Após a repetição da exposição, Chopin inspira-se na abertura da exposição e no compasso 105 trabalha-a numa longa frase:

The image shows a page of musical notation for Chopin's Impromptu Op. 36, measures 69-81. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with 'ritenuto' and 'sotto voce' markings, followed by a 'cresc.' section. The right hand has a melodic line with trills and ornaments, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a dramatic flourish.

apresentando um resumo melódico no compasso 20 do Impromptu Op. 36:

The image shows a page of musical notation for Chopin's Impromptu Op. 36, measures 19-32. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand with a trill and a sequence of notes, and a bass line in the left hand. The right hand has a melodic line with a trill and a sequence of notes, and the left hand has a bass line. The piece concludes with a dramatic flourish.

Sem grandes mudanças melódicas, é na sua grandeza de acordes, base rítmica e dinâmicas reforçadas que atinge o clímax até ao compasso 137.



No compasso 165 o seu material é desconstruído, alcançando no compasso 169 uma narrativa sustentada pela mesma melodia do compasso 42, em Si bemol maior:



O compositor conclui este andamento com acordes em *fortissimo*, traduzindo a este final força e paixão.

## Scherzo

Secção		Compassos	Tonalidade
A	a1	1 - 36	Mi bemol menor
	a2	37 - 80	
B (Trio)	b1	81 - 143	Sol bemol maior
	b2	144 - 188	
A'	a'1	189 - 225	Mi bemol menor
	a'2	226 - 295	
Codetta		303 - 317	Sol bemol maior

Irascível, veloz e arrebatado – tal como o Scherzo em mi bemol menor-, é a forma com que o compositor polaco inicia este segundo andamento.

Iniciando-se com colcheias em oitavas, num compasso ternário, dentro de um crescendo e acentuação sobre o terceiro tempo, o compositor assume um corpo similar ao da Mazurka Op33 No.3:

The image shows a musical score for a Scherzo, Op. 33 No. 3, starting at measure 24. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked 'Vivace'. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic and a piano (pp) section. The right hand plays a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score includes fingerings, accents, and dynamic markings.

Este desenho, muda completamente a orientação da pulsação, dando um reforço da acentuação gravítica sobre o primeiro tempo do compasso seguinte.

Uma desconstrução ascendente semelhante é feita através de ligaduras melódicas a partir do nono compasso:



assumindo posterior um desenho idêntico à Balada No.2 Op.38:



Os acordes seguintes, em intervalo de quarta, digno de um estudo, tal como o estudo Op.25 No.6



adicionam um carácter virtuoso ao andamento, tornando-o mais brilhante.

Nos compassos seguintes, e sob um regente *Più lento*, o compositor desfaz a sonata numa base harmónica distante, sobre onde flutua uma melodia que mais brilho ganha pela sua distância.

O andamento termina em modo Maior.

Fenómeno utilizado em outras obras, tais como, por exemplo, o Nocturno Op.37 No1 e os Estudos Op.25 Nos. 5 e 12:

Nocturno Op.37 No.1

Scherzo - Sonata Op. 35

**Marche funebre: Lento**

<u>Secção</u>	<u>Compassos</u>	<u>Tonalidade</u>
A	1 - 30	Si bemol menor
B	31 - 54	Ré bemol maior
A'	55 - 84	Si bemol menor

Escrita antes do resto da sonata, a marcha foi posteriormente orquestrada por Henri Rober para ser tocada na Igreja de Madeleine, em Paris, no dia do funeral do compositor polaco. Uma possível razão para o retorno e transformação deste andamento numa sonata, pode ser devido às influências dramáticas e aspectos de Balada que o compositor transpunha nas suas obras. Neste ponto de vista, pode-se pensar que esta marcha fora núcleo de toda a criação, que o compositor teria uma narrativa a contar do antes e depois do episódio da marcha. Nacionalista que se expressou na criação de baladas, polonaises e mazurkas, com este andamento, o compositor poderia estar a contar a história dos soldados polacos que lutaram e morream na Polónia em 1830.

O andamento inicia-se com uma progressão inexorável sobre um ritmo regular:

The image shows the beginning of the 'Marche Funèbre' by Frédéric Chopin. The title 'MARCHE FUNÈBRE' is at the top, followed by 'Lento'. The music is in C minor (three flats) and 3/4 time. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The first few measures show a steady, somber progression of chords and a melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Lento'.

Esta obsessão rítmica dá lugar a uma luminosa melodia no seu trio central:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The bottom system also has a treble clef and a bass clef. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The tempo is marked 'Largo'. The score features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand, with asterisks indicating specific rhythmic motifs. The right hand plays a melodic line with slurs and accents. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'ritard.' (ritardando).

Com uma delicada melodia que paira sobre arpejos quebrados da mão esquerda, esta, cantada pela mão direita tornar-se ia inspiração para a sua sonata para violoncelo, e única, em sol menor Op. 65 - Largo:

**Largo**

Cantabile Frédéric Chopin, Op. 65

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The top system has a cello staff and a piano staff. The bottom system also has a cello staff and a piano staff. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The tempo is marked 'Largo'. The score features a melodic line in the cello, with slurs and accents. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with 'p dolce' (piano dolce) and 'legato'.

O tema inicial, sombrio e implacável da Marcha, volta no final para terminar o andamento.

## Finale: Presto

Secção	Compassos	Tonalidade
A	1 - 77	Si bemol menor

Um violento contraste toma lugar neste último andamento de sonata. Várias tentativas foram tomadas para estes setenta e sete compassos escritos em uníssono entre as duas mãos numa corrida sem fim:

**Presto.**  
*sotto voce e legato*

Tendo uma forma similar com o prelúdio OP. 28 No.14:

**Allegro.**  
*pesante*

14.

*Piègato*

Uma explicação para este andamento poderá ser uma vez mais baseado nas influências dramaturgas na escrita musical de Frédéric Chopin. Segundo a mitologia

grega, após a morte, as almas entrariam num rio imenso e vertiginoso, levando-as até ao infinito.

A mitologia grega estava entre os assuntos de maior interesse pelos leitores da alta burguesia, podendo explicar assim a forma como o compositor polaco tratara este andamento, após a sua marcha fúnebre.

Com o último andamento desenhado numa melodia com uma distância de oitava, a sonata termina assim da mesma forma que começou:



## 9.2 Sonata Op.58

Nicholas Chopin, pai de Chopin, faleceu a 3 de Maio de 1844, em Varsóvia, cidade onde teve uma carreira brilhante enquanto docente. Segundo o cunhado de Frédéric Chopin, Antoni Barcinski, o compositor polaco sofreu bastante com a morte do seu pai. Após saber que seu pai sofria, este não podia voltar à Polónia, pois um retorno significaria uma aceitação ao regime russo vigente. Além disso, e chegado a Nohant a 30 de Maio, George Sand relata que o seu companheiro estaria com uma enorme e dolorosa infecção num dente, que o atiraria à cama com altas febres. A escritora relata também que durante este último estado febril, este sofreria de alucinações e assombrações do fantasma de seu pai. É neste período que o compositor compõe a sua terceira sonata e terminaria a Berceuse Op.57.

A sua acuidade hipnótica do material musical da Berceuse, como se de uma caixa musical se tratasse, sugere-nos que seria a forma que o este filho sofridos encontrara para embalar a sua dor, e enterrar a sua perda.

A exuberância da Sonata Op. 58 seria talvez a forma encontrada para renascer (consolação).

**Berceuse**

Revised and fingered by Rafael Joseffy F. Chopin, Op. 57

Andante

The image displays the first system of the musical score for Chopin's Berceuse Op. 57. It is written for piano in a 6/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The music features a gentle, lullaby-like melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, maintaining the same tempo and dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

A sua abertura, embora apresente um “desenho-típico” do primeiro andamento de uma sonata, este andamento falha a repetição do primeiro tema na recapitulação, não seguindo desta forma, a forma tradicional Sonata.

Assim como a Sonata Op.35, a sonata é unida através de motivos musicais. As notas de abertura, por exemplo, e o tema do último andamento são construídos sobre as mesmas notas e mesmos intervalos, como podemos verificar nos seguintes exemplos:



Allegro Maestoso: cc. 1-5

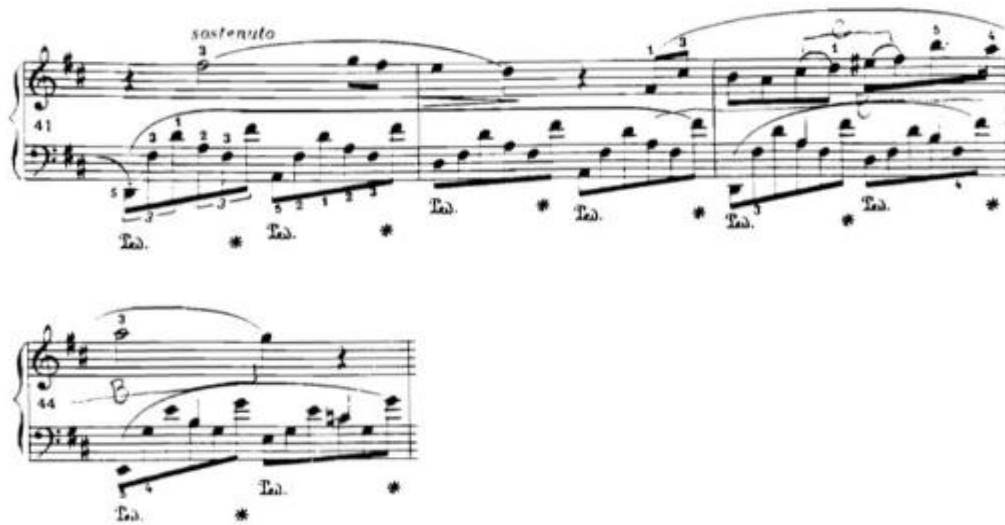


Agitato: cc.9-12

Embora os temas entre si sejam contrastantes, várias são as pontes musicais entre as mesmas. Uma outra ligação motívica surge entre os dois já referidos temas e o segundo tema do primeiro tema, como se pode verificar nas seguintes figuras



Allegro Maestoso: cc.41-46. Segundo Tema. Motivos A e B.



Allegro Maestoso: cc.41-44. Segundo Tema. Motivo C



Finale: cc.9-12

### Allegro maestoso

<u>Secção</u>		<u>Compassos</u>	<u>Tonalidade</u>
Exposição	1º Tema	1 - 40	Si menor
	2º Tema	41 - 71	Ré maior
	Conclusão	72 - 93	Ré maior
Desenvolvimento	Desenvolvimento dos primeiros dois temas	94 - 150	Ré maior
Recapitulação	2º Tema	151 - 185	Si maior
	Conclusão	186 - 197	Si maior
Codetta		198 - 204	Si maior

A obra começa com um acorde pujante, começando num sol, e acabando em fá suspenido.

As várias formas que o andamento vai tomando através das sextas descendentes e colcheias agitadas conduz-nos a um segundo tema quase Beethoveniano.

Uma primeira frase, em ré maior - *sostenuto e molto espressivo* -, poética e rica de inflexões italianas, que abre para uma segunda, bem contrastante, mais agitada. O tema, mais direccionado para a improvisação que para a organização, desenvolve-se com desenhos múltiplos, em contraponto duplo, esboçando na peça luminosidade, mas continuamente agitada.

Após uma breve recapitulação do primeiro tema, ele volta ao jogo de imitações melódicas, e novas repetições até voltar ao segundo tema, com ligeiras modificações.

Tal como na sonata em si bemol menor (Op.35), o compositor polaco omite a recapitulação do tema de abertura, seguindo directamente para o segundo tema, transposto para a tonalidade maior.

### Scherzo: Molto vivace

<u>Secção</u>	<u>Compassos</u>	<u>Tonalidade</u>
Scherzo	1 - 60	Mi bemol maior
Trio	61 - 156	Si maior
Scherzo	157 - 216	Mi bemol maior

Três episódios caracterizam este andamento.

O primeiro, em mi bemol maior, um tema frívolo, que abrange a mão direita, é desenhado até dar lugar a imponentes oitavas.

A segunda parte, esta em si maior, caracteriza-se por belíssimos acordes longos e lentos. Uma poética melodia que regressa, posteriormente, ao ultimo episódio, repetição do primeiro.

**Largo**

<u>Secção</u>	<u>Compassos</u>	<u>Tonalidade</u>
A	1 - 28	Si maior
B	29 - 98	Mi maior
A	99 - 120	Si maior

Com carácter de um Lied dramático e atormentado, este andamento em si maior é introduzido com vigorantes oitavas. O tema central, *cantabile*, assemelha-se a um sonho. Um sonho apaixonado, desenhado sobre tercinas de semi-colcheias em movimento disjunto.

Um novo episódio, *sostenuto*, tenta impôr-se perante a trama melódica.

O retorno ao tema inicial faz-se através de uma sucessão de modulações extraordinárias e inesperadas, que remata com uma *coda* serena e sonhadora, onde é desenhado o primeiro tema, de forma muito discreta.

**Finale: Presto non tanto**

<u>Secção</u>	<u>Compassos</u>	<u>Tonalidade</u>	
Introdução	1 - 8	Si menor	
Rondo	A	9 - 27	Si menor
	Aa	28 - 51	Si menor
	Ba	52 - 75	Si maior
	Bb	76 - 95	Fá sustenido maior
	Ponte	96 - 99	Si menor
	A'	100 - 118	Mi menor
	Aa'	119 - 142	Mi menor
	Ba'	143 - 166	Mi bemol maior
	Bb'	167 - 182	Mi bemol maior

	Ponte	183 - 206	Mi bemol maior
	A''	207 - 225	Si menor
	Aa''	226 - 253	Si menor
Coda		254 - 286	Si maior

Frédéric Chopin ao utilizar a forma rondo como fórmula neste andamento facilita as características expectáveis do último andamento de uma sonata:

- tempo rápido
- ênfase da tonalidade
- contraste de material
- uso de passagens fuggato

### Resumo

Embora Chopin desenvolva a sua construção com movimentos modulatórios surpreendentes, conseguimos sempre estabelecer uma ligação de tonalidade, da mesma forma que encontraríamos nas formas clássicas. Por exemplo, na Sonata em si bemol menor, o desenvolvimento começa em fá sustenido menor, cujos sucessivos novos segmentos pairam sobre as tonalidades dó menor, fá menor, sol menor e finalmente dó bemol maior - mediante da subdominante de si bemol maior (acorde napolitano)-, precedente assim a dominante em si bemol maior.

Na sonata em si menor, da primeira parte fazem parte muitos fragmentos da obra em geral do compositor polaco. Começa então a utilizar tonalidades relativas, tais como fá sustenido menor, si menor e sol sustenido menor. Uma modulação enarmónica é alcançada, encaminhando-nos até fá maior no compasso 104, seguido de uma complexa passagem cromática dentro de várias tonalidades bemol:

Em ambas as composições, é na segunda parte do desenvolvimento que o centro tonal estabiliza, sendo a primeira parte sempre mais instável.

Dá para perceber um pensamento dramaturgo na concepção das suas sonatas.

A dimensão nas sonatas de Chopin são evidentemente maiores que os seus contemporâneos como podemos ver no seguinte quadro:

%	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
Schubert	38	25	37
Schumann	33	35	32
Chopin	47	28	25
Brahms	38	30	32

Chopin aproxima-se dos 50% na exposição, enquanto que os outros compositores têm menos 10% de duração. Importante assinalar também que a duração das exposições da terceira sonata é maior que na segunda.

O carácter das duas sonatas na recapitulação são apresentadas de forma comum, numa função de estabilidade do segundo tema, removendo desta forma as tensões e conflitos temáticos e harmónicos criados no conflito.

Além do desenvolvimento extensivo do primeiro tema, que retira o interesse da sua exposição na recapitulação, a repetição deste tema daria continuidade a estes conflitos e não a uma solução.

## 9. Sonata para Piano e Violoncelo (1º Andamento)

No primeiro andamento da sonata em sol menor para piano e violoncelo, composta pouco depois da sonata em si menor, é novamente construída na sua diversidade de resoluções formais, sem colocar em causa a sua arquitectura. Acima de tudo o compositor abandona o princípio dos contrastes, mantendo-se na forma clássica da sonata, incluindo vários temas, mas homogêneos. O tema principal tem como base duas ideias na mesma tonalidade - sol menor-, ambas líricas, separadas por uma breve transição:

The image shows the beginning of the first movement of the Sonata for Piano and Cello. The tempo is marked 'Allegro moderato.' The key signature is one flat (G minor). The score is written for Cello and Piano. The piano part features a 'sostenuto' marking and a 'Ped.' (pedal) marking. The cello part has a 'loco' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

O segundo motivo desempenha um papel essencial na sua integração, aparecendo nos compassos dois a quatro ao piano

The image shows a specific section of the musical score, focusing on the piano part. It displays the second motif, which is essential for integration. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

I

e nos compassos oito a dez no violoncelo

assim como na abertura do mesmo no compasso 24

A diferença entre esta sonata e as outras anteriores encontra-se na expansão do tema numa temática geral. As cadências são construídas em momentos diferentes entre os instrumentos, e como anteriormente, o compositor polaco resolve entre a dominante maior para a tónica menor.

Este estilo na literatura de Chopin é apelidado por Roth Stein por *melodia continuum*.

Nesta mesma sonata, a exposição é similar às precedentes, onde o climax é atingido numa primeira fase, com a aparição do segundo motivo no tema principal em ré menor, com transposição em mi menor.

Chopin intensifica o momento com a aparição do primeiro motivo num stretto, seguido de um diminuendo sostenuto em lá menor, que prepara assim a recapitulação:

O segundo tema reaparece após a dominante maior de lá menor, que assume função modular e que nos conduz à tônica maior.

O terceiro tema conclui com a tonalidade principal, sol menor, dando desta forma homogeneidade à obra, numa diferença interna de soluções dramáticas do fluir da obra e escrita dramaturga de Chopin.

## 10. Frédéric Chopin, compositor vanguardista

Em *Monsieur Croche*<sup>2</sup>, Claude Debussy reconhece o vanguardismo de Frédéric Chopin: "o nervosismo de Chopin não lhe permitia cumprir e querer subjugar-se com paciência necessária para a realização de uma sonata. Foi para além disso, foi um mestre bastante generoso com uma escrita mais ampla, desenhando-a com esboços mais extensos. Homem de ideias nobre, pode-se dizer que Chopin marcou uma nova era, e até mesmo uma nova forma de tratar a Sonata, que dentro da sua complexidade inventiva, nos transporta para uma musicalidade deliciosa. É cem por cento claro que tornou-se assim o mais glorioso de todos os mestres".

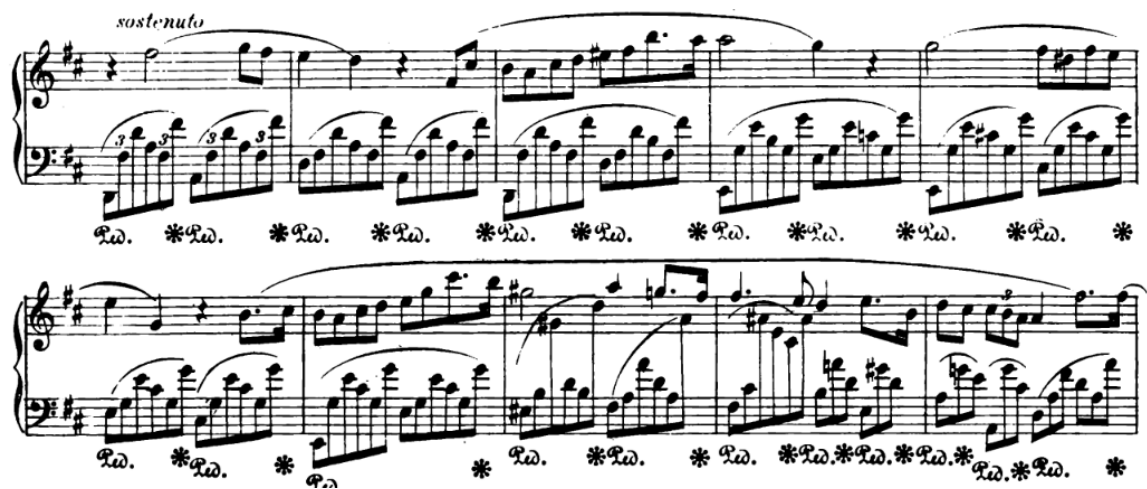
E várias foram as novas técnicas que permitiram ao compositor iniciar uma nova era, numa escrita moderna, para além da sua época, tais como:

<sup>2</sup> Claude Debussy, *Monsieur Croche*, Página 16

- Extensão do tempo e diversificação do espaço



- Cantilena da ópera italiana



- Heterofonia, um acompanhamento para além do baixo d'alberti, desenhando em si uma tão importante melodia como àquela que acompanha



- Suspensão rítmica e prolongamento do conflito

A musical score for piano in a minor key, featuring a complex texture. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, while the left hand has a dense, rhythmic accompaniment. Annotations include 'ff' (fortissimo), 'rit.' (ritardando), and asterisks (\*) marking specific measures. The score concludes with two first endings.

- Construção de tensão através de cromatismos

A musical score for piano showing a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The right hand features a series of chromatic descending and ascending lines, creating a sense of tension. The left hand provides a steady accompaniment with some chromatic movement.

- Mudança de texturas

A musical score for piano illustrating a change in texture. The top system shows a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'sostenuto' marking. The bottom system shows a more rhythmic and dense texture with triplets and slurs. Annotations include 'rit.', 'dim.', 'sostenuto', and asterisks (\*) marking specific measures.

- Atonalidade

*Presto.*  
*sotto voce e legato*

## 11. Considerações sobre a prática

Assim como afirmara a célebre pianista e pedagoga polaca *Regina Smendzianka*, para se tocar correctamente a música de Chopin, era preciso um tempero muito específico.

No caso de Chopin, a música deverá ser suave e brilhante. Um cantar em toda a sua escala dinâmica, o apelidado *piano bel canto*, contendo sempre um legato exímio.

O toque de Chopin é igualmente diferente dos seus contemporâneos Schumann e Liszt.

Enquanto professor e pianista, o compositor dava muita importância ao ataque, ao tipo de som, e às suas texturas. Além da inspiração poética que incutia nos seus alunos, e as aulas de canto obrigatórias, Chopin exigia uma técnica implacável. O compositor chegou até a criar um método para os seus alunos, em francês, que nunca chegou a ser concluído.

Não esquecendo a parte técnica, que passou também pela dedilhação, onde criou igualmente regras, para que esta se tornasse infalível, de forma a obter os melhores resultados – por exemplo, todas as notas soltas que configurassem “o baixo”, na mão esquerda, deveriam ser sempre tocadas com o 5º dedo. O compositor descobrira novos movimentos coreográficos, abrindo novos horizontes à execução e composição pianística.

Mas o toque de Chopin, assim como todos os outros elementos da sua música (agógica, pedal, ritmos, dinâmicas, ...) foram-se modificando ao longo do tempo. Por exemplo, na sua juventude as suas primeiras *Polonaises*, *Mazurkas* e *Valses*, ou até mesmo a primeira sonata para piano, carregadas de pré-romantismo, são curtas, e com escassas melodias *cantabile*. Menos expressivas que as obras posteriores, a escala dinâmica encontrada também é reduzida, assim como o uso de pedal.

O pedal é muito importante na execução do compositor polaco. "Una corda" pode ser usado de forma a obter um som suave e de veludo nos temas "nocturnes", enquanto "forte" para suportar extensamente as harmonias e sons brilhantes. Este pedal pode ser usado também espontaneamente - pequeno pedal -, de forma a adornar a melodia com pequenos farfalhos de brilho.

Contudo, o desempenho do seu conjunto de obras deverá ser uniforme. Deverá estar ritmicamente disciplinado e subordinado, como se de uma coreografia de dança se tratasse. Nobre, charmoso e elegante. Um equilíbrio perfeito, alcançado por muito poucos.

Uma melodia com falta de emoção, ou até mesmo com “falsa emoção”, poderá comprometer toda a sua execução. Um reflexo à imagem do compositor polaco, de espírito aristocrático.

## Anexos

### Questionário

Um questionário, contendo seis perguntas, foi realizado a três pianistas, cada um num estado de desenvolvimento diferente, mas todos com uma carreira artística activa: Emilia Becerril, pianista mexicana; Céline Montaland, oriunda de França, e Yuri Koshita nascida no Japão.

#### 1. Como caracteriza globalmente a música para piano de Chopin?

**E.B.:** Música quente e profunda. Expressividade única.

**C.M.:** A música de Chopin é a mais próxima da poesia. Quando se ouve, ou se executa Chopin, as suas belas melodias tomam o lugar das palavras, conseguindo unir todo o universo num só verso.

**Y.K.:** A música de Chopin destaca-se pelas suas melodias únicas. Uma expressividade simples, mas profunda. Vai para além da beleza do som. Entranha-se no nosso mais profundo ser.

#### 2. Como descreve a influência e importância de F. Chopin no percurso da escrita de música para piano?

**E.B.:** A música de Chopin trouxe ao universo pianístico harmonias novas, complexas e inesperadas. Recuperou as belas melodias do classicismo, levitando-as sobre harmonias riquíssimas.

**C.M.:** O compositor desafiou todos os gramáticos da sua época, sublinhando a liberdade artística. Trouxe novas harmonias, e sobre elas desenhou as mais belas melodias do repertório pianístico.

**Y.K.:** Chopin trouxe uma liberdade formal nunca antes desafiada por outro compositor. Harmonias mais densas, pedal com abundância, que com a maturação do compositor tornou-se cada vez mais expressiva.

#### 3. As duas sonatas complementam-se?

**E.B.:** Sim, sem dúvida. Quase como se depois da morte, simbolizada pela marcha fúnebre da segunda sonata, estivéssemos a presenciar a vida para além da morte.

**C.M.:** Complementam-se imenso. A segunda sonata é muito carnal, que tem um fim anunciado com os dois últimos andamentos. A terceira sonata simboliza, para mim os acontecimentos pós-morte.

**Y.K.:** Sim. As duas sonatas são uma só história: vida, morte, o nada e o após do nada.

#### 4. Como a análise motívica e a presença contínua de concepção intervalar influenciou a sua abordagem de ambas as sonatas?

**E.B.:** Chopin tem um universo muito próprio, do qual todas as formas fazem parte.

Penso até que não podemos separar em formas as suas composições, e sim unificar todas no universo Chopin. Motivos que se repetem comprovam essa unidade, assim como parâmetros constantes nos seus intervalos.

**C.M.:** Chego à conclusão que para tocar qualquer de Chopin, teremos que conhecer as restantes, porque estão todas interligadas.

**Y.K.:** A narrativa de Chopin está comprovada nisso. Com isto quero dizer que os personagens são os mesmos, as paisagens sonoras vão mudando. Talvez a presença dos motivos e concepção intervalar persistente em muitas das suas obras, que se vão repetindo nas suas várias formas mostram isso mesmo, uma narrativa onde as personagens vão mudando de mundo mas não de essência.

**5. Pelo testemunho de Chopin numa das suas cartas a Maurice Schlesinger, percebe-se que a Marcha fúnebre foi escrita independentemente da sonata. Porque acha que Chopin a transformou em movimento de sonata? Não sobrevivia sozinha?**

**E.B.:** Penso que o compositor pensou em escrever o antes e o depois da morte.

**C.M.:** A musica de Chopin é muito poética. Depois de escrever a marcha fúnebre, penso que Chopin se interrogou, tal como qualquer ser humano, sobre a morte. E ao interrogar-se sobre esta condição humana, o compositor decidiu escrever o antes e depois da morte.

**Y.K.:** O compositor sentiu na necessidade de explorar através da sua criatividade musical o tema da morte.

**6. Como intérprete, quais são os maiores desafios/dificuldades que enfrenta na interpretação das duas sobras? Do ponto de vista técnico e expressivo.**

**E.B.:** A musica de Chopin é nada simples. Contudo, as regras de base para a sua interpretação são: rigor rítmico, melodia cantábile, com um legato implacável.

**C.M.:** A imagem de uma arvore presa à terra pelas suas raízes, onde as folhas e os ramos dançam ao movimento do vento, é a melhor imagem da musica de Chopin. O rigor rítmico da mão esquerda, sobre onde paira uma melodia ultra-expressiva na mão direita, é o grande desafio da musica de Chopin.

**Y.K.:** Toda a obra de Chopin é difícil. Especialmente estas duas sonatas que foram escritas na sua fase mais madura. Considero que a grande dificuldade da sua musica é o balanço de uma melodia com imensa expressividade, que flutua sobre um acompanhamento obsessivamente estável.

## Cartas de F. Chopin mencionando as Sonatas Op.35 e Op. 58

“Estou a escrever a Sonata em si bemol menor, que contém uma marcha que conheces. Contém também um Allegro, e um Scherzo em mi bemol e um final muito curto. As duas mãos falam entre si, em uníssono, depois da marcha”

*Carta de F. Chopin a Julian Fontana – Nohant, 8 de Agosto de 1839*

“Algo aconteceu-me quando estava a tocar a Sonata em si bemol menor para os meus amigos ingleses. Assim que conclui o Allegro e o Scherzo, preparava-me para começar a marcha, comecei a ver fantasmas a saírem do tampo do meu piano. Aqueles que me tinham aparecido na minha estadia em Maiorca. Sai de cena por breves momentos para me acalmar, e voltei a tocar sem soltar uma só palavra.

*Carta de F. Chopin a Solange Clésinger – Johnstone Castele, 8 de Setembro de 1848*

“A minha Sonata em si menor e Berceuse estão prontas”

*Carta de F. Chopin à sua família – Nohant, 18-20 de Julho de 1845*

“Como o tempo voa! Não sei o que se passa comigo, mas já não consigo escrever nada decente. Fico sentado no quarto dia e noite. E em breve escreverei muito menos pois o Inverno aproxima-se. Desde que te foste embora só consegui escrever a sonata em si menor.

*Carta de F. Chopin a Kalasanty e Ludwilka jedrzejewicz – Nohant, Agosto de 1845*

## **Recital de piano por Tomohiro Hatta**

Apresentação da sua Tese de Mestrado “Sonatas para piano op.35 e op.58 de F. Chopin; compositor vanguardista”, com execução pública.

F. Chopin – Sonata Op. 35 N° 2

F. Chopin – Sonata Op. 58 N° 3

## Conclusões

Coragem e não loucura, é a verdadeira marca de um génio.

Frédéric Chopin não desconhecia a forma sonata, mas não só dominava em absoluto a forma, como a desenvolveu para paisagens e texturas modernas, encontrando os seus pares no século XX. Forma em desuso na sua época, Chopin colocou e demonstrou a excelência da forma sonata regenerando o seu poder e amplitude, não através da deformação da forma, mas seguindo uma lógica progressista da mesma, numa perspectiva evolutiva. Obedecendo ao estilo clássico, respondendo às exigências e movimentos do presente, abriu portas para um novo futuro musical.

A época em que viveu foi muito dominante na concepção das suas obras. Influenciado pela ópera italiana, incumbiu nas suas obras as mais belas melodias. O uso da cantilena nas sonatas é um reflexo da sua época, cuja classe média consumia bastante poesia sentimental.

A balada poética, e sobretudo a dramaturgia esteve sempre no núcleo de criação do compositor.

Quando rumo até Paris, Chopin quando escreve as suas sonatas, traz consigo uma experiência musical composicional grande, que com um espírito curioso, nacionalista e inovador, tenta encontrar novos caminhos e soluções musicais, transformando as suas obras num estilo próprio.

Chopin desenvolve muito o primeiro tema nas suas sonatas, e daí subtrair na reexposição, embora, sustenha a homogeneidade com permanência motívica e cíclica. A unidade musical através de células motívicas com intervalos de segundas e terceiras é uma prova de homogeneidade e construção de um ciclo sonata. Chopin manteve na exposição uma tonalidade unificada, obedecendo às normas, mas na recapitulação movia-se entre os contrastes tonais dando uma dramaturgia à obra, fruto da referida influência literária na sua época. As estruturas binárias dos andamentos das sonatas estudadas possuem uma longa duração da exposição, que é contra balanceada com o desenvolvimento e recapitulação juntos. Isto porque o desenvolvimento actuarial de forma contínua, sendo a primeira parte o problema e a segunda a resolução. Um novo pensamento transposto para a música, que importava as ideias da sua era, importando a esta forma uma complexidade maior, tensão, violência e pathos.

A variedade de texturas, novas coreografias pianísticas, cromatismos, cruzamento de géneros, novas qualidades expressivas de profundo lirismo, novas modulações, campos atonais, não demonstra uma falha no conhecimento da escrita musical, nem da forma sonata, nem outras, mas antes uma autoridade e progresso absoluto no conceito forma e da própria escrita musical.

Apesar de todas as influências que orbitavam à volta de Chopin, o compositor seguiu uma ideologia nacionalista, transformação, expansão e individualismo.

Chopin consegue assim a combinação do ideal de uma estrutura equilibrada com uma fluência emocional única.

Podemos concluir desta forma uma nova forma sonata, um legado de Chopin:

Exposição			Desenvolvimento	Recapitulação		
Tema 1	Tema 2	Epilogo	Tema1 e 2	Tema 2	Epilogo	Coda/Tema1
Tónica Maior	Relativa Menor	Relativa Maior	Dominante	Tonica Maior	Tonica Maior	Tonica Maior

No que diz respeito à interpretação, os pianistas inquiridos consideram que a sua música deverá ser suave e brilhante. O balanço da mão direita, sempre cantabile, sobre uma mão esquerda de ritmo implacável e harmonias supra desenvolvidas e inesperadas, fazem desse balanço um dos pontos mais difíceis da interpretação da sua música.

Embora obras consideradas por muitos teóricos como “gramaticalmente incorrectas”, os três pianistas concordam entre si que as duas últimas sonatas do compositor são obras-chaves no repertório pianístico, não só pela essência musical, mas também por um vanguardismo único. Obras que abriram para o futuro uma liberdade expressiva e poética nunca antes alcançada. Duas obras únicas, que se complementam, como se do mais belo desenho da condição humana, a vida, se tratasse.

## Bibliografia

- Atwood, William G. *The Parisian worlds of Frédéric Chopin*, Yale University Press, 1999
- Brown, Maurice J. E. *Chopin: an index of his works in chronological order*, Macmillan, 1972
- Chomiński, Józef Michał *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Frederick Chopin Society Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1990
- Cortot, Alfred *In search of Chopin*, translated from French by Cyril and Rena Clarke, Greenwood Press, 1952
- Cripps, A. *Redgrave Chopin as a master of form*, *The Musical Times*, Vol. 55, No. 858, 1914
- Franz Liszt, *Life of Chopin*, translated from French by Martha Walker Cook and John Broadhouse, London, W. Reeves, 1913
- Classics, *Philips Great Pianists of the 20th Century: The Complete Edition (Part 1 and Part 2)*, Polygram Records, 1997
- Dubal, David *Chopin Works*, The Vancouver Chopin Society, 1999
- Eigeldinger, Jean-Jacques *Chopin: Pianist and Teacher: As Seen by his Pupils*, Cambridge University Press, 1999, originally published in French 1970
- Huneker, James *Chopin: The Man and His Music*, Echo Library (January 16, 2007)
- Huneker, James *Chopin: The man and his music*, New York, Dover, 1966, originally published by Scribner 1900
- Huneker, James *The classic Chopin*, *The Musical Quarterly*, Vol. 1, No. 4, 1915
- Hedley, Arthur *Selected correspondence of Fryderyk Chopin*, Heinemann, 1962
- Kallberg, Jeffrey *The Chopin sources: variants and versions in later manuscripts and printed editions*, 1982
- Kallberg, Jeffrey *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, 1996
- Keefer, Lubov *The influence of Adam Mickiewicz on the ballades of Chopin*, *American Slavic and East European Review*, Vol. 5, No. 1/2, 1946
- Krystyna Kobylańska, *Chopin in his own land: documents and souvenirs*, Poland, 1977
- Krystyna Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina: katalog*, Kraków, 1977
- Jan Ekier and Pawel Kaminski, *National Edition of the Works of Fryderyk Chopin*, PWM Edition, 2000
- Leiken, Anatoly. 'The Sonatas,' *The Cambridge Companion to Chopin* ed. Samson, J. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).
- Lederer, Victor *Chopin - A Listener's Guide to the Master of the Piano: Unlocking the Masters Series* Amadeus Press (October 1, 2006)
- Lenz, Wilhelm *The great piano virtuosos of our time*, translated from the German by Madeleine R. Baker, New York, G. Schirmer, 1899
- Milewski, Barbara *Chopin's mazurkas and the myths of the folk*, *19th Century Music*, Vol. 23, No. 2, 1999

- Newman, William S. *The Sonata since Beethoven* (New York: W.W. Norton & Co., 1972).
- Niecks, Frederick Chopin as a man and musician, London, New York, Novello, Ewer & Co. 1888
- Paetsch, Annabelle *Performance Practices in Chopin's Piano Sonatas, Op. 35 and 58: A Critical Study of Nineteenth-Century Manuscript and Printed Sources*, VDM Verlag Dr. Müller (December 3, 2009)
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation* (London: Harper Collins, 1995).
- Samson, Jim. *The Music of Chopin* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985).
- Samson, Jim. *The Cambridge Companion to Chopin* (Cambridge Companions to Music) Cambridge University Press (January 27, 1995)
- Samson, Jim. Chopin and genre, *Music Analysis*, Vol. 8, No. 3, 1989
- Samson, Jim. *Chopin, the four ballades*, London: Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992
- Siepmann, Jeremy *Chopin: Complete Edition*, Deutsche Grammophon, 1999
- Siepmann, Jeremy *Chopin, the reluctant romantic*, Boston Northeastern University Press, 1995
- Smoleńska-Zielińska, Barbara *Fryderyk Chopin i jego muzyka*, Warszawa, 1995
- Szulc, Tad *Chopin in Paris: The Life and Times of the Romantic Composer*, New York, Da Capo Press, 2000
- Voynich, E.L. *Frederic Chopin, Chopin's letters*, Dover, 1988
- Zamoyski, Adam *Chopin: Prince of the Romantics*, HarperCollins, 2011