



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

КЛАВИРСКИ ОДСЕК

**Особености музичког израза Фредерика Шопена и њихова
специфична улога у приступу интерпретацији одабраних клавирских
комада**

**(мазурке оп. 6 и оп. 56; ноктурна оп. 55 и оп. 62; емпромптији оп. 29,
36, 51 и 66 и прелиди оп. постх.)**

- Докторски уметнички пројекат -

Студент:

Јелена Зидарић Зечевић

Ментор:

ред. проф. мр Бранко Пенчић

Коментор:

ред. проф. др Соња Маринковић

Београд, октобар 2023.

Садржај:

Апстракт	2
1. Историјско позиционирање дела обухваћених докторским уметничким пројектом	4
2. Интерпретативни изазови у Мазуркама оп. 6 и оп. 56	8
2.1. Анализа Мазурки оп. 6.....	8
2.2. Анализа Мазурки оп. 56.....	15
3. Интерпретативни изазови у Ноктурнима оп. 55 и оп. 62	23
3.1. Анализа Ноктурна оп. 55	23
3.2. Анализа Ноктурна оп. 62	32
4. Интерпретативни изазови у Четири емпромптија оп. 39, оп. 36, оп. 51 и оп. 66	38
4.1. Анализа Емпромптија оп. 29.....	38
4.2. Анализа Емпромптија оп. 36.....	42
4.3. Анализа Емпромптија оп. 51	46
4.4. Анализа Емпромптија оп. 66.....	48
4. Интерпретативни изазови у прелидима оп. 45, бр. 26 и бр. 27.....	50
4.1. Анализа Прелида оп. 45	50
4.2. Анализа Прелида бр. 26	53
4.3. Анализа Прелида бр. 27	54
5. Закључак	58
6. Библиографија.....	59

Апстракт

Докторски уметнички пројекат “Особености музичког израза Фредерика Шопена и њихова специфична улога у приступу интерпретацији одабраних клавирских комада” представља анализу музичког израза са акцентом на испитивању стратегија за успешну интерпретацију. Композиторски опус великана романтизма и песника клавира, Фредерика Шопена, заузима посебно место у историји клавирске музике. Био је не само један од најзначајнијих композитора свог времена, већ и изузетан и врло оригиналан пијаниста, један од најзаслужнијих за развој пијанистичке технике у 19. веку. Створио је и развио бројне типове клавирских минијатура, уз вишеструке иновације у форми и хармонском језику романтизма, што га са пуним правом поставља на пиједестал најјутицајнијих композитора у историји музике уопште. Његов однос према музичком делу, нарочито према жанру клавирске минијатуре већ дуго је у фокусу мог пијанистичког интересовања. Имајући у виду непролазну вредност његових мазурки, емпромптија, прелида и ноктурна, направила сам избор одређених дела која ће бити интерпретирана у мом докторском уметничком пројекту.

Циљ овог докторског уметничког пројекта је да се помоћу анализе интерпретације сагледају изазови који се постављају пред извођача, као и да понуди решења за што свеобухватније сагледавање тог аспекта у складу са естетиком романтизма и поетиком Фредерика Шопена.

Abstract

The doctoral artistic project "Characteristics of Frederic Chopin's Musical Expression and Their Specific Role in Approaching Selected Piano Compositions" presents an analysis of musical expression with a focus on exploring strategies for successful interpretation. The compositional oeuvre of the giant of Romanticism and the poet of the piano, Frederic Chopin, holds a special place in the history of piano music. He was not only one of the most significant composers of his time but also an exceptional and highly original pianist, one of the most influential in the development of pianistic technique in the 19th century. He created and developed numerous types of piano miniatures, along with multiple innovations in the form and harmonic language of Romanticism, rightfully placing him among the most influential composers in the history of music as a whole. His relationship with musical works, especially in the genre of piano miniatures, has long been the focus of my pianistic interest. Considering the enduring value of his mazurkas, impromptus, preludes, and nocturnes, I have made a selection of specific pieces that will be interpreted in my doctoral artistic project.

The aim of this doctoral artistic project is to use interpretation analysis to examine the challenges faced by performers and to offer solutions for a more comprehensive mastery of that aspect so that it is in harmony with the aesthetics of Romanticism and the poetics of Frederic Chopin.

1. Историјско позиционирање дела обухваћених докторским уметничким пројектом

“Генијалност за клавир треба да буде - као генијалност уопште - поклон који крене новим путем и постиже незамисливо: ствари које другима треба мало времена да науче. Такви генијалци за клавир били су Бетовен, Шопен и Лист; они су применили нова средства, решили проблеме нових ефеката, створили 'невероватне тежине' и написали сопствену литературу. Може се са сигурношћу тврдити да у том смислу ништа није додато од тада. Заиста је веома зачуђујуће да други имају моћ да раде оно што је некада радио само један. Али онај који стоји сам када се појави у јавности и који се касније само имитира од стране других, ко је приморао градитеље клавира да разматрају нове принципе и који ствара нову литературу у којој искусни пијанисти не налазе одмах пут, има законито право на наслов 'геније клавира'.”¹ Овим речима је Феручо Бузони сажето, али веома тачно описао утицаје Шопена (Frederic Chopin), као и других великана клавирске музике попут Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven) и Франца Листа (Franz Liszt).

Епоха романтизма донела је развој и промене у свим аспектима (музичке) уметности. Тако су класичарска симетрија форме и грациозност музичког израза замењене индивидуалном експресијом са изузетно наглашеним емоцијама, често на граници натприродног, са нагласком на екстремима у емоционалном, духовном, структурном и тонском погледу. Носталгија за давно прошлим временима достигла је готово религијски ниво, а форма је престала да буде наметнута споља, већ је постала генерисана изнутра - била је “нуспроизвод” емоције дела.² Музичко осликавање чувених историјских догађаја, библијских прича и митологије постали су нека од водећих изворишта идеја. Са друге стране, романтизам је тежио и екстраваганцији, па се тако мора истаћи Велика опера у Паризу, претеча библијских спектакала Холивуда у његовом пуном сјају, као и позноромантичарске опере и симфоније у којима су доминирали Вагнер (Richard Wagner), Штраус (Richard Strauss), Малер (Gustav Mahler)

¹ Alan Kogosowski. *Genius of the Piano Frederic Chopin and the Art of the Piano*. (Alan Kogosowski, 2010: 6)

² Jeremy Siepmann. *Life and Works: Frederic Chopin*. (HNH International Ltd., 2001: 17)

и Брукнер (Anton Bruckner).³ Шопен је био потпуна супротност, али је израз његове музике, прожет очаравајућим звуцима и наглашеним емоционалним набојем био потпуно у складу са духом времена у којем је живео. Његову музику могао је да препозна свако, јер је један од ретких композитора у чијој се музици емоције никада нису доводиле до граница карикатуре и претеривања и чија је музика увек била у вези са снажним осећањима, али никада сентиментална.⁴ Такође, Шопен је једини композитор романтизма који је своју инспирацију црпео из клавира као таквог, са свим особеностима његовог карактера, док су други композитори клавир често користили као “сурогат” инструмент како би тестирали идеје које би касније примењивали у својим оркестарским и камерним делима.⁵

Мало ко је тог 1. марта 1810. године, датума који се узима за званични Шопенов рођендан, могао да претпостави какав је геније рођен и колико ће својим деловањем допринети музичком свету. Интересантно је уочити да су сви велики композитори рођени око 1810. године били и одлични пијанисти - Феликс Менделсон (Felix Mendelssohn) 1809., Шуман (Robert Schumann) 1810. и Лист 1811. године исписали су нове странице музичке историје и у великој мери допринели успостављању и развоју клавирске литературе. Године 1829. јула месеца професор Јозеф Елзнер (Josef Elsner) у свом извештају на крају године више музичке школе у Варшави написао је: “...изузетна обдареност, музички геније”.⁶ Ова констатација односила се на тада младог Шопена, пуног животног елана, који настоји да освоји музички свет Европе и који се већ следећег месеца упутио са пријатељима на путовање у царску престоницу Беч, а то путовање ће му заувек променити живот. Након неколико одржаних концерата који су привукли велику пажњу критичара и новинара тог времена, Шопен добија статус као мало ко пре и после њега - пореде га са Моцартом! Но имајући у виду Шопенову скромност, он такве хвалоспеве није схватао озбиљно и сматрао је да ничије умеће не може бити близу Моцартовом.

Када је 2. новембра 1830. године напустио Варшаву, испоставиће се заувек, није ни слутио да га чека ново доба живота које би се могло назвати добом буре и туге. У

³ Исто.

⁴ Исто, 18

⁵ Исто.

⁶ Andreja Preger. *Šopen*. (Novi Sad, Stylos, 1998: 5)

том погледу, потребно је истакнути значај Мазурки оп. 6 које су компоноване 1830. године пре његовог другог одласка у Беч, у чијем се музичком изразу могу пронаћи бројни примери ведрога и разиграног духа, врцавих мелодијских фраза и светлих и чистих хармонија које одишу безбрижношћу и младалачким жаром. Мазурка, та дивна форма, пољска народна игра, била је Шопенова духовна спона са оцаџином за којом је патио током већег дела свог живота. Зато их је писао до саме смрти. Помоћу њих је Шопен успео да се врати у пољске шуме, на поља, пио је воду са пољских извора и у свему томе проживљавао пољску неизмерну тугу.⁷ Оно што мазурку чини тако специфичном јесте да се она игра и у селу и у граду, да се уз њу човек може и радовати и туговати. Уз неке се мазурке игра, неке су само за слушање. Шопен је писао обе врсте.⁸ Са нагласком на другој и трећој доби у такту $\frac{3}{4}$ мазурка важи за врло специфичну музичку форму. Шопен је у својим мазуркама опонашао и инструменте који традиционално учествују у извођењу мазурки, а то су пре свега пољске гајде и виолина. У аналитичком делу ће о томе бити више речи, са приказом адекватних нотних примера. Такође, Шопен је у својим мазуркама користио и специфичне облике, подврсте мазурке као што су *оберек* и *кујавјак*. Разлике у односу на стандардну мазурку односе се пре свега на темпо, карактер мелодије и метричке нагласке. Оберек је изразито брзог темпа, са мелодијом која је променљивог, вијугавог кретања, са честом употребом предударца, јер је то било карактеристично за народне музичаре.⁹ Са друге стране, кујавјак је знатно споријег темпа са веома развијеном мелодијом и дугачком фразом.¹⁰ Насупрот ведром расположењу Мазурки оп. 6, мазурке из опуса 56 карактеристичне су по томе што их је Шопен компоновао у једном сасвим другачијем животном контексту. Наиме, 1843. године када овај опус настаје умиру његов отац и његов први наставник клавира. Ови догађаји су Шопена дубоко потресли, поготово имајући у виду да због политичких дешавања у Пољској он није могао бити чак ни на њиховим сахранама. Као производ дубоке и искрене туге за двојицом људи које је волео и за које је био везан настаје опус 56 који својим музичким изразом твори апсолутну супротност опусу 6. Ноктурна оп. 55 такође настају у овом периоду и њихов музички израз се исто тако поклапа са животним околностима композитора под којима су настала.

⁷ Исто, 50

⁸ Исто.

⁹ Stephen, Downes. "Oberek". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (online)

¹⁰ Stephen, Downes. "Kujawiak". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (online)

Ноктурна оп. 62 компонована су између 1845. и 1846. године и представљају најзрелији опус Фредерика Шопена када су у питању ноктурна. Са израженим цртама полифоније на веома сликовит начин рефлектује сложене односе између њега и Жорж Санд (George Sand) до којих долази тих година, најављујући коначно урушавање њиховог односа наредне године. Такође, у октобру 1846. године у свом писму казује да почиње да избегава друштвене догађаје, јер га посета њима “...више истроши, него што они вреде”, као и да његова депресивност утиче на расположење других људи и да ће им бити боље уколико он не буде тамо.¹¹ Опус 62, прелид оп. постх. 45 као и емпромптији оп. 36 и оп. 51 написани су током летњих боравака на породичном имању Жорж Санд у Ноану, малом селу у Француској. Ово место је испрва било идеално место за Шопена, након јако лошег периода које је провео у Шпанији. Према сведочењу Санд и Шопенових пријатеља, сеоска идила, чист ваздух и једноставност живота у малој средини јако су погодовали његовом нарушеном физичком и менталном здрављу. Као резултат тога музичке мисли надолазиле су му лако, најчешће током шетње. Међутим, претварање тих идеја у готове композиције изискивало је знанто више труда. Ипак, летњи боравци у Ноану између 1839. и 1846. у позитивном смислу су утицали на Шопеново стваралаштво и можемо на томе бити захвални будући да је нека од својих најпознатијих дела компоновао управо у овом малом месту. Време након лета 1846., након чега је његова веза са Санд престала, до смрти композитора биће време без радости и наде, време болести и туге. Шопен је још једино у Ноану могао да компонује, а уметнику који више не може да ствара живот постаје сувишан.¹²

Посебно место у Шопеновом стваралаштву резервисано је за последњу композицију у оквиру мог реситала, а то је Прелид бр. 27 из постхумног опуса са дескриптивним називом “Ђавољи трилер”. Ово дело пронађено је као скица, а замишљено је да буде 14. прелид у оквиру збирке оп. 28. Ипак, Шопен је одустао од такве замисли и ово дело остало је као недовршено и необјављено. Оно што музиколози са сигурношћу могу рећи је то да је нацрт овог прелида настао 1839. године током Шопеновог боравка у Шпанији, на Мајорки. Као једно од најпознатијих сведочанстава тешког периода проведеног на овом шпанском острву стоји Шопеново писмо његовом

¹¹ Henryk Opieński. *Chopin's Letters*. (Translated from the Original Polish and French with a Preface and Editorial notes by E. L. Voynich, New York, Alfred A. Knopf, 1931: 306)

¹² Andreja Preger. *Šopen*. (Novi Sad, Stylos, 1998: 68)

пријатељу Жулијану Фонтани (Julian Fontana) написано 3. децембра у коме каже: “За време две последње недеље био сам болестан као пас. Прехладио сам се упркос топлоте од 18 степени, ружа у цвату поморанци, палми и смокава. Дошла су три лекара, најчувенија на острву. Један је њушкао мој испљувак, други куцао одакле сам пљунуо, док је трећи пипао и послушкивао како пљујем. Први је рекао да ћу цркнути, други да цркавам, трећи да сам већ црк’о...”.¹³ Постоје и записи о кошмарним визијама у којима су му се причињавале сабласти како излазе из клавира, а то наводи Џефри Калберг (Jeffrey Kallberg), професор на Универзитету у Пенсилванији, који је реконструисао Шопенову скицу после више од 20 година проучавања.¹⁴ Имајући у виду ове чињенице, лако је закључити одакле потиче инспирација за настанак овог прелида, а управо због такве биографске позадине и чињенице да је након Шпаније Шопенов живот кренуо узлазном путањом, можемо претпоставити да је одустао од објављивања овог прелида како би што пре заборавио на тај тежак период живота. Ипак, оно што ово дело открива јесте један потпуно нови стил Шопеновог хармонског језика и музичког израза уопште у којем се са једне стране могу уочити утицаји барокног стила у погледу орнаментације, као и најава хармонског језика позног романтизма са назнакама Малеровог и Вагнеровог хармонског језика.

2. Интерпретативни изазови у Мазуркама оп. 6 и оп. 56

2.1. Анализа Мазурки оп. 6

Шопенову клавијарску музику претежно одликује хомофони начин компоновања. Баш тако и у Мазуркама опус 6, првенцу у Шопеновом компоновању и објављивању ове форме, мелодија је та која је издвојена у звучној слици слушаоца и налази се неумитно у највишем гласу десне руке. Имајући ово у виду, музички израз пијаниста мора прилагодити тако да се тај највиши глас заиста тако и чује у извођењу. У вези са тим, важно је истаћи и педализацију која је прилагођена мелодији и која би се могла назвати мелодијском педализацијом. Хармонска подлога претежно налази место у левој

¹³ Исто, 56

¹⁴ Rip Rens, MUSIC; Deciphered: A Demonic Prelude by an Ailing Chopin. *The New York Times*
<https://www.nytimes.com/2002/05/12/arts/music-deciphered-a-demonic-prelude-by-an-ailing-chopin.html>
приступ: 20.08.2023.

руци а промене акорада се врше углавном на трећој доби у такту, с тим што су најдубљи тонови односно басови на тактним почецима. Пијаниста мора бити опрезан и схватити композиторску замисао, те бити обазрив у наглашавању које не треба да буде на секундарно поменути басовима. Такође, метрички акценти нису оформљени од прве добе у такту, већ се, напротив, инсистира понајвише на акценотовању треће добе у такту. Управо та појава помаже да пијаниста боље разуме народни, плесни карактер Шопенових мазурки, који се у опусу 6 посебно истиче. Када је у питању музичка форма, треба истаћи да су ове мазурке написане у сажетој форми са већим бројем репетиција чиме се достиже потребна кохезија међу деловима различитог карактера. У поређењу са опусом 6, Мазурке опус 56, о којима ће бити речи касније, опсежније су, са исписаним репетицијама и бројним променама, као и често изненађујућим композиторским решењима.

У првој мазурки фис-мол предтакт на трећој четвртини са усамљеним тоном фис подвлачи плесни елемент ове композиције. У одсеку *b* јављају се карактеристични тонови налик звуку звона који су рељефно претежно удаљени од актуелне фактуре, те без обзира на споредни значај дају занимљиву звучну боју.

Педализација која пише у овом (Edition, ed. I. J. Padarewski, L. Bronarski and J. Turczynski, 1976.) и многим другим издањима није једини путоказ за извођача. Стога је јако важно истражити најисправнију звучну слику ових композиција без обзира на плесни и народни елемент, а то је за Шопена карактеристичан филигрански, аристократски начин извођења. То би подразумевало да без обзира на изражену емотивност коју ова музика изазива, пијаниста задржи објективност и покаже чисту звучну слику. Управо томе доста помаже и идеал педализације, која овде неће бити везана за најдубље тонске висине него апсолутно прилагођена мелодији. Заблуда је да ће у већим просторијама или недовољно акустичним салама овај педал бити скроман – суштина ових композиција је у њиховој једноставности која умногоме зависи од (не)довољног легата којим пијаниста располаже.

Треба указати и на још једну праксу која ствара неадекватну слику када је у питању утисак целовитости мазурки, а то је непоштовање ознака за репетицију. Веома је важно да се репетиције одсвирају, јер оне битно утичу на пропорције форме. Оно што

сам применила као правило је да први наступ нема успорење већ стреми ка понављању, док други има наглашен утисак завршетка једног већег дела.

Као што постоје репетиције већих делова тако и унутар њих постоји често понављање четворотактних целина. Због тога треба тежити ка добро осмишљеној интерпретацији која се најбоље успоставља на основу композиторских ознака за динамику, фразирање и артикулацију, што ће помоћи да се експресивна вредност дела у пуном значењу пренесе слушаоцу. Треба добро обратити пажњу на минимална одступања као што су промена места акцента, његово изостављање или појава другачијих ритмичких образаца. Као један од најзначајнијих примера у првој мазурки опуса б може се истаћи последњи наступ одсека *a*. Наиме, одсек *a* написан је облику музичког периода при чему се трећи и четврти такт разликују у првој и другој реченици. У првој реченици трећи такт има пунктирани ритам на крају такта, а у четвртом такту се може уочити квази-пунктирани ритам који се постиже интерполацијом шеснаестинске паузе између осмине и шеснаестине ноте. У другој реченици периода у трећем и четвртом такту користи се идентичан тематски материјал, међутим, Шопен у овом случају одустаје од пунктираног ритма и музички ток гради од осмина. У другом излагању овог одсека, одсеку *a*₁ долази до благе измене у ритмичком смислу. Наиме, трећи такт друге реченице периода задржава пунктирани ритам на крају такта који је карактеристичан за наступ прве реченице, док се у четвртом такту музички ток гради помоћу осмина. Додатно заостравање на пољу ритма дешава се у наредном, уједно и последњем наступу одсека *a* (*a*₂). Наиме, у овом понављању трећи и четврти такт друге реченице периода у потпуности задржавају ритмички образац карактеристичан за исте тактове у првој реченици периода (Пример 1.). Имајући на уму овај пример, можемо пратити постепено, али доследно заостравање на пољу ритма које сваки извођач мора приметити и испоштовати. Штавише, ова суптилна промена никако се не сме превидети, јер њено изостављање може довести до неадекватног развоја драматуршког тока.

Пример 1. - Ф. Шопен - Мазурка оп. 6 бр. 1 т. 1-13; т. 34-40; т. 67-72

Први наступ одсека а

№ 1.

M. M. $\text{♩} = 112.$

p *cresc.* *decresc.* *legato*

Други наступ одсека а

cresc. *rubato* *cresc.* *p riten.*

Трети наступ одсека а

p riten.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. C. III. 1. m. 15

C. III. 1.

C. III. 1.

Делови форме у којима се користи другачији тематски материјал могу се посматрати као карактерне епизоде, од којих је прва заострена и узнемирујућа, а друга скерцозно а опет мистериозно освежење у односу на материјал који се претежно понавља. Прва од ових епизода односно одсек *b* има типично романтичарско усмерење у погледу хармонског језика. Наиме, композитор користи тонове разложеног доминантног нонакорда у унутрашњем слоју текстуре, како би додатно нагласио сфорцато октаву на почетку 17. такта. Насупрот овом кратком одсеку, одсек *c* је тај који чини ову мазурку веома специфичном, маштовитом и инспиративном за неке наредне композиторе као што су Рахмањинов (Sergei Vasilyevich Rachmaninoff) и Скрјабин (Alexander Nikolayevich Scriabin). У овом сегменту може се направити и поређење понављајућих предудара и главних тонова који звуче наизглед удаљено од

главног материјала са многим композицијама које садрже асоцијацију куцања људског срца: Шопенов прелид бр. 8 у фис-молу, средњи одсек другог става Шопенове клавирске сонате у бе-молу, други став Бетовенове клавирске сонате оп. 22 или Хачатуријанов (Aram Kchachaturian) Андантино у це-молу. Карактерно, овај одсек мазурке припада типу мазурке који се назива *оберек* и сваки извођач коме је циљ да ову мазурку изнесе на што садржајнији начин би тога морао бити свестан. У погледу пијанистичких захтева, одсек *c* представља најсложенији сегмент ове мазурке, а *оберек* као тип мазурке по својим карактеристикама томе је у потпуности еквивалентан.

Друга мазурка се без обзира на њену популарност и наизглед лаку слушљивост треба истраживати са далеко дубљим значајем како би се избегла било каква неукусна звучна слика. Да би се постигла изразита линеарност у интерпретацији треба обратити пажњу на задат темпо. Наиме, без обзира што је алтернативни предлог темпа у овом издању описан као да је реч о мерној јединици према четвртини, одлучила сам се за другу варијанту где се налази ознака половине *c* тачком, јер је у питању композиција плесног карактера и постојала би могућност стагнације музичког тока. Ова мазурка поседује нешто другачије одлике у структурном смислу у односу на прву, обзиром да постоје сразмернији материјали који окружују тему. Управо је занимљив одсек *b* који садржи тематски материјал у инверзији, одлазећи у доминантни Гис-дур и путем *calando* на разложеној октави поново излаже основну тему. Ова тема има јасан структурни, хармонски и драматуршки “знак питања” у прва четири такта, а решење, односно веома убедљив одговор *con forza* у друга четири. Последњи наступ у ком се јавља и понављање садржи варирани ритмички образац, при чему ознака *rubato* у интерпретативном смислу значи да се на том простору пијаниста може додатно изразити. Као што у првој мазурки фактор изненађења носи одсек *b*, тако и овде ту функцију има део који носи ознаку *Gajo*. У овом одсеку композитор одлази у терцно сродни тоналитет А-дур, комбинујући материјал теме са оним из увода, да би коначно извршио трансформацију до поновног наступа увода. Сам завршетак *con forza* овог пута је без разлагања акорда широког склопа цис-мола, што би подразумевало помоћ уз пребацивање једног тона у десну руку која у том тренутку држи један тон. Оно што је посебно занимљиво у овој мазурки јесте сегмент музичког тока који је означен као увод. У питању су тактови 1-8 и у њима се могу препознати врло карактеристичне црте пољског фолклора. Пре свега, посебну пажњу треба усмерити

на оквирне тонове фактуре - репетитивне чисте квинте *гис - дис* у деоници леве руке и тон *гис* у деоници десне руке. Наиме, чиста квинта могла би се протумачити као опонашање звука пољских гајди. Репетитивни тон у десној руци може представљати неки од других инструмената који заједно са гајдама тка играчку атмосферу мазурке са изразитим нагласком на другој доби такта. Оно што са друге стране привлачи пажњу јесте мелодија која се налази у унутрашњем гласу, која својим амбитусом у распону хексакорда и непредвидљивошћу тока мелодијске линије сугерише да се ради о својеврсној импровизацији (Пример 2.). У извођачком смислу, овакав сегмент музичког тока може деловати једноставно, међутим, главни задатак извођача у овом случају је да текстуру разлучи тако да се истовремено чују и акцентован ритам у пратњи, као и легато мелодија у средишњем гласу. Посматрајући ову целину музичког тока, а имајући у виду да Шопен својој музици никада није придавао ванмузичке конотације, не можемо да не замислимо какав сеоски пејзаж у руралним деловима Пољске у којем се припрема фешта са мазурком као централном игром.

Пример 2. - Ф. Шопен - Мазурка оп. 6 бр. 2 – увод

Трећа мазурка из овог опуса написана је у Е-дуру и доноси снажан контраст у односу на остале три. За њу је карактеристична изражена употреба укрштања руку, изразито брзих промена регистара као и честих динамичких промена. Да би пунктиран ритам понављајућих нота био са сигурношћу одсвиран, у својој изведби сам направила аранжман односно најкраћу ноту *ха* пребацила у леву руку с обзиром да се она ионако враћа на квинту одмах након тога, а десна рука у таквом случају спремније долази на своју позицију Е-дура (Пример 3.).

Пример 3. - Ф. Шопен - Мазурка оп. 6 бр. 3 - почетак одсека *a*



Такође, може се поново уочити употреба чистих квинти у уводном сегменту мазурке, које поново имају циљ да нас асоцирају на народну традицију и употребу фолклорних инструмената, у првом реду гајди. У вези са тим, треба истаћи и ознаке акцената у првих осам тактова. Наиме, начин на који су акценати распоређени у трећем и четвртном такту трансформише осећај 3/4 мере и звучно ствара осећај дводелног такта, па треба водити рачуна о осмишљавању интерпретације.

Након прва два одсека која су по карактеру врло слична, важно је истаћи одсек *c* који је по формалном уређењу низ реченица, а у чијем се току може уочити важан контраст који је интерпретацијом потребно истаћи. Наиме, првих осам тактова одсека *c* могу се схватити као својеврсни интерлудијум између две плесне тачке, што је јасно подвучено изузетно једноставном акордском пратњом у левој руци и *leggiere* мелодијом у деоници десне руке. Сама конфигурација мелодије асоцира на импровизаторску праксу самоуких фолклорних музичара, што се посебно истиче употребом трилера на крају четворотактне фразе и то је нешто што увек имам на уму приликом извођења овог дела. Са друге стране, након интерлудијума следи наступ друге реченице у низу која чини одсек *c* и ту се може уочити промена карактера, односно функције, јер музички ток поприма облик кујавјака, типа мазурке којег одликује валовитија и врцавија мелодија.

Последња мазурка из овог опуса је сажетих размера и траје мање од минут. Гласови су вођени имитационо те подсећа на фугато, али је примарно хомофона и прилагођена истицању највишег гласа односно сопрана. Занимљивост је одсуство динаичких ознака у овој мазурки, јер *sforzato* ознаке само истичу одређене изражајне тонове *es* као потврду основног тоналитета. Затим, након тих тонова који подсећају на звук звона, остатак музичког материјала се дешава у одјеку, при чему такав тонски

третман извођач може постићи само са изврсним владањем разноврсне артикулације. Најзад, приближавањем до краја ка октави, празном и усамљеном сазвучју, са неодређеним и меланхоличним осећањем Шопен завршава свој први опус мазурки.

2.2. Анализа Мазурки оп. 56

Мазурке из опуса 56 чине три мазурке: *Allegro non tanto* у Ха-дуру, *Vivace* у Це-дуру и *Moderato* у це-молу. Специфичне су с обзиром на то да су далеко комплексније написане у односу на Шопенове ране мазурке, те дужином више подсећају на фантазије. Оно што бих такође истакла као извесни изазов код извођења овог опуса мазурки јесте што трају веома дуго и садрже понављање главног тематског материјала на скоро идентичан начин. Стога је било неопходно пажљиво анализирати и утврдити како треба изводити сваку од тема и сваког материјала који им претходи, односно следи након њих.

Хармонска, формална и интерпретативна особеност у првој мазурки из овог опуса започиње утиском лутања. Наиме, почетак музичког тока тонално је веома нестабилан и модулира поступно наниже - од основног Ха-дура, преко А-дура, до Ге-дура који се достиже у 5. такту. У том тренутку Ге-дур се заиста чује као место тоналног прибежишта, чему помажу фактори да је хармонска пратња у облику квинте у левој руци и чињеница да су до тада регистри обе руке били веома близу, а у овом случају су се раздвојили. Међутим, даљи развој музичког тока открива да то ипак није случај те да и даље постоји „мотив лутања“, будући да тематски материјал који се у том тренутку појављује такође пролази динамичан третман тоналног плана. Заправо, тек у 13. такту се тематски и тонални план удружују, будући да музички ток тек тада са потпуном сигурношћу достиже основни Ха-дур и овај одсек добија стабилност у укупном звучању.

Даље анализирајући, такт 24. је тренутак када се завршава опсежна тема целог *a* одсека а такође и започиње одсек *b Poco più mosso*. Овај одсек умногоме подсећа на валцер који ће касније доживети и своје варирано понављање, а његове наступе карактерише специфична светла звучна боја. Први наступ *b* одсека одлучила сам да свирам на *brillante* начин с обзиром на чињеницу да је написан у оптимистичном Ес-дуру, а

наредни наступ написан у нижем регистарском опсегу у Ге-дуру ближе начину *dolce*. Лева рука је готово увек написана са паузом на првој доби, те би пијаниста са осећајем легата и карактеристичним кружним покретом требало да избегне наглашавање баса, будући да је фактура исписана тако да између друге и треће добе постоји скок. Такође, педализација овог дела не би требала бити као што је предложено у издању. Наиме, педал не би требало пуштати тачно на бас изузев када су у питању задржице на крајевима четворотакта.

У тактовима 54-59 занимљив је једногласни прелаз који звучи као да постоји више гласова (латентна хармонија), након чега ће музички ток поново достићи тематски наступ одсека *a*₁ (Пример 4.). Важно је истаћи и други наступ *b* одсека, који се у том случају излаже у Ге-дуру. Ес-дур из првог наступа, као и Ге-дур у односу на основни Ха-дур поседују једнако удаљење - велику терцу. Будући да је у питању дело зрелог романтизма, сасвим је логично и очекивано да композитор напусти принцип модулације у доминантни тоналитет и да се уместо тога као центар тоналног контраста постави медијанта. Интересантан је и прелаз у тактовима 112-121 након којег се основна тема преображава хармонски, што последично мења даљи музички ток и његову интерпретацију.

Пример 4. - Ф. Шопен - Мазурка оп. 56 бр. 1 - прелаз ка репризи одсека *a*

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka Op. 56 No. 1. It consists of two systems of music. The first system shows a transition from a previous section, marked with a piano (*p*) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. The left hand has a steady bass line with pedal markings (ped. *). The right hand has a melodic line with triplets and a *sempre più p.* (becoming even softer) dynamic. The second system shows the first ending of section *a*, marked with a *Tempo I.* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The left hand has a steady bass line with a *pp* dynamic. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic and a *rit.* marking.

У погледу техничких проблема истакла бих да се од такта 142 па до краја ове мазурке двоухвати могу боље савладати уз вежбање комбинације алта по оригиналном прстореду из десне руке и целе леве руке, односно када се двоухвати јаве у левој руци

тенор из њене деонице уз целу десну руку. Такође, за изведбу украса који су уметнути између тих двохвата схватила сам да је најбоље решење да доњи глас држим, а горњи свирам као предудар с обзиром на покретљивост темпа и чињеницу да је крајњи звучни резултат готово исто успешан а за извођача далеко лакши. Финално, као технички проблем појављују се фактурно не тако удобне разложене дециме у левој руци у тренутку када десна већ има изазове са двохватима, па ми је у томе помогло размишљање да су ослонци на претходним интервалима, претежно квинтама. Наиме, такт 144 чини уједно и изненађење у односу на претходно познат тематски материјал али и припрему за наредно музичко догађање. Цео завршни део представља поигравање око тоналног центра и победоносни завршетак у основни Ха-дур. Од такта 151 почиње кода која даје примесе оптимистичности. Последња четири такта свирам под једним педалом зарад веће помпезности коју овај крај треба да пружи. Такође, скривени пунктирани ритам из теме се у десној руци преображава у коди у убедљив маршевски карактер (Пример 5.). Интерпретативна запажања ове комплексне мазурке окончала бих занимљивим коментаром Роберта Шумана: „Када би моћни аутократа са севера знао какав му страشان непријатељ прети у једноставним мелодијама Шопенове музике, забранио би ту музику.”¹⁵

¹⁵ Robert, Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1836), 137-139 tran. J. Kallberg in Kallberg, Jeffrey, “Hearing Poland: Chopin and Nationalism” in R. Larry Todd, ed., *Nineteenth-Century Piano Music* (New York: Routledge, 2004).

Пример 5. - Ф. Шопен - Мазурка оп. 56 бр. 1 - кода

Пунктирани ритам у наступу одсека *a*

Маршевски карактер у коди

Друга мазурка из овог опуса својим уводом од четири такта даје јасну звучну слику народног весеља уз гајде будући да се може уочити интервал квинте који се перманентно излаже у најдубљем слоју фактуре. Такође, уз присуство јасних динамичких ознака, али и регистарских различитости јасно је да је први наступ теме доминантнији, а други у виду одговора више *dolce* уз поновни наступ који има улогу да припреми завршетак целог одсека, односно оформи музичко тле за контраст следећег. Управо тај други наступ *dolce* дела теме упркос пажљивој артикулацији обогаћујем и употребом левог педала да би се добио бољи ефекат извесног краја имајући у виду чињеницу да је фактура врло густо написана. Овај одсек *a* би се могао протумачити као осликавање љубавног тријумфа. Занимљивост у интонативном смислу је стално разрешавање мотива у мелодији из *fis* у *ef* па потом и у *e*. Тешкоћа у техничкој реализацији чини извођење *leggero arpeggiato* у задатом темпу у левој руци које би требало да неприметно хармонски обогати двохвате у десној руци. У савладавању ми је помогло тумачење да је у том моменту интонација десне руке силазна, те се сам акценат и покрет леве руке чини углавном на тактовима у којима су се у првој теми и записано нагласили (Пример 6.). Такође, обзиром да постоји ознака *legato*, десна рука

захтева прецизан прсторед који то омогућава, подразумевајући и честу замену прстију на тоновима који се држе.

Пример 6. - Ф. Шопен - Мазурка оп. 56 бр. 2 - арпеђо у левој руци

The image displays two systems of musical notation for the left hand of Chopin's Mazurka Op. 56 No. 2. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). The first system begins with a *dim.* marking and a *p* dynamic. It features a series of arpeggiated chords, with some marked with a *ped.* and an asterisk. The second system continues this pattern, also marked with *p* and *ped.* with asterisks. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Одсек *b* у паралелном а-молу готово да ствара слику окретних акробација играча из балета П. И. Чајковског (Pyotr Ilyich Tchaikovsky). Без обзира на исписане *sforzato* акорде извођење би требало остати са *leggiro* начином свирања и уз свест да постоји назнака благе гротеске. Као и у првом одсеку *a* и у овом одсеку *b* постоји дијалог између тематских материјала. Након виртуозног узлазног низа хармонске а-мол лествице налази се лирски мелодични део са изненадним одсечним крајевима који потврђују тоналитет. Управо у овим *dolce* деловима направила сам својеврстан аранжман будући да је далеко лакше одсвирати мелодију у тактовима са украсом на тај начин, а то је преузимање тонова из алт деонице у леву руку (Пример 7.).

Пример 7. - Ф. Шопен - Мазурка оп. 56 бр. 2 - *dolce* сегмент у одсеку *b*

The image displays a musical score for Chopin's Mazurka Op. 56 No. 2. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *f f*, and a section marked *dolce* with a *p* dynamic. The second system features a *cresc.* marking and *f* dynamics. Red boxes highlight specific notes in both systems, and various musical notations like slurs, accents, and fingerings are present throughout the score.

Одмах затим у даљем музичком контексту дешава се трансформација у етерични приказ природе у даљини слушаочевог „видика“, у основном Це-дуру и са имитацијама у сваком такту између десне и леве руке (тактови 53-68). Магични призвук овог одсека обогатила бих употребом плићег педала на целим првим тактовима када је тематски материјал у десној руци, а када је у левој благо прочишћавајући обзиром на дубљи регистар. На тај начин тежим ка томе да остварим готово призивање клавирског звука Дебисија (Achille-Claude Debussy) и импресионистичке естетике. На крају, поново се јавља тема са почетка, у даљини, али само лирска и то два пута, коју ћу на исти начин свирати са левим педалом да би на крају последња два акорда са *sforzato* ознаком звучала као повратак у реалност и буђење.

Свакако је да ова мазурка иако краћих размера од остале две које је окружују чини право освежење и карактерише је полетност, али исто тако и достојанственост, односно деликатност у звучном обликовању чак и у призвучима народних елемената.

Трећа мазурка из овог опуса започиње слично као и прва у смислу да је лева рука та која има главну мелодијску улогу и то у деоници тенора подсећајући на боју виолончела. Шопен је волео да покаже својим начином компоновања да је исказивао велику љубав и поштовање према гласу и виолончелу, што се може свакако чути и у клавирским делима. Насупрот нестабилности и трагању у првој мазурки, у овој композицији мелодија има улогу носиоца мотива патње. Након излагања теме надовезује се одговор у изненадном де-молу, при чему се унисоно деонице растварају

први пут до Ге-дура (23. такт, занимљиво хармонско решење), а други пут само на једном усамљеном тону *de*. Складно припремљен наставља *secco* и свечан Ес-дур одсек са кратким одмором на *dolce* Ха-дуру, а затим враћа на *alla marcia* Бе-дур. Од такта 88 догађа се изненадна трансформација у ас-мол са темом *sostenuto*, док је у тактовима 106-116 истакнута изузетна лирика. Након једногласног упитљивог тематског материјала између тактова 121-134 опет се појављује марш да би се врхунац целе композиције догодио у тактовима 134-136 и најавио последњу, опроштајну тему. Почевши од такта 173 дешавају се промене које доводе до коде (од 189. такта, материјал који је познат из такта 106). Од такта 205 може се уочити полифони начин компоновања, при чему се поређење може извести са сличним прелазом у Шопеновој балади бр. 4 у еф-молу који припрема тему (Пример 8.).

Пример 8. - Ф. Шопен - Мазурка оп. 56 бр. 3 - коде треће мазурке оп. 56 и Баладе бр. 4 у еф-молу

Мазурка оп. 56



Балада у еф-молу оп. 52

Утисак хармонске недоречености изражене од самог почетка композиције потврђује се у такту 213 обзиром да се на том месту па до краја налазе акорди Це-дура. Мој утисак је као да је музички ток незавршен, односно да се завршио на доминанти еф-мола, нарочито због чињенице да се у 217. и 218. такту појављује акорд еф-ас-це-е, с тим да се највиши тон *e* може окарактерисати и као својеврсна задржица.

Најкомплекснија проблематика у извођењу ове мазурке је како извести основну тему *disperato* насупрот свим контрастним деловима попут Бе-дур *alla marcia*, ас-мол *sostenuto* и Ха-дур *dolce* одсека, са полифоним размишљањем, налик последњој мазурки у оп. 6. Такође, као и у претходним мазуркама из овог опуса или бр. 3 у Е-дур у из

анализираног оп. 6, проблематику носе двохвати, а затим и репетиције у акордима углавном пунктираног ритма, при чему горњи глас треба изводити легато. Занимљива је чињеница да се контрасни лирски материјал у Ха-дуру јавио само једном, док се маршевски карактер јавио неколико пута као прекид основне теме. Већ поменуто расположење очаја композитор јасно показује мелодијским кретањима ка најдужим нотама које трају још неколико тактова. Слушајући ове ноте, схватамо да се на њиховом значају и извесној подлози дешава цео остали музички материјал који углавном чини покретљивост музичког тока. Но, не треба изгубити основну замисао полифоног слушања, па је због тога такође тешко остварити златну средину извођења овог наизглед прегледног, а веома комплексног дела.

Заокружила бих своје размишљање о комплетним мазуркама чија је интерпретација део овог докторског уметничког пројекта тиме да је изузетно комплексно изводити ове композиције с обзиром на неопходност да држе пажњу слушаоца а понављање музичког материјала свакако то може отежати. Ове мазурке одишу свежином и лепотом, а да би се достигла потпуна безбрижност, пијаниста на врло деликатан начин треба приказати играчке и сликовите особине ових дела. Како би сам чин интерпретације био на највишем могућем нивоу, пијаниста се у том тренутку не би требало борити са техничком проблематиком коју је неопходно савладати, јер и тиме омогућава себи што боље креирање уметничке замисли.

3. Интерпретативни изазови у Ноктурнима оп. 55 и оп. 62

3.1. Анализа Ноктурна оп. 55

Ноктурно као музички жанр који се појавио у 19. веку означио је почетак стварања клавирских комада у којима се нагласак ставља на приказивање субјективне емоције.¹⁶ Касније ће утицати на стварање бројних других жанрова попут песме без речи, емпромпија, баладе и музичког момента. Његов творац био је Џон Филд (John Field), међутим, композитор који је данас прва асоцијација на помен ноктурна свакако је Фредерик Шопен. Опус 55, као и опус 62 који су део овог уметничког пројекта а о

¹⁶ Maurice J. E. Brown; Kenneth L. Hamilton. "Nocturne". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (online)

којима ће касније бити детаљнијих чињеница у интерпретативној анализи, представљају праве бисере клавирске литературе и готово је немогуће замислити пијанисту који кроз своје школовање и усавршавање од свих 19 ноктурна није уврстио у свој репертоар барем неколико.

Мало је примера у клавирској литератури у којима се може пронаћи тако верно осликана туга као што је то случај са ноктурном оп. 55 бр. 1 у еф-молу. Компонован између 1842. и 1844. и објављен 1844., у периоду када је Шопен изгубио свог првог наставника клавира, свог верног пријатеља Јана Матушенског (Jan Matushensky)¹⁷ и свог оца у мају 1844. ово дело на свим својим нивоима представља жал, вапај, па чак у неким својим деловима и урлик проузрокован беспомоћношћу, будући да је у својим писмима говорио о томе колико га боли чињеница да није могао да буде поред свог оца у његовим последњим тренуцима.¹⁸

Мој први контакт са овим делом био је кроз филм “Миротворац”, чија се радња делом одвија на простору бивше Југославије, међутим, прошле су године до тренутка када сам најзад постала способна да овом делу приђем професионално и схватим његову суштину. Ипак, заувек је у мени остала сцена из тог филма - девојчица у црвеној хаљини која покушава да научи оно што ће анализа форме означити као одсек *a* дела *A*, у полусрушеној згради у предивном граду којег је рат готово у потпуности уништио. Тај чаробни мотив од којег је и састављен одсек *a* који ме је одувек пратио управо и јесте главни извођачки изазов у овом ноктурну. Карактеришу га амбитус умањене квинте у левој руци и перманентан скок са тона *ce* на тон *ef* у десној руци, након којег следи поступни покрет наниже (Пример 9.). Само у првих 16 тактова он се јавља 6 пута, до краја дела *A* поновиће се још 6 пута, а будући да се овај део музичког тока понавља и након контрастног дела *B* постаје јасно да репетиција игра веома важну улогу у овом ноктурну. Имајући то у виду, овај мотив се не сме изводити на исти начин приликом сваког свог појављивања (мада је истоветно свирање нечега више пута и за човека готово немогуће). Потребно га је обликовати према музичком материјалу који му претходи и ономе што следи након њега.

¹⁷ Обојица су преминула 1843.

¹⁸ Moritz, Karasowski, *Frederic Chopin - His Life, Letters and Work* (Translated by Emily Hill), (London: William Reeves, 1879: 296).

Са друге стране, пратња у левој руци веома је једноставно осмишљена. Чине је бас на тешким деловима такта и акорди на лаким деловима такта. Овакав начин обликовања музичког тока може нас асоцирати на стабилан пулс кретања пратње која испраћа покојника на вечни починак (Пример 9.) – *marcia funebre*. Сличан поступак може се пронаћи и у ноктурнима оп. 48 бр. 1, као и у оп. 37 бр. 1. У том смислу, мотив у десној руци који смо раније описали може се разумети као мотив јецања и плача. Ипак, музички ток који следи након излагања основног мотива никада није идентичан, па тај мали простор представља прилику да се музички израз интензивира, а као врхунац развоја почетног мотива у сваком наступу *a* одсека може се истаћи наступ наполитанског секстакорда након трећег појављивања мотива, који је и иначе једна од стилских црта која указује на трагични исход.

Пример 9. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 55 бр. 1 - одсек *a*

Са ознаком темпа *Andante* и тактом од четири четвртине уз предтакт, може се посматрати као *alla breve* зарад постизања дуге фразе и целине, с обзиром да се тема понавља те имамо њена два наступа. Педализација у одсеку *a* подразумевано треба да буде по бас линији, што отежава моменат у другом и четвртном такту теме обзиром на покрет у пунктираном ритму и појави секунди. Да бих задржала утисак легата и у басу уз помоћ педализације, направила сам аранжман тако што сам изменила распоред узимања тонова по рукама, односно десна рука је преузела сексту *ce - ac* из леве руке, а прсторед изменила тако што су обе руке своје мелодијско *ce* узеле петим прстом. Тиме се бас у левој руци држи док десна изводи овај аранжман, па и променом педала *ac* у басу и даље звучи. Трилер у тактовима број 6, 14 и њима сличним изводим искључиво истовремено са басом, осим када зарад рубата прво одсвирам бас, па онда мелодијски трилер (на крају дела *A*). Што се тиче разлика између ових трилера, први пут сам осмислила да он буде *sotto voce*, други пут *recitativo* обзиром да је тај наступ теме у *forte*

динамици (т. 25-31), а трећи пут има утисак завршетка једног великог дела у *mezzoforte* динамици уз *sostenuto*. Треба напоменути и чињеницу да слушајући многа извођења можемо доћи до утиска узнемирености у овој теми, у случају када извођач свира са више рубата или чак *ad libitum*. Напротив томе, одлучила сам се за *sostenuto* уз помоћ леве руке која је увек у четвртинама, мелодију истакла светлом бојом, а поврмени мелодијски трилер са интонирајућим излазним тоновима свирала помало *rubato* и тада сачекала у левој руци на басу, слично ситуацији када солиста-певач има предност а пратња ослушкује када ће се спојити и завршити следећу хармонију. Но, тај моменат је у Шопеновој музици веома складно написан тако да готово и не ремети ритмичке параметре композиције. Такође, ту улогу има и понављајуће усамљено *ce* које динамички бледи и припрема поновни наступ теме у тактовима 24 и 40, односно понављајуће *ge* у 56. такту. Мелодијске назнаке у триолама и понегде септоли пластично попуњавају музички ток, али се не треба водити метричким наглашавањем него интонирањем највиших нота у тим фигурацијама (тактови 27-29, 43-45).

Део *B* представља прави контраст у односу на почетак ноктурна и прво на шта се може обратити пажња је регистарски сукоб који се дешава на његовом почетку. Наиме, јукстапозиција триола има готово речитативну, прокламациону функцију и њихов је циљ да најаве буру која следи а појачана је дејством појаве акорада. Исписане су у бас и тенор регистарском опсегу у унисону, те врло подсећају на 4. став Шопенове друге клавирске сонате у бе-молу (Пример 10.).

Пример 10. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 55 бр. 1 - одсек *a*

Ф. Шопен - Ноктурно оп. 55



Ф. Шопен - Соната у бе-молу 4. став



Овај одсек започет је у покретљивијем *più mosso*, али може се осмислити и тако да се припреми динамички уз помоћ претходног дела *A*, будући да је исписан у форте динамици. Мој уметнички идеал био је да ипак заокружим претходну целину и да извесним изненађењем започнем следећи бурни сегмент музичког тока, што сам такође могла чути у многим извођењима укључујући Владимира Ашкеназија (Vladimir Ashkenazy) чијим сам се снимцима најчешће водила. Секундна кретања остаће актуелна у десној руци као склоп мелодије од 57. такта, а лева рука ће имати шири регистарски опсег као улога хармонске подлоге односно раздвајања баса од остале фактуре.

Од 57. такта, који у формалном погледу представља одсек *b* дела *B* започиње веома значајан сегмент музичког тока у којем се појављује други глас који у садејству са првим чини својеврсни дијалог. Наиме, тај глас који се налази у алту одликује се идентичним мелодијским амбитусом и мелодијским кретањем као што је то био случај на почетку ноктурна. Он не сме остати скривен ни на местима где се појављује требало би га јасно истаћи као равноправног учесника музичког простора у садејству са водећом мелодијом у десној руци. Поред тога, у деоници леве руке користи се фигура у триолама на лаким деловима такта, па то постаје додатни технички захтев, будући да је потребно организовати музички ток на такав начин да ова изненадна полиритмија не зазвучи

механички. Кулминација самог дела налази се у тактовима 65-73, а најзначајнији тактови су управо 72. на 73. јер се тада из *stretto* прелази у изненадно надовезујућу тишину на доминанти еф-мола и усамљеном *ce* које припрема репризу дела *A*. Такт 65 је најснажнији и са најудаљенијим регистарским опсегом између десне и леве руке, у фригијском Гес-дуру. Затим, 69. такт садржи соло шеснаестине у десној руци које подсећају на клавирски увод Шопеновог првог става клавирског концерта у истоименом тоналитету, те коначни *stretto* услед кога се догађа својеврсна катарза.

Посебно важан сегмент музичког тока јесте реприза *A* дела, која је у овом случају значајно скраћена и ограничена на понављање само *a* одсека. Наиме, након понављања прве реченице овог одсека следи варијација тематског материјала блиставог звука која у контексту целокупног дела верујућем слушаоцу може сугерисати чин васкрсења. Октавни прелом мелодије и *molto legato e stretto* ознаке утичу на то да овај завршни сегмент музичког тока треба свирати веома *leggiero*. Овај *dolce perdendosi* осмотакт веома јасно сугерише слушаоцу увод у једну потпуно другачију атмосферу у односу на целу композицију, атмосферу која сугерише срећан крај. По завршетку овог осмотакта следи четворотакт у којем се по први пут мотив са почетка ноктурна налази у левој руци и ниском регистру (Пример 11.) са наглашеном бојом налик виолончелу. Сличан принцип Шопен примењује и у мазурки оп. 59 и овај поступак схватам као “обраћање” духа његовог оца којим се он опрашта од Шопена и даје му благослов за којим је Шопен толико жудео. Након тог кратког “обраћања”, музички ток прави велики заокрет и мелодија десне руке постепено иде навише док не достигне тон *ef4* и тонално истоимени Еф-дур. У том тренутку постаје јасно да тријумф ипак постоји и да су, барем за сада, достигнути мир и спокој.

Пример 11. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 55 бр. 1 - финални одсек



Ноктурно бр. 2 из опуса 55 компонован је у Ес-дуру са ознаком за темпо *Lento sostenuto*. Одликује га заносно љубавно расположење и као такав се у великој мери

може упоредити са Петраркиним сонетом бр. 104 С. 161 бр. 5 у Е-дуру Франца Листа (Franz Liszt). Посебно је потребно истаћи прве тактове ових композиција, с обзиром на чињеницу да деле висок ниво сличности у погледу интервалских односа на почетима фразе, мелодијског усмерења, али и наглашене емотивне изражајности и богатства звучне палете (Пример 12.).

Пример 12. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 55 бр. 2 Ф. Лист Године ходочашћа С 161 бр 5 - почеци композиција

Ф. Шопен - Ноктурно т. 1-4

Ф. Лист - Године ходочашћа т. 5-7

У односу на многе друге Шопенове композиције које су написане коришћењем хомофоне фактуре, унутрашњи гласови у десној руци, али и целокупна деоница леве руке у овом случају играју знатно већу улогу и потребно је ослушкивати много више гласова поред водеће мелодијске линије у дисканту. У вези са тим, требало би истаћи алтовску деоницу у десној руци као нпр. у тактовима 5-8, 9-12, 31-34, као и у бројним другим наступима током ноктурна, који у садејству са дискантом тка једну комплементарну полифону текстуру музичког израза у којем се гласови наизменично крећу и допуњују (Пример 13.). На тај начин Шопен веома вешто успева да музички ослика дијалог љубавног пара. Овај дијалог, поред све своје лепоте од пијаниста тражи посебну пажњу и завидан ниво техничке поткованости. Наиме, можемо приметити да Шопен веома инсистира на легату у највишем гласу десне руке. Имајући у виду да се ради о двогласу, прсторед који се мора користити да би ове сегменте било могуће искористити веома је тежак за *legato* извођење, те је потребно посветити посебну

пажњу овим деловима музичког тока како би музички израз био одговарајући. Поред тога, чест је случај да постоји и замена прстију на тоновима који су статични, као што се може уочити у тактовима 9-12 (Пример 13.).

Пример 13. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 55 бр. 2 - полифона фактура деоница у десној руци

Тактови 5-8

Тактови 9-12

Тактови 30-34

За разлику од претходно наведеног примера, у музичком току овог ноктурна постоје и делови са знатно једноставнијом фактуром у којима не постоји полифоније. У питању су *b* одсеци музичке форме у тактовима 13-26, 39-47, 47-55 (Пример 14.). Ипак, ови делови, као и остатак музичког тока поседују одређене карактеристике које пред пијанисту постављају сложене захтеве. То се пре свега односи на концепцију деонице леве руке, чије кретање обилује великим скоковима који не смеју бити

акцентовани. Такође, у наредном примеру може се увидети још један аспект музичког израза који је у извођачком смислу тешко извести, а то је педализација по хармонским склоповима након одсвираних скокова.

Пример 14. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 55 бр. 2 - хомофона фактура без унутрашњих гласова т. 13-20

Имајући у виду претходна запажања у вези са овим ноктурном, требало би истакнути да је посебан акценат у извођачком смислу стављен на мелодијску линију као такву. Могло би се чак говорити и о томе да је основа сваке музике управо мелодија и да би сваку мелодијску линију требало испратити. Без обзира на број гласова, њихове почетке и крајеве, извођач у свом унутрашњем слуху мора имати непрекидну нит сваке мелодијске линије како би музички израз био целовит. То се односи на све композиције икада написане, али чини се да је овај Шопенов ноктурно право место да се на то посебно скрене пажња. У вези са тим, један од већих изазова у доношењу мелодије у овом ноктурну јесте сегмент музичког тока у тактовима 52-54 у којима можемо уочити трилере у унутрашњем гласу деонице десне руке (Пример 15.). Овакав поступак композитора у значајној мери отежава истицање мелодијске линије у дисканту, будући да би она требало да буде у фокусу у овом делу музичког тока.

Пример 15. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 55 бр. 2 - трилери у унутрашњем гласу т. 52-54

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne Op. 55 No. 2, measures 52-54. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with trills marked 'Ta' and asterisks. The bass staff has a more complex accompaniment with trills and fingerings. Dynamics include 'cresc.', 'dim.', and 'f'.

За крај анализе овог ноктурна истакла бих још сегмент музичког тока који се у формалној анализи обележава као кода, чији почетак се може уочити у 56. такту. Наиме, у 59. и 60. такту могуће је увидети опонашање црквених звона у дисканту репетитивним излагањем тона be^2 . Интересантно је да се на овом месту главна мелодијска линија пребацује у алт и ту је потребно обратити посебну пажњу како не би дошло до дисбаланса између наглашавања највишег гласа и алта. Овај суптилни знак може нас асоцирати на венчање које на један сасвим интиман начин крунише љубавно расположење које краси овај ноктурно од самог његовог самог почетка.

3.2. Анализа Ноктурна оп. 62

Први ноктурно оп. 62 у Ха-дуру носи *Andante* ознаку за темпо и може се рећи да спада у три најзахтевнија позна Шопенова ноктурна, укључујући други ноктурно из овог опуса и други из опуса 55 који је описан у тачки 2.3. Оваква констатација произилази пре свега због комплексности честих промена у карактеру, изразитом полифоном мишљењу у многим сегментима музичког тока, као и хармонског језика. У погледу изражајности, већ на самом почетном двотакту потребно је постићи звук веома отвореног и декламативног карактера, *molto espressivo*. Наиме, овај двотакт поседује веома отворен, декламативни, узлазни арпеђато. Након почетне *forte* динамике, следи *decrescendo* и финални силазни тон другог акорда који треба бити најтиши. Да бих постигла такво утишавање звука, у којем ће највиши тон упркос тихој динамици бити чујан, користим леви педал и придржавам тон $e2$ у сопрану, па тек онда припремам нови акорд како не би дошло до његовог наглашавања (Пример 16.).

Пример 16. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 62 бр. 1 - т. 1-2



Када је у питању део *A*, који је по облику троделна песма са формалном схемом *aba*¹ треба истаћи неке од особености његових одсека. Наиме, у одсеку *a* који започиње своје излагање након половинске паузе требало би назначити важност педализације. Она се мора веома обазриво користити, будући да није циљ да се добије утисак наглог престанка најдубљег тона у левој руци. Са друге стране, педализацијом желимо да елиминишемо тонове који су производ мелодијског кретања, а то су најчешће дисонантни тонови у виду пролазница и задржица. У вези са тим, користим педал по узору на мелодијску линију десне руке која је сачињена од пуно секундних кретања због чега га је потребно често мењати након одсвираних тонова, што захтева добру контролу слуха и руку. (Пример 17.).

Пример 17. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 62 бр. 1 - т. 1-9



У оквиру одсека *b* долази до наступа сегмента музичког тока у тактовима 21-28 који својим музичким изразом асоцира на приказ мотива тихе чежње. У односу на претходни музички ток фактура се мења и сада знатно једноставнија што чини прави контраст у односу на претходни музички ток. Поред тога, у 26. такту можемо уочити наступ пасажа са ознаком *subito forte* који у тамном дис-молу потврђује поменут мотив чежње.

У оквиру дела *B*, који је у сваком свом аспекту апсолутна супротност делу *A* посебно су занимљиви *subito dolcissimo* сегменти након којих следи *subito crescendo* у трилеру, нарочито због чињенице да се цео музички материјал одвија на мањем простору (Пример 18.).

Пример 18. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 62 бр. 1 - т. 50-54



Реприза дела *A* са собом доноси једну новину, а то је додавање трилера у готово целокупну мелодијску линију десне руке. Овај сегмент музичког тока уједно је и најтежи део композиције, јер упркос слободи у погледу извођења (ознака је *rosso più lento*) неопходно је да пијаниста поред техничког аспекта обрати пажњу и на стицање баланса у звуку, у чему му значајно може помоћи лева рука која ће и надаље задржати своју равномерност.

Раније је споменуто полифоно мишљење и оно свој пуни сјај достиже у тактовима 76-80. Интересантно је пратити како се слободан развој гласова завршава на један веома хомофон начин, када сви гласови достигну своје одредиште, отелотворено у акорду тонике основног Ха-дура (Пример 19.).

Пример 19. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 62 бр. 1 - т. 76-82

Други ноктурно из овог опуса у Е-дуру и *Lento* ознаком за темпо често сам свирала на реситалима као финалну композицију, јер ме подсећа на смирен и ведар завршетак приказа небеског скривишта, приче која се одвија након живота на Земљи, са присећањем на недаће у његовог средњем *B* делу. У погледу музичког израза и његовог осмишљавања у делу *A* најпре би требало истаћи одвојеност линије баса од остатка фактуре. У вези са тим, лева би требало да звучи прозрочно и меко, како би употпунила *cantabile* широку мелодију у десној руци која садржи пуно скокова који се морају одсвирати врло деликатно како би боја звука остала иста (Пример 20.). *Sostenuto* и *dolce* као и појава дефинисаних лукова у мелодији довољно показује како треба интерпретирати овај ноктурно у целини, а нарочито део *A*.

Пример 20. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 62 бр. 2 - т. 1-5

Фигурације исписане мањим нотним вредностима у тактовима 9, 25 и 31 не желим превише да истичем да не би звучале бљештаво, те у тим тренуцима користим и

леви педал. Такође, специфичан музички ток носе и пролазна узнемирења отелотворена у виду изненадних молских тоналитета у тактовима 14-15 и 22-24.

Када је у питању педализација, треба истаћи да је она претежно заснована по басовој линији, међутим, чест је случај и да се користи мелодијски начин размишљања као и при честим променама када се у музичком току користи већи број ванакордских тонова. Од такта 32 до 38 присутан је музички материјал који одише миром и може представљати један приказ природе, при чему лева рука готово нечујно интонира своје шеснаестинске покрете. Музичком изразу доста ће помоћи и полупедал, готово увек присутан са повременим мењањем према мелодијској линији десне руке. Знаци вертикалног лука у тактовима 36, 37 и 38 у десној руци значили би да се ти интервали разлажу, али не брзо као када је то случај са знаком *arpeggiato*. У 37. такту и десна рука добија сталан шеснаестински покрет како би обе руке довеле до двотактног прелаза и соло деонице десне руке уводећи у део *B* (40-58) (Пример 21.).

Пример 21. - Ф. Шопен - Ноктурно оп. 62 бр. 2 - т. 32-39

The image displays a musical score for the left and right hands of Chopin's Nocturne Op. 62 No. 2, measures 32-39. The score is written in G major and 3/4 time. It features various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. A green vertical line marks the beginning of section B (Interlude) at measure 37. The page number 66 is visible in the bottom left corner.

Сегмент музичког тока који се у формалној схеми може означити као део *B* управо је оно што овај ноктурно чини комплексним у извођачком погледу. Наиме, присутно је више гласова, што подразумева начин полифоног слушања. Десна рука често мора да преузима тонове леве руке у палцу, при том извлачећи своју највишу линију у десном делу шаке. Ритам унутрашњих гласова је стално померен за једну шеснаестину, те не долази никада на заједничку добу што додатно може омести извођача. Но, добрим савладавањем путем активно слушаног вежбања тих гласова уз сопран или комбиновано уз бас може помоћи да се освести шта је хармонска задржица, а шта су мелодијски тонови. Лева рука такође има шеснаестински покрет уз велике скокове. Овај део музичког тока можемо упоредити са средњим одсеком ноктурна оп. 15 у Еф-дуру који такође потенцира на давању драмског ефекта уз помоћ нижег регистра. Он такође има и сличну основу у транспонованом е-молу, а почео је у цис-молу. Занимљив је 48. такт где хроматску скалу наниже у десној руци са додатим акордима на лаке делове такта прати соло трилер налик слици грмљавине у левој руци. Прелаз који је припремио овај е-мол сличног је музичког материјала као и прелаз који се налази пре дела *B* (38. и 39. такт односно 47. и 48. такт). Извођење *legato* горњег гласа у десној руци је осетно теже у е-молу, те се рука (како је Шопен и сам потенцирао за природан положај руке) мора окретати на десно.

Изненађујући прелаз из 56. и 57. такта довео је до Еф-дура и смиреног Е-дура, иако се према посматрању акордске фактуре у левој руци не чини као да је реч о основном тоналитету. Присутан је константан утисак као да није при једном тоналитету, све до појаве оазе у левој руци као и у делу *A*. Соло у 78. такту не треба оставити на самом тону *gis* у дисканту, него само деликатно променити полупедал како би остао најдубљи тон *e* у левој руци. У вези с тим, могућа је употреба средњег педала или једноставно нечујно понављање тона *e* на дирци пре него што се педал промени.

4. Интерпретативни изазови у Четири емпромптија оп. 39, оп. 36, оп. 51 и оп. 66

4.1. Анализа Емпромптија оп. 29

Емпромти као аутентична музичка форма која настаје у периоду романтизма одликује се пре свега слободом у погледу облика, карактером који подсећа на импровизацију, а у одређеним случајевима био је и плодно тле за имплементацију теме са варијацијама и смеле подухвате у погледу хармонског језика. Шопен је уз Франца Шуберта (Franz Peter Schubert) свакако најпознатији композитор овог облика клавирске минијатуре, премда су и други романтичарски композитори делове својих стваралачких опуса посвећивали овом жанру.

Када је у питању Шопенов Емпромпти оп. 29 бр. 1 са ознаком за темпо *Allegro assai quasi Presto* треба истакнути да ово дело спада у ред захтевних се клавирских композиција, пре свега због изузетног виртуозитета у погледу техничког аспекта који је неопходан за његово адекватно извођење. Поред тога, важно је истаћи и манипулације брзим променама разноврсних артикулација које је могуће учити током композиције. Умеће свирања потребно је показати већ од првог такта композиције. Наиме, *mordento*, који се налази на првој доби сваког од прва три такта почетног одсека *a* требало би извести бриљантно јасноћом, али истовремено са утиском лакоће. У вези са тим, извођач мора условно схватити акценат који се на том месту налази, јер његов циљ је стварање благог утиска портамента који ће започети уздицање мелодијске линије и ширења интервалског амбитуса до интервала ноне (Пример 22.).

Пример 22. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 29 - т. 1-3

The image shows the first three measures of Chopin's Impromptu Op. 29 No. 1. The music is written for piano in G-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is 'Allegro assai quasi presto'. The score includes a treble clef and a bass clef. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'sempre legato'. The second measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third measure has a decrescendo (*dim.*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some performance markings like 'w' and 'a r a' above the staff.

Управо због тога начин на који изводим прва два такта композиције подразумева то да лева рука крене тренутак пре десне, а затим се заједно покрену. У спровођењу овог поступка доста помаже *rubato*, а нарочито је значајан у тренутку *mordento* наступа почетног тона *es* који је и под акцентом. Са друге стране, трећа појава *mordento* одиграва се за октаву више и под јасно означеним луком, односно фразирањем које овог пута обухвата два такта тиме сугеришући певачки третман клавијеског звука.

Деоница леве руке написана је у широком опсегу који углавном не прелази дециму. У оквиру њеног кретања важно је уочити превирања у унутрашњем гласу који је углавном секундног кретања, при чему би ослањање на хармонски јасно издвојен бас на сваку добу у такту или његовим половинама био погрешан потез. Управо такав начин свирања прекинуо би нит која је неопходна за већ детаљно исписану фактуру целокупне композиције. Уместо тога, треба вежбати слушање полифоничности у левој руци. Оно што је мени у процесу вежбања значајно помогло јесте рашчлањивање деонице на три гласа, при чему се најнижи глас у левој руци свира *pianissimo*, скривени највиши глас леве руке у палцу *mezzo piano*, а тонови на крајевима триола обухваћени најтишом динамиком *ppp* (Пример 23.). Производ овакве организације звука је кохезија у звучном дијапазону, што ми је и био примарни циљ.

Пример 23. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 29 - т. 4-6

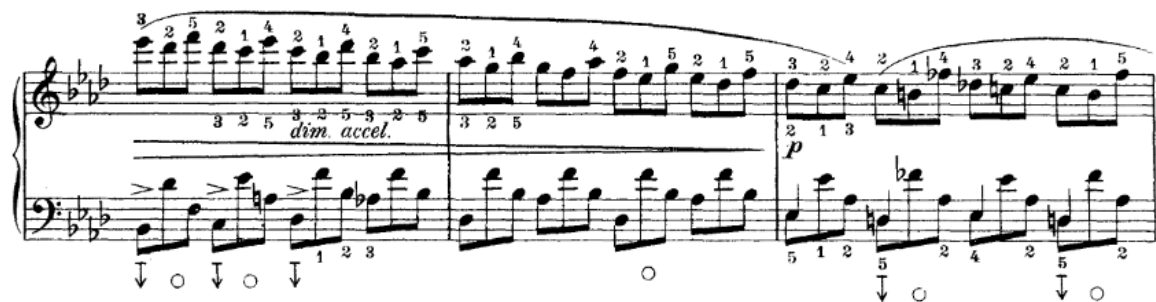
Сегмент музичког тока у тактовима 9-33 поседује осетно видљивију вишезвучност, с обзиром на чињеницу да се у левој руци могу уочити четвртинске нотне вредности на месту прве осмине у триоли на свакој доби у такту. Надаље, овакав поступак прошириће се и на деоницу десне руке, па ће тако и сопранска линија са наступом четвртинских нотних вредности заједно са басом оформити кретање у паралелним секстама (преко октаве) у *espressivo* начину свирања (Пример 24.).

Пример 24. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 29 - т. 16-18



У оквиру овог сегмента музичког тока посебно се истичу тактови 25-33, који наступају одмах након кулминације одсека у тактовима 23-25. Наиме, ови тактови су специфични због тога што се користе претежно црне дирке у силазном обрасцу који обухвата коришћење нагласака на неуобичајеним местима (Пример 25.). Свирање овог сегмента прилично је неудобно између осталог и због извесног неслагања међу деоницама обе руке с обзиром на чињеницу да лева рука и даље садржи широк опсег са задржаним четвртинама а десна поседује ситну технику и *la perla* начин свирања.

Пример 25. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 29 - т. 25-27



Одсек *b* у тактовима 35-82 доноси промену у тоналном, фактурном, па и карактерном смислу. Својом *sostenuto* ознаком и сталоженим ритмом приказује богату палету експресија. Међутим и поред чињенице да се налази *sostenuto* ознака извођач би требало да буде опрезан и не губи везу са темпом који је постојао на почетку композиције, како не би дошло до претеране метричке наглашености, будући да десна рука има претежно половинске нотне вредности. Надаље, потребно је обратити пажњу на разлике у динамици које је и сам композитор обележио, као што је рецимо случај са тактовима 50-52 у *forte* динамици, али и изненадни *piano* од 53. такта. Као један од централних пијанистичких захтева у оквиру овог сегмента музичког тока јесте осмишљавање и одмереност рубата на високо изражајним деловима, односно њиховим

фигурацијама - солистичким бравурама ситних нотних вредности које можемо уочити у 48., 58. и 61. такту (Пример 26.), међутим, њихова појава не сме пореметити главни ток употребом претераног *rubato* свирања. Трилери са друге стране изведени су слободно, без присутне вертикале, те ће лева рука одсвирати помало спорији *arpeggiato*, без *agitato* присутности. Контрасте између изненадног *forte* и тактова у којем се појављује ознака *mezzo voce* потребно је извести складно и без пренаглашавања микродинамике.

Пример 26. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 29 - т. 25-27

Тактови 42-52

The musical score for measures 42-52 shows a right-hand melody with several ornaments (trills and mordents) and a left-hand accompaniment consisting of chords and arpeggiated figures. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Тактови 58-62

The musical score for measures 58-62 continues the right-hand melody and left-hand accompaniment. It features trills and ornaments, with dynamics like forte (*f*) and *fresco*. The number '9' is written in the top right corner.

Интересантно је истаћи и дешавања у 81. такту у којем се могу уочити трилери налик онима који се налазе на крајевима солистичких каденци у клавирским

концертима који припремају поновни заједнички наступ солисте и оркестра (Пример 27.).

Пример 27. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 29 - т. 78-81



4.2. Анализа Емпромптија оп. 36

Емпромпти бр. 2 оп. 36 у Фис-дуру према свом музичком изразу значајно се разликује од претходно представљене композиције. Споријег темпа, нагласак на трансформацији основне теме које могу асоцирати на варијациони процес, а претежне особине баркароле са упливима пијанистичких бравура основне су карактеристике овог дела. Управо из тих разлога потребно је ускладити темпо како би се обезбедила мирноћа и кохезивност музичког израза.

Првих 12 тактова одликује типски пример коралне мелодије која свој наступ почиње у деоници леве руке, а затим свој амбитус проширује и дискантом у деоници десне руке. Нарочито је интересно издвојити тактове 11-12, јер они представљају унутрашње проширење те прве реченице. Наиме, материјал тог проширења заснован је на материјалу 10. такта, те у комбинацији са тишом динамиком ствара утисак еха (Пример 28.). Овај одсек и њему еквивалентни сегменте музичког тока који ће наступити касније свирам тако што користим леви педал.

Пример 28. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 36 - т. 1-16

Fr. Chopin, Op. 36.

Allegretto

p *legatissimo* *dim.* *p*

Даљи развој материјала одсека *a* са собом доноси и промене, пре свега на тоналном и фактурном, а затим и изражајном плану. Наиме, од 13. такта може се пратити развој мелодијске линије дисканта која се постепено одваја од коралне фактуре и постаје засебна мелодијска линија испуњена виртуозитетом. Поред тога, евидентна је и промена на тоналном плану и може се уочити модулација у терцно сродни аис-мол. Она са собом доноси и промену у карактерном смислу и од 13. такта јасно се уочава уплив мотива меланхолије (Пример 29.).

Пример 29. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 36 - т. 13-20

dim. *p* *poco cresc.*

Завршетак одсека *a* у тактовима 30-38 поново актуелизује коралну фактуру, овога пута још изражајнију, пре свега због интервалског амбитуса који убухвата тонове леве и десне руке. Први четворотакт у овом сегменту је нарочито значајан, јер се због

коришћења релативно високог регистра и *legato* свирања који је изричит ствара звучни утисак црквених звона, који нас може асоцирати на типизирани звучни приказ раја или какве истинске молитве приликом које се духовни аспект протагонисте уздиже изнад телесног. У вези са тим, други четвортакт, транспонован за октаву ниже представља ехо који музички ток полако враћа у садашњи тренутак. Важно је уочити отворени завршетак на доминанти који слушаоцу сугерише постепено буђење и повратак у реалност (Пример 30.).

Пример 30. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 36 - т. 30-38

Након завршетка одсека *a* следи снажан контраст (одсек *b*) у погледу комплетног музичког израза. Напушта се корална фактура, четвртински пулс и *piano* динамика у корист поносног *alla marcia*, *mezzoforte* и *forte* динамике, као и значајно већег регистарског размака између деоница леве и десне руке. Велики изазов у извођењу овог сегмента музичког тока представља лева рука, коју је потребно перманентно изводити уједначеним звуком без обзира на велике скокове, нарочито од 47. такта у којем почиње кулминација одсека. Занимљив је прелаз између одсека *b* и репризе одсека *a* који чини један двотакт јер делује као да тематски материјал који поседује не припада овој композицији, већ извучен из музичког контекста вешто надовезује следећу музичку оазу.

Сегмент музичког тока у тактовима 61-81 представља поновно излагање одсека *a*, али у значајно варираном виду. У вези са тим, посебно је важно истаћи почетни

тонални центар овог одсека, будући да музички ток започиње у Еф-дуру, а тек касније достиже основни Фис-дур. Такође, у односу на први наступ одсека напушта се корална фактура и уопштено наступ вертикалног акордског звучања, а то замењују разложени акорди у триолама са изразитим нагласком на *legato* звучању. Педал је потребно свести на минимум и уз *pp* динамику јер би се веома лако чули сви неуспели тонови у левој руци, што овај одсек чини изузетно захтевним, премда се на први поглед то не чини тако (Пример 31.). Посебно је важно осмислити музички израз у тактовима 75-81, будући да се у тим тактовима и у деоници десне руке користе триоле што водећу мелодију значајно прикрива.

Пример 31. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 36 - т. 61-75

Најзахтевнији одсек емпромптија налази се у тактовима 82-101 који води до коде и у њему се посебан нагласак ставља на *brillante* звук у дисканту у *fortissimo* динамици и јасно изражену мелодијску линију у басу. Интересантно је уочити да Шопен у овој композицији супротности перманентно поставља у виду јукстапозиције, што се у односу

овог и претходног одсека музичког тока јако лепо види. Наиме, у преходном одсеку, фигурирано кретање било је у левој руци, а мелодија у десној. У овом случају, њихов однос је замењен и када се погледа целокупан музички ток овог емпромптија уочавамо да је то модел који Шопен примењује од почетка композиције. Финални такт овог одсека је посебно интересантан, а за то је заслужан дугачки исписан трилер у високом регистру у десној руци. Имајући у виду да он припрема наступ коде, која користи тематски материјал одсека *a* са израженом коралном фактуром, овај трилер се може описати као опонашање звука звончића (Пример 32.).

Пример 32. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 36 - т. 98-101

4.3. Анализа Емпромптија оп. 51

Емпромпти оп. 51 у Гес-дуру у музичком смислу представља синтезу поступака који су се могли уочити у претходне две композиције овог жанра. На изванредан начин то се постиже и избором тоналитета, који је у енхармонском погледу идентичан основном тоналитету другог емпромптија (Гес-дур - Фис-дур). Имајући то у виду, оп. 51 чини се као природни наставак оп. 36. Када је у питању извођење овог емпромптија један од водећих изазова јесте успостављање синхронизације леве и десне руке, будући да у великој мери деонице имају супротна кретања, као и веома брзе промене у виду скокова, фигурација, украса и предудара (Пример 33.). Водећа мелодија претежно се налази у дисканту, међутим, мора се истаћи да је читав *B* део конципиран на такав начин да је мелодија смештена у деоницу леве руке, у најнижи глас.

Пример 33. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 51 - т. 1-6

Као посебно значајан фактор у пијанистичком погледу истичу се варирани наступи теме у деловима *A*. Наиме, у овом сегменту музичког тока долази до паралелног кретања у терцама и секстама. У садејству са потребом за *legato* овакав композициони поступак пијанисти често може представљати неугодност. Као решење намеће се специфичан прсторед који садржи карактеристику клизања са црне на белу дирку истим прстом, најчеће палцем или кажипрстом у доњем гласу, што је појава која се може сусрести и у многим другим Шопеновим композицијама.

У погледу темпа, ознаку која је написана требало би посматрати као ознаку за карактер (*vivo*), имајући у виду да деоницу десне руке чине триолске осмине. У вези са тим, неизоставна је употреба *rubato* начина свирања како би мелодијска линија звучала гипко. Надаље, у тренуцима када се први пут јавља акордска фактура у левој руци потребно је обратити пажњу како се не би угрозила мирноћа израза, уколико се акорди не би одсвирали довољно *piano* у односу на десну руку. *Staccato* начин свирања које се нарочито може истаћи у тактовима 9 и 43 потребно је извести на такав начин да се пијаниста не ослања на највиши тон, већ би било пожељно да направи извесни *rubato* и *descrescendo*. Значајна фактурна промена у 32. такту са собом доноси опасност од успоравања темпа, па је неопходно добро осмислити завршетак лука и паузу која следи. Најбоље решење би било да се у мањој мери одвоји лигатура од наредног музичког тока како би се нови одсек схватио као флуентни наставак претходног (Пример 34.).

Пример 34. - Ф. Шопен - Емпромпти оп. 51 - т. 30-32



Уопштено говорећи, овај емпромпти може се упоредити са Шубертовим (Franz Schubert) емпромптијем оп. 90 бр. 2 у Ес-дуру, пре свега због сличне фактуре и музичког израза основне теме, као и разлике у музичком току првог и другог наступа одсека *a* у којем се други наступ одсека *a* одликује блиставом *forte* динамиком.

4.4. Анализа Емпромптија оп. 66

Фантазија-емпромпти оп. 66 својом музичком формом, драматургијом и изражајношћу представља врхунац целокупног циклуса емпромптија. У погледу димензија, ово дело значајно премашује све претходне емпромптије Фредерика Шопена. Форма по први пут открива праву сложену троделну песму, а извођачки захтеви подразумевају изузетно техничко знање, као и вештине изражајног свирања. *Disperato* који је неопходан за најпотпуније извођење музичког израза биће могуће добити само уколико се користи шопеновски начин свирања којим се контролише и микродинамика унутар виртуозних деоница. Управо се оне најчешће могу пронаћи у деоници десне руке и њихова валовитост подсећа на фактуру емпромптија оп. 36 у Фис-дуру, чему посебно доприноси *la perla* начин свирања. Приликом извођења, боја и артикулација не смеју да буду једини извођачев циљ, већ изражајност у звуку који оне доносе. Узнемиреност која преовладава музичким изразом овог дела присутна је у самој основи музичког тока, те не треба претеривати у наглашавању леве руке и поред чињенице да се у њој перманентно одвија узлазно и силазно кретање (Пример 35.). Неподударности фактуре леве руке са мелодијском линијом која се јавља у десној руци доприноси и истоимено звучање секстола у левој односно шеснаестина у десној руци које треба схватити условно и није потребно свирати “израчунато”. Уместо тога, за

музички израз много је важније да руке одвојено звуче логично, па ће тако и заједно направити добар баланс уколико је пијаниста добро организовао њихово интонирање.

Пример 35. - Ф. Шопен - Фантазија-емпромпти оп. 66 - т. 6-8

Део *B* у тактовима 42-81 један је од најлепших сегмената клавирске литературе, јер упркос перманентном понављању главног мотива овог дела, музички израз остаје дубоко мисаон и испуњен емоцијом. Покрет леве руке не дозвољава да водећа мелодијска линија у десној руци звучи статично. Посебно је потребно обратити пажњу на минималне промене у предударима, будући да места еквивалентна према музичкој форми у одређеним случајевима нису еквивалентна према музичком изразу. Тако на пример, можемо упоредити тактове 45 и 53, односно 65 и 77.

Надаље, потребно је обратити пажњу на тактове 80-81 у којима се врши преображај тематског материјала и припрема теме дела *A* за поновни наступ. Можемо увидети да се у овом случају изостављају октаве са ознаком *sf*. Овај сегмент музичког тока свирам нешто обазривије и тише у односу на део *A* и његову репризу, како би кулминација била значајно ефективнија. Са друге стране, када од 119. такта до краја композиције изузетан је пример *disperato* карактера и емоционалних превирања која се испољавају кроз изненадне *piano* ознаке на малом простору, све док на једном акорду и кретању са одјеком нота *цис* и *гис* у највишем гласу не дође до теме у левој руци која поседује изузетно лепу боју изненађујућег дура, подсећајући на композиције Франца Листа. На основу тога, али и свеукупног музичког изрази ову композицију довела бих

у везу са Листовом „Долином Оберман” и тако типичном филозофском поруком да је добро победило зло и светлост уклонила таму.

4. Интерпретативни изазови у прелидима оп. 45, бр. 26 и бр. 27

4.1. Анализа Прелида оп. 45

Хенри Финк (Henry Finck), музички критичар из 19. века написао је једном приликом да би Шопенови прелиди били нотна публикација коју би сачувао уколико би дошао у ситуацију да у масовном уништењу мора да бира једну коју ће спасити.¹⁹ Ова изјава можда и најбоље описује значај Шопенових прелида када је клавирска музика у питању. Мистични и енигматични, ови клавирски комади до данашњих дана буде интересовање пијаниста и својим готово несагледивим хоризонтом различитих тумачења и даље нуде нова читања и интерпретације.

Као дидактичка вежба, прелиди се први пут помињу 1717. године у делу Франсоа Купрена (François Couperin) - осам прелида који би се могли назвати и малим студијама клавира, налик оним које је компоновао Шопен, али на знатно нижем нивоу.²⁰ Такође, већи број Бахових (Johann Sebastian Bach) прелида могао би се сврстати у ову категорију. Почетком 19. века прелиди добијају на посебном значају и компонује се велики број дела овог жанра. Крамер (Johann Baptist Cramer) и Клементи (Muzio Clementi) посебно се истичу и њихов приступ утире пут Шопеновом деловању. Како Роберт Колет (Robert Collet) наводи, Шопен је од ових композитора много научио, као и да је бечки стил компоновања имао великог утицаја на Шопеново стваралаштво, готово идентичан као што су имали пољски фолклор и италијански белканто.²¹

Музички израз прелида оп. 45 у цис-молу са једне стране одише својеврсним импресионистичким бојама, док се са друге стране могу уочити и одређене црте Скрјабиновог хармонског језика. Написан 1841. године када је Шопен био већ у

¹⁹ Fred Yu. Preludes Op. 28. 1838-1839:[No. 1-24], <https://www.ourchopin.com/analysis/prelude.html> приступ: 20.04.2022.

²⁰ Robert, Collet. „Studies, Preludes and Impromptus”, In *The Chopin Companion. Profiles of the man and the musician*, ed. Alan Walker. (W. W. Norton & Company, 1966:116)

²¹ Исто, 119

потпуности формиран уметник ово дело плени вештином компоновања и поред чињенице да се ради готово о исписаној импровизацији, како је још сам Шопен говорио у писму његовом великом пријатељу Жулијану Фонтани у којем је, дајући одобрење да се рукопис штампа, прокоментарисао да је дело „врло добро модулирано”.²²

Када је у питању фактура овог прелида, веома јасно се може уочити подела на два слоја - десну руку у којој се налази водећа мелодија и леву руку која је искључиво резервисана за пратњу. Говорећи о пратњи, њена улога увек се мора манифестовати кроз један од ова два правца: као активни део звучне енергије који учествује у емотивном набоју и драматуршком садржају главне мисли, односно, као позадински и споредни ефекат, као што је то случај са овим прелидом. У вези са тим, из угла пратње односно деонице леве руке, требало би истакнути да је неопходно направити отклон у односу на деоницу десне руке, што ће музичком изразу допринети у развоју равномерности. Можемо чак казати и да деоница леве руке представља својеврсни исписани *arpeggiato*, којем је основни циљ да представи што више тоналитета. Са друге стране, деоница десне руке у потпуности треба да буде у фокусу, јер у њој долази до развоја основне тематске мисли, као и спорадичних развоја унутрашњих гласова (Пример 36.). Када је реч о педализацији, требало би истакнути да је музички израз знатно боље постигнут уколико се направи блага измена у односу на оно како је записано. Наиме, упркос логичности да се педал мења на основу хармонске сукцесије, практичном применом долази се до утиска да је боље када се не праве тако чести прекиди због преливања тонских боја.

²² Jean-Jasques, Eigeldinger. “Chopin and 'La Note Bleue': An Interpretation of the Prelude Op. 45” у *Music & Letters*, Vol. 78, No. 2 (May, 1997), 233

Пример 36. - Ф. Шопен - Прелид оп. 45 - т. 34-41

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. Two specific passages are highlighted with red rectangular boxes: one in the upper right of the first system and another in the upper right of the second system. The first system ends with a double bar line and a repeat sign, while the second system continues the piece.

Приликом извођења овог дела од изузетне је важности имати на уму тренутак када долази до кулминације прелида. У вези са тим, требало би истакнути да постоји својеврсна лажна кулминација. Она се налази у 51. такту, а њен је значај аугментиран пре свега због чињенице да се на том месту налази *forte* динамика. Са друге стране, права кулминација налази се у 80. такту у којем долази до наступа каденце, налик солистичкој каденци у оквиру клавирског концерта. Упркос кратким нотним вредностима и ознаци *leggierissimo e legato* овај сегмент музичког тока потребно је извести споро и са помало речитативним карактером барем на самом почетку који је интонативно највиши, јер је у питању каденца и написана је ознака *a piacere*, што значајно доприноси утиску врхунца музичког израза прелида (Пример 37.).

Пример 37. - Ф. Шопен - Прелид оп. 45 - т. 80



4.2. Анализа Прелида бр. 26

Прелид бр. 26 (В. 86, WN 44) у Ас-дуру из постхумног опуса Фредерика Шопена у контексту одабраних дела у оквиру мог докторског уметничког пројекта представља својеврсни *intermezzo*. Ова констатација произилази пре свега из чињенице да је његово трајње изузетно кратко, тек нешто преко једног минута. Тематски план прелида такође открива скромност, будући да не постоји излагање више различитих тематских јединица. Овакав поступак врло вероватно је условљен самим димензијама прелида. У погледу музичког израза, ово дело садржи карактеристике етиде, пре свега због техничких захтева у деоници десне руке. У вези са тим, педализација мора бити изузетно јасна и прецизна. Штавише, пожељно је користити и полупедал, тако да се већи део укупног звука добија помоћу прстију (како и сам композитор пише *legatissimo*), да се извођач не би превише ослонио на педал. Такође, потребно је водити рачуна о организацији деонице леве руке, будући да, иако садржи велики интервалски амбитус у сваком од тактова, она треба да врши искључиво благе покрете (Пример 38.).

Пример 38. - Ф. Шопен - Прелид бр. 26 оп. постх. - т. 1-8

26

Presto con leggerezza

legatiss

1

5

Tad. * Tad. * Tad. simile

4.3. Анализа Прелида бр. 27

Прелид „Ђавољи трилер” који је остао недовршен, а након Шопенове смрти објављен према скици у погледу извођења представља једну од интересантнијих клавирских минијатура пијанистичке литературе. Пажњу на себе скреће најпре деоница леве руке, чија је мелодијска линија у потпуности оформљена уз помоћ дугих трилера, што ово дело чини јединственим у клавирској литератури. У вези са тим, од извођача се очекује одлична кондиција како би био у стању да издржи перманентне трилере током трајања прелида. Трилер својим присуством представља мотив демонског бића које није видљиво човеку - попут сегмента када се лева рука у теми *Гнома* из „Слика са изложбе“ Мусоргског (Modest Petrovich Musorgsky) јавља у својој репризи. Са друге стране, можемо увидети да у нотном запису не постоје ознаке за темпо, динамику и агогику. Оваква концепција произилази из чињенице да је пронађена само скица прелида у којој такође није било ових ознака. Ипак, то пред извођача поставља веома сложен задатак осмишљавања фразирања, динамике и темпа. Оно што олакшава организацију интерпретације је чињеница да фактура и назив дела говоре о неумитном немиру који је потребно неговати кроз целокупни музички ток. Крај композиције има веома широк дијапазон у деоницама обе руке, све док не дође до дужих нотних вредности у последња три такта у којима се потврђује ес-мол. У тим тренуцима лева

рука мора направити *crescendo* све до последњег тона *es* и то са што мање промена педала, како би музички израз остао недовршен, имајући у виду да ову композицију и није довршио Шопен. Овако отворен крај такође нас може асоцирати и на буђење из кошмарног сна у којем главног актера прогањају натприродна бића.

Праћењем музичког тока, пре свега покрета у десној руци, са нагласком на хармонски ток, извршила сам поделу на неколико сегмената - фраза и да у оквиру њих оформим динамичку палету. Ти сегменти обухватају следеће тактове: 1-8, 9-19 и 19-31. У наредна три примера приказаћу и како сам осмислила динамику у овим фразама.

Пример 39. - Ф. Шопен - Прелид бр. 27 “Ђавољи трилер” оп. постх. - т. 1-8

The image shows the first three systems of a musical score for Chopin's Prelude No. 27. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand (RH) plays a melody with triplets in measures 1-3 and a more complex rhythmic pattern in measures 4-6. The left hand (LH) plays a tremolo accompaniment. Dynamics are marked as *p* (piano) in measure 1, *mf* (mezzo-forte) in measure 3, and *f* (forte) in measure 7. A red annotation at the bottom reads "es: -VIIID 5 D" with a "+6" and "6" above it, indicating a specific harmonic analysis.

Пример 40. - Ф. Шопен - Прелид бр. 27 “Бавољи трилер” оп. постх. - т. 9-19

7

p

10

rit.

p

f

13

16

z

es: D t -VIID 7

19

D

Пример 41. - Ф. Шопен - Прелид бр. 27 „Бавољи трилер” оп. постх. - т. 19-31

The image displays a musical score for Chopin's Preludes, Op. 27, No. 27, measures 19-31. The score is in G minor and 3/4 time. It features a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment of tremolos. Dynamics include *mf* and *ff*.

Measure 19: The right hand begins with a half note chord (F4, A4, C5) followed by eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3). Dynamics: *mf*.

Measure 20: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 21: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 22: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 23: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 24: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 25: The right hand begins with a half note chord (F4, A4, C5) followed by eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3). Dynamics: *ff*.

Measure 26: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 27: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 28: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 29: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 30: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

Measure 31: The right hand continues with eighth notes (F4, A4, C5, F4, A4, C5). The left hand has a tremolo on the bass note (F3).

5. Закључак

Аналитичко сагледавање и разумевање особености музичког израза, као и специфични приступ интерпретацији одабраних Шопенових мазурки, ноктурна, емпромптија и прелида представљао је до сада највећи изазов у мојој извођачкој каријери. Захваљујући биографским публикацијама које се баве аспектима Шопеновог стваралаштва, успела сам да разумем контекст настанка ових композиција, а захваљујући консултацијама са својим ментором, коментором и посећивањем мајсторских курсева стекла сам увид у различите стратегије организације музичког тока и музичког израза који су ми веома помогли у формирању сопствене интерпретације ових дела. Своје закључке и смернице у вези са извођењем ових дела настојала сам да представим у овом раду на што детаљнији начин, у нади да ће мој рад моћи да помогне некоме у процесу формирања њихове сопствене интерпретације Шопенове музике. Као нарочито важна ствар у процесу формирања интерпретације истакла се педализација која у Шопеновој музици заузима посебно место, пре свега због суптилности музичког израза и нагласка на фразирању. Такође, као још један од кључних акцената успешне интерпретације Шопенове музике истакла сам и акценте који су од посебног значаја били у анализи мазурки, будући да се целокупна специфичност тог облика налази баш у овом аспекту музичког израза. Поред мазурки, ноктурна, емпромптија и прелида волела бих да се у будућности као и до сада на овом нивоу вратим и додатно посветим и Шопеновим делима већих димензија попут фантазија, балада, соната и концерата како бих у потпуности овладала музичким изразом композитора којег са правом сматрају једним од највећих генија уметничке музике.

6. Библиографија

1. Прегер, Андреа. 1998. *Шопен*. Нови Сад: Стилос.
2. Collet, Robert. „Studies, Preludes and Impromptus” In *The Chopin Companion. Profiles of the man and the musician*, ed. Alan Walker., W. W. Norton & Company, 1966.
3. Downes, Stephen. “Oberek” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (online)
4. Eigeldinger, Jean-Jasques. “Chopin and 'La Note Bleue': An Interpretation of the Prelude Op. 45” in *Music & Letters*, Vol. 78, No. 2 (May, 1997), 233-253
5. Hamilton, L. Kenneth; Brown, J. E. Maurice. “Nocturne”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (online)
6. Karasowski, Moritz. 1879. *Frederic Chopin - His Life, Letters and Work* (Translated by Emily Hill), London: William Reeves.
7. Kogosowski, Alan. 2010. *Genius of the piano. Frederic Chopin and the art of the piano*. © Alan Kogosowski
8. Liszt, Franz (Trans. Martha Walker Cook). 2003. *Life of Chopin*. Project Gutenberg. EBook-No. 4386, Public domain
9. Niecks, Frederick. 2004. *Frederic Chopin as a man and musician*. Project Gutenberg. EBook-No. 4973, Public domain
10. Opieński, Henryk. 1931. *Chopin's Letters*. (Translated from the Original Polish and French with a Preface and Editorial notes by E. L. Voynich, New York, Alfred A. Knopf.
11. Siepman, Jeremy. 2001. *Life and Works: Frederic Chopin*. HNH International Ltd.
12. Schumann, Robert. *Neue Zeitschrift für Musik 4 (1836)*, str. 137-139 trans. J. Kallberg in Kallberg, Jeffrey, “Hearing Poland: Chopin and Nationalism” in R. Larry Todd, ed., *Nineteenth-Century Piano Music* (New York: Routledge, 2004).

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Smendzianka, Regina. Chopin Foundation of the United States,

<https://www.chopin.org/prof-regina-smendzianka>

Rens, Rip. MUSIC; Deciphered: A Demonic Prelude by an Ailing Chopin. The New York Times <https://www.nytimes.com/2002/05/12/arts/music-deciphered-a-demonic-prelude-by-an-ailing-chopin.html> приступ: 20.08.2023.

Yu, Fred. Preludes Op. 28, 1838-1839: [No. 1-24],
<https://www.ourchopin.com/analysis/prelude.html> приступ: 20.04.2022.

ДИСКОГРАФИЈА

- Chopin, Fryderyk: Chopin – Vladimir Ashkenazy - Preludes & Impromptus, изводи Vladimir Ashkenazy, The Decca Record Company Limited, 62’04’’, London, 1987.
- Chopin, Fryderyk: Chopin – Vladimir Ashkenazy – Nocturnes; 4 Ballades CD 2, изводи Vladimir Ashkenazy, The Decca Record Company Limited, 148’05’’, London, 1997.
- Chopin, Fryderyk: Chopin – Vladimir Ashkenazy – Mazurkas, изводи Vladimir Ashkenazy, The Decca Record Company Limited, 129’, London, 1987.

НОТНА ИЗДАЊА

- Fryderyk Chopin, Complete works, Mazurkas for piano. Polish Music Publications Edition, ed. I. J. Padarewski, L. Bronarski and J. Turczynski, 1961.
- Fryderyk Chopin, Complete works, Impromptus for piano. Polish Music Publications Edition, ed. I. J. Padarewski, L. Bronarski and J. Turczynski, 1949.
- Fryderyk Chopin, Complete works, Preludes for piano. Polish Music Publications Edition, ed. I. J. Padarewski, L. Bronarski and J. Turczynski, 1980.
- Fryderyk Chopin, Complete works, Nocturnes for piano. Polish Music Publications Edition, ed. I. J. Padarewski, L. Bronarski and J. Turczynski, 1976.