

# F. Chopin: Preludij op. 28

---

**Dogan, Lucija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2015**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:696933>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-12**



*Repository / Repozitorij:*

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
V ODSJEK

LUCIJA DOGAN

Frédéric Chopin: Preludiji op. 28:  
tehničko-interpretativna analiza

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2015.

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
V ODSJEK

F. Chopin: Preludiji op. 28:  
tehničko-interpretativna analiza

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. Jakša Zlatar

Student: Lucija Dogan

Ak.god. 2014/2015.

ZAGREB, 2015.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Prof. Jakša Zlatar

---

Potpis

U Zagrebu, 4. rujna 2015.

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

## Sadržaj:

Sažetak

1. Uvod.....	3
2. Frédéric Chopin .....	4
2.1. Životopis .....	4
2.2. Chopin kao pijanist i nastavnik.....	9
3. Formalna, tehnička i interpretativna analiza <i>Preludija, op. 28</i> .....	12
3.1. Preludij br. 1 u C – duru – <i>Agitato</i> .....	12
3.2. Preludij br. 2 u a – molu – <i>Lento</i> .....	13
3.3. Preludij br. 3 u G – duru – <i>Vivace</i> .....	14
3.4. Preludij br. 4 u e – molu – <i>Largo</i> .....	15
3.5. Preludij br. 5 u D – duru – <i>Molto allegro</i> .....	15
3.6. Preludij br. 6 u h – molu – <i>Lento assai</i> .....	16
3.7. Preludij br. 7 u A – duru – <i>Andantino</i> .....	17
3.8. Preludij br. 8 u fis – molu – <i>Molto agitato</i> .....	18
3.9. Preludij br. 9 u E– duru – <i>Largo</i> .....	18
3.10. Preludij br. 10 u cis – molu – <i>Allegro molto</i> .....	19
3.11. Preludij br. 11 u H – duru – <i>Vivace</i> .....	19
3.12. Preludij br. 12 u gis–molu – <i>Presto</i> .....	20
3.13. Preludij br. 13 u Fis – duru – <i>Lento</i> .....	21
3.14. Preludij br. 14 u es – molu – <i>Allegro</i> .....	21
3.15. Preludij br. 15 u Des – duru – <i>Sostenuto</i> .....	22
3.16. Preludij br. 16 u b – molu – <i>Prestoconfuoco</i> .....	23
3.17. Preludij br. 17 u As – duru – <i>Allegretto</i> .....	23
3.18. Preludij br. 18 u f – molu – <i>Molto allegro</i> .....	24
3.19. Preludij br. 19 u Es – duru – <i>Vivace</i> .....	25
3.20. Preludij br. 20 u c – molu – <i>Largo</i> .....	25
3.21. Preludij br. 21 u B – duru – <i>Cantabile</i> .....	26
3.22. Preludij br. 22 u g – molu – <i>Moltoagitato</i> .....	26
3.23. Preludij br. 23 u F – duru – <i>Moderato</i> .....	27
3.24. Preludij br. 24 u d – molu – <i>Allegro apassionato</i> .....	27
4. Zaključak .....	29
5. Literatura.....	30
6. Tonski zapisi .....	31
7. Prilozi.....	32

## **Sažetak:**

U ovom radu najveća pažnja posvećena je analizi *Preludija, op. 28*, velikog cikličnog djela Frédérica Chopina. Djelo je pisano u razdoblju od 1835. do 1839. godine, jednim dijelom na Mallorci u Španjolskoj i posvećeno je njemačkom pijanistu i skladatelju Josephu Cristophu Kessleru, a francusko izdanje graditelju klavira i izdavaču Camille-u Pleyelu. Chopin je ovo veličanstveno djelo napisao po uzoru na 24 preludija i fuge Johanna Sebastiana Bacha, s tim da je Bach iskoristio svaki tonalitet po kromatskoj ljestvici, dok je Chopin upotrijebio sve durske i molske tonalitete nižući ih po kvintnom krugu. U ovome diplomskom radu nalazi se tehnička, interpretativna i formalna analiza svakog od 24 Preludija, što čini glavninu rada. Preludiji su analizirani po redoslijedu kako su napisani, prema formi, karakteru i specifičnim problemima pijanističke tehnike. Unutar rada uspoređeno je nekoliko izvedbi navedenog cikličkog djela u cjelini poznatih svjetskih pijanista.

## **Abstract:**

This paper gives a detailed analysis of *Preludes, op. 28* composed by Frédéric Chopin. Chopin wrote them between 1835 and 1839, partly at Majorca and dedicated it to the German pianist and composer Joseph Christoph Kessler, while the French edition carries dedication to the piano-maker and publisher Camille Pleyel. Chopin wrote this magnificent piece influenced by Bach's 24 Preludes and fugues. However, Bach used all major and minor keys in chromatic order, and Chopin's *Preludes, op. 28* comprises a complete cycle of the major and minor keys using them in circle of fifths. This paper contains technical, interpretative and formal analysis of each Prelude. Preludes are also analysed by their form, character and specific problems of piano technique. Some interpretations of world-renowned pianists are also compared.

## 1. Uvod

U razdoblju baroka preludijem se naziva uvodni stavak u suitu ili fugu. S potonjom je mogao biti i čvršće povezan, kao što je slučaj u djelima sjeverno-njemačke škole. Najčešće se u preludiju razrađivao stanoviti model, odnosno figura, no susreće se i razvijeniji oblik, zasnovan na razradi nekoliko tema. U 19. stoljeću, preludij je često samostalan stavak, koji može biti i dio ciklusa. Chopinovi *Preludiji, op. 28* sastoje se od 24 preludija u svim tonalitetima, poredanih nizanjem durskih i paralelnih molskih tonaliteta prema kvintnom krugu. *Preludiji, op. 28* pripadaju rjeđe izvođenim Chopinovim djelima. Glavni razlozi tome su duljina djela te zahtjevnost istog. Po zahtjevnosti, *Preludiji* su jedno od najkompleksnijih djela pijanističke literature. Svaki preludij donosi vlastitu priču, drugačiji karakter, tehničku zahtjevnost, umijeće sviranja pedala i ono najteže –muzički izraz.

Prvi dio ovoga rada sadrži biografiju F. Chopina. U njoj se nalaze općeniti podaci te detaljni opis Chopinova života kao klavirskog skladatelja i pijanista. Potom je Chopin prikazan kao nastavnik, kojim stvarima i segmentima je najviše pridavao pozornost te metode podučavanja koje je koristio. Drugi, opsežniji dio rada donosi formalnu analizu djela i vrste pijanističke tehnike koje se susreću u skladbi. Također, sadrži analizu izražajnih komponenti čime je približen tijek glazbenog razmišljanja kroz preludije te njihovo povezivanje u jedinstvenu cjelinu. Ovdje su prikazani i načini izvedbe tehničkih elemenata te vrste pedala koje se mogu koristiti za vrijeme sviranja. Sve navedeno pridonosi boljem razumijevanju glazbenog jezika Chopina te uviđanju ljepote i posebnosti glazbenih ideja ovog remek-djela. Prikazom Frédéricica Chopina kao klavirskog skladatelja, pijanista i učitelja te detaljnom analizom *Preludija* s formalnog, tehničkog i interpretativnog aspekta dobit će se bolji uvid u glazbeni sadržaj ovih glazbenih minijatura, ali i njihova povezanost u jedinstvenu cjelinu.

## 2. Frédéric Chopin

### 2.1. Životopis

Frédéric François Chopin, poljski skladatelj i pijanist, rođen je 1. ožujka 1810. godine, barem je tako tvrdio on i njegova obitelj. Naime, prema Baptističkom certifikatu koji je nastao nekoliko tjedana nakon rođenja, datum koji stoji kao datum rođenja F. Chopina jest 20. ožujka. Njegovo je rodno mjesto Zelezowa Wola, u blizini Sochacyeva, u regiji Mazovia. Nekoliko mjeseci nakon Chopinovog rođenja, cijela obitelj se preselila u Varšavu. Imao je tri sestre - Ludwiku, Izabelu i Emiliu. Muzički talent Frédérica Chopina bio je vidljiv od ranog djetinjstva te je često bio uspoređivan s Mozartovim. U dobi od sedam godina, Frédéric je postao autor dviju *Poloneza* (u g-molu i B-duru). „Čudo od djeteta“ je objavljeno u Varšavskim novinama te 'mali Chopin' postaje atrakcija i čest gost na domjencima, primanjima u aristokratskim krugovima. Također, počinje svirati koncerte u dobrotvorne svrhe. Njegovi prvi profesionalni privatni satovi, podučavani sa strane Wojciecha Zywnya, trajali su od 1816. do 1822. godine, kada njegov profesor nije više bio sposoban prenijeti mu bilo kakva znanja, jer je Chopin već tada bio bolji muzičar od njega. Daljnje Chopinovo razvijanje kao pijanista, nadgledao je Wilhelm Würfel, slavan pijanist i profesor na Varšavskom konzervatoriju koji je svirao klavir i orgulje. Od 1823. do 1826. godine, Frédéric pohađa Varšavski Lyceum gdje je njegov otac jedan od profesora. Za vrijeme ljetnih praznika imao je priliku posjetiti okolne krajeve Poljske, točnije Szafarniju u regiji Kuyawy gdje se upoznao sa folklornom glazbom i tradicijama. Mladi kompozitor je slušao te zapisivao tekst folklornih pjesama, sudjelovao u vjenčanjima i događajima u selu, plesao i svirao narodne instrumente s ostalim seoskim muzičarima; sve od ovoga je opisano u njegovim pismima. Kada je skladao prve mazurke, 1825. godine, također i kasnije mazurke, koristio je upravo ta prikupljena iskustva koja su mu bila inspiracija i koje je čuvao sve do kraja života.

U jesen 1826. godine, Chopin započinje studij teorije glazbe, figuriranog basa i kompozicije na Varšavskoj Visokoj školi glazbe, koja je bila povezana s Varšavskim Konzervatorijem, u isto vrijeme, povezanim s Varšavskim Univerzitetom. Njegov glavni profesor postaje Józef Elsner koji mu je dopustio, u skladu s njegovom osobnošću i temperamentom, da se koncentrira na klavirsku glazbu, no pritom nije smio zapostavljati teoretske predmete, posebno kontrapunkt. Chopin, prirodno nadaren da kreira jednostavne, lijepe melodije, sklon improvizaciji, sjajnim efektima i harmoniji, dobiva najbolje temelje od Elsnera – preciznost za konstrukciju, razumijevanje i značaj svake note. To je bio period kad je skladao prva malo duža djela: *Sonata u c – molu, Varijacije op. 2 na Mozartovu temu 'Don*



*Juan'*, *Rondo á la Krakowiak*, op. 14, *Fantazija* op. 13 i *Trio u g – molu*, op.8 za klavir, violinu i violončelo. Chopin je završio navedeni studij 1829. godine, a nakon tri godine studija, Elsner za njega izjavljuje: „Chopin, Frédéric, 3. godina studija, nevjerojatan talent, muzički genijalac”.

Poslije završetka studija, Chopin je planirao produžiti boravak u inozemstvu, kako bi upoznao glazbeni život Europe te stekao “ime”. Dotada nikad nije napustio Poljsku, izuzevši dva kratka odlaska u Prusku. 1826. godine proveo je praznike u Duszniki-Zdróju (tada zvanom Bad Reinertz) u Donjoj Šleskoj, a dvije godine kasnije pratio je očeva prijatelja, profesora Feliksa Jarockog na putovanju u Berlin kako bi prisustvovao kongresu naturalista. Ondje se, prilično nepoznat pruskoj publici, posvetio promatranju lokalne glazbene scene te je postao hrabriji u postavljanju ciljeva. U srpnju 1829. godine nakratko je posjetio Beč u društvu svojih poznanika. Wilhelm Würfel, koji je boravio tamo tri godine, upoznao ga je s glazbenim miljeom te omogućio Chopinu dva nastupa u Kärntnertheateru, gdje je uz pratnju orchestra odsvirao *Varijacije op. 2 na Mozartovu temu* i *Rondo la Krakowiak*, op. 14., ali i poneke improvizacije. Doživio je ogroman uspjeh kod publike koja ga je, unatoč mišljenju glazbenih kritičara o premaloj glasnoći zvuka, proglasila genijem klavira i hvalila njegove kompozicije. Posljedično, bečki izdavač Tobias Haslinger izdao je *Varijacije na Mozartovu temu* (1830). To je bilo prvo objavljeno izdanje Chopinove skladbe u inozemstvu jer je, do tog trenutka, njegov rad bio objavljivao jedino u Varšavi.

Po povratku u Varšavu, Chopin se, oslobođen studentskih obaveza, posvetio skladanju te je, među ostalim djelima, napisao dva *Koncerta za klavir i orkestar* – u e-molu i u f-molu. Prvi concert bio je uvelike inspiriran skladateljevim osjećajima prema Konstanci Gladkowskoj, studentici pjevanja na Konzervatoriju. Ovo je, također, bilo razdoblje prvih nokturna, etida, valcera, mazurka i solo-pjesama, prema riječima Stefana Witwickog. Tijekom posljednjih mjeseci, uslijed planiranog duljeg boravka u inozemstvu, Chopin je imao podosta javnih izvedbi, uglavnom u Nacionalnom varšavskom kazalištu, gdje su se odvale i premijere dvaju *Koncerata za klavir i orkestar*. Prvotno Chopinovo odredište bilo je Berlin, gdje je bio pozvan od strane princa Antonija Radzwill, guvernera Velike Vojvodine Poznana, imenovanog od pruskog kralja. Naime, Antoni Radzwill dugo je vremena bio obožavatelj Chopinovog talenta te je, u jesen 1829. godine, bio njegov domaćin u Antoninu. Međutim, Chopin je ipak izabrao Beč, gdje je htio učvrstiti svoj raniji uspjeh i utvrditi vlastiti ugled. 11. listopada 1830. godine svečano se oprostio s Varšavom u Nacionalnom varšavskom kazalištu, gdje je odsvirao *Koncert za klavir i orkestar u e-molu*, a K. Gladkowska je pjevala.

2. studenog, zajedno s prijateljem Tytusom Woyciechowskim, Chopin je otišao u Austriju, s namjerom kasnijeg odlaska u Italiju.

Nekoliko dana nakon dolaska u Beč, dva su prijatelja čula o izbijanju ustanka u Varšavi, protiv pokornosti Poljskog Kraljevstva prema Rusiji te obitavanju ruskog cara na poljskom tronu. To je bio početak višemjesečnog rusko-poljskog rata. T. Woyciechowski se vratio u Varšavu kako bi se priključio pobunjeničkoj vojsci, dok je Chopin, podlijegavši nagovaranjima njegova prijatelja, ostao u Beču. Lošeg raspoloženja te anksiozan o sudbini svoje zemlje i obitelji, prestao je planirati daljnji tijek svoje karijere. Svoj je stav objasnio u pismu J. Elsneru: „Uzalud se Malfatti trudi uvjeriti me da je svaki umjetnik kozmopolitski. Čak i ako je tako, kao umjetnik, i dalje sam u svojoj kolijevci, kao Poljak, već mi je dvadeset; zato, nadam se, s obzirom da me poznajete dobro, da me nećete koriti što još uvijek nisam razmišljao o programu koncerta.” U konačnici, nastup se odvio 11. srpnja 1831. godine, u Kärtnerthortheateru, gdje je Chopin izveo *Koncert u e-molu*. Proveo je osam mjeseci u Beču i oni nisu bili potraćeni. Naime, jaka i dramatična emocionalna iskustva inspirirala su kreativnu maštu skladatelja, vjerojatno ubrzavajući početak novog, individualnog stila, prilično različitog od prijašnjeg briljantnog stila. Nova djela otkrivala su snagu i strast te su uključivala skicu *Scherza u b-molu* i, povrh svega, moćne *Etide, op. 10*.

Odustavši od planova za putovanje u Italiju, s obzirom na tamnošnje neprijateljstvo prema Austriji, Chopin je odlučio otići u Pariz. Na svome je putovanju prvo zastao u Münchenu, gdje je 28. kolovoza održao koncert te je potom otišao u Stuttgart. Tamo je saznao za dramatični kolaps „Novembarskog ustanka” te za okupaciju Varšave od strane Rusa. Njegova se reakcija na te vijesti ispoljila u obliku vrućice i nervoze. Tragovi ovih iskustava susreću se u takozvanom „stuttgartskom dnevniku”: „Neprijatelj je u kući (...) O, Bože, postojiš li? Ti činiš, a opet se ne osvećuješ. – Nisi li imao dovoljno moskovskih zločina – ili – ili si i Ti sam Moskovljanin [...] Ja sam ovdje, beskoristan! I ja sam ovdje praznih ruku. Ponekad mogu samo jecati, patiti i izliti svoj očaj na klavir!”

U jesen 1831. godine Chopin je stigao u Pariz, gdje je upoznao mnogo svojih zemljaka. Uslijed nacionalnog poraza, tisuće prognanika, uključujući i sudionike oružane borbe, političare i predstavnike poljske culture, kao što je pisac Julian Ursyn Niemcewicz, romatnične pjesnike A. Mickiewicza i Juliusza Slowackog te Chopinove vašravske prijatelje, pjesnika Stefana Witwickog i Bohdana Zaleskog, tražili su izbjeglištvo u državi i gradu koji su smatrali najviše prijateljskim. Chopin je ostvario bliske kontakte s takozvanom Velikom emigracijom, sprijateljio se s vođom iste, princom Adamom Czartoryskim te je postao članom poljskog književnog društva, kojeg je i financijski podupirao. Također, pohađao je sastanke

emigranata, svirao na dobrotvornim koncertima održanim za siromašne emigrante te samostalno organizirao slične događaje.

U Parizu, Chopinov ugled umjetnika brzo je rastao. Pisma preporuke, koja je donio iz Beča, omogućila su mu neposredno pridruživanje lokalnom glazbenom miljeu, koji ga je srdačno pozdravio. Chopin se sprijateljio s Lisztom, Mendelssohnom, Ferdinandom Hillerom, Berliozom i Augusteom Franchommeom. Kasnije, 1835. godine, u Leipzigu, upoznao je Schumanna koji je njegova djela veoma cijenio te je pisao entuzijastične članke o poljskom skladatelju. Nakon što je veliki pijanist, Friedrich Kalkbrenner, čuo izvedbu nepoznatog varšavskog došljaka, pozvao je „kralja klavira” te organizirao koncert za Chopina koji se odvio 26. veljače 1832. godine u *Salle Pleyelu*. Posljedični uspjeh bio je ogroman te je Chopin ubrzo postao slavni glazbenik, poznat u cijelome Parizu. Njegova slava pojačala je interes izdavača te je do ljeta 1832. godine Chopin potpisao ugovor s vodećom pariškom izdavačkom tvrtkom Schlesinger. U isto je vrijeme njegove skladbe u Leipzigu izdavao Probst, zatim Breitkopf, a u Londonu Wessel.

Najvažniji izvor Chopinovitih prihoda u Parizu bile su privatne poduke. Postao je popularan učitelj među poljskom i francuskom aristokracijom te u pariškim salonima, koji su bili i njegovo omiljeno mjesto izvedbi. Kao pijanist, Chopin je bio rangiran među velikim umjetnicima te ere kao što su Kalkbrenner, Liszt, Thalberg i Herz. Međutim, za razliku od njih, Chopin nije volio javne izvedbe te se javno pojavljivao rijetko i prilično nevoljko. U prijateljskoj, intimnoj grupi slušatelja pokazivao je vrhunsko umijeće i cijelu paletu svojih pijanističkih i izražajnih talenata.

Nakon što se smjestio u Parizu, Chopin je namjerno izabrao status emigranta. Unatoč zahtjevima svoga oca, nije poštivao careve propise, izdane u pokorenoj Poljskoj te nikad nije “proširio” svoju putovnicu u ruskoj ambasadi. Posljedično, dobivši status političke izbjeglice, Chopin se lišio mogućnosti legalnog ponovnog posjeta svoga zavičaja. Želio je vidjeti svoju obitelj i prijatelje te je, tražeći utočište od samoće, odlučio dijeliti smještaj s liječnikom, Aleksanderom Hoffmanom, još jednim poljskim prognanikom, a nakon potonjeg odlaska iz Pariza s varšavskim prijateljem, bivšim pobunjenikom i liječnikom, Janom Matuszynskim. U ovoj situaciji, skladatelj je mogao susresti svoje roditelje jedino izvan Poljske, a kada su oni u kolovozu 1835. godine otišli u Karlsbad na liječenje, Chopin ih je uskoro slijedio. Nakon toga, u blizini Dresdena, obnovio je svoje poznanstvo s obitelji Wodzinski. Godinama prije, tri mlada sina iste obitelji ostala su u pansionu kojeg je vodio Mikolaj Chopin. Mlađa sestra, Maria, sada adolescentica, pokazala je zamjetan glazbeni i umjetnički talent. Chopin se zaljubio u nju i htio ju oženiti te imati vlastiti obiteljski dom u izgnanstvu. Sljedeće godine,

tijekom praznika provedenih sa sedamnaestogodišnjom Mariom i njezinom majkom u Marienbadu (danas, Máriánské Lázně u Češkoj Republici), a potom u Dresdenu, Chopin je zaprosio Mariu koja je prihvaćena, pod uvjetom da se više brine o svome zdravlju. Zaručke nisu bile službene, niti su završile brakom nakon jednogodišnjeg „probnog” razdoblja jer je Marijine roditelje i dalje smetalo loše zdravstveno stanje njezina zaručnika, koji je bio ozbiljno bolestan tijekom zime, dok ih je posebno uznemiravao njegov nepravilan način života, stoga su zaključili da nije prikladan parter za njihovu kći. Chopin je ovo odbijanje primio kao iznimno bolno iskustvo te je označio pisma obitelji Wodzinski, vezana u mali paket, nazivom „Moja tuga”.

U srpnju 1837. godine Chopin je otputovao u London u društvu Camille Pleyel, s nadom da će zaboraviti sve neugodne uspomene. Uskoro je ušao u blisku ljubavnu vezu sa slavnom francuskom spisateljicom George Sand. Ova autorica smionih romana, starija od Chopina šest godina, razvedenica s dvoje djece, ponudila je usamljenom umjetniku ono što mu je najviše nedostajalo nakon što je napustio Varšavu: iznimnu njenost, toplinu i majčinsku brigu. Ljubavnici su proveli zimu 1838./1839. na španjolskom otoku, Mallorci, živeći u bivšem manastiru u Valdermosi. Tamo je, uslijed nezahvalnih vremenskih uvjeta, Chopin teško obolio i pokazivao simptome tuberkuloze. Puno je tjedana bio toliko slab da nije mogao napustiti kuću, međutim, nastavio je intenzivno stvarati i skladao velik broj svojih remek-djela: niz *Preludija, op. 24, Polonezu u c-molu, Baladu u f-molu* i *Scherzo u cis-molu*.

Na povratku s Mallorce, u proljeće 1839. godine, Chopin se oporavio u Marseillesu, premda je i dalje bio prilično oslabljen. Uselio se k George Sand u plemićku kuću u Nohant u središnjoj Francuskoj. Ovdje je provodio duge praznike sve do 1846. godine, s iznimkom 1840. godine, kad se vratio u Pariz samo tijekom zime. Ovo je bilo najsretnije i najproduktivnije razdoblje u njegovu životu otkad je napustio obiteljsku kuću. Većinu svojih izvanrednih dubokih djela skladao je upravo u Nohantu. U Parizu su skladatelj i spisateljica bili tretirani kao bračni par, iako se nikad nisu vjenčali. Oboje su imali zajedničke prijatelje među umjetničkim krugovima Pariza, kao što je bio slikar Delacroix i pjevačica Pauline Viardot, ali prijateljevali su i s poljskim emigrantima, na primjer s A. Mickiewiczem i W. Gyzmalom. Godinama je par uživao duboku ljubav i prijateljstvo, ali s vremenom je rastući neprijateljski stav Georginog sina, koji je izvršio snažan utjecaj na spisateljicu, uzrokovao ozbiljne razmirice. Konačno razilaženje putova dogodilo se u srpnju 1847. godine.

Teška osobna iskustva, kao i gubitak u Nohantu, tako važan za zdravlje i kreativnost skladatelja, imali su razarajući učinak na Chopinovo psihičko i fizičko zdravlje. Odustao je od skladanja gotovo u potpunosti te je otada do kraja života napisao tek nekoliko minijatura. U

travnju 1848. godine njegova ga je škotska učenica Jane Stirling nagovorila da otputuje u Englesku i Škotsku. Zajedno sa svojom sestrom, gospođica Stirling je organizirala koncerte i posjete u različitim mjestima, uključujući i dvorce škotske aristokracije. Ovaj prilično grozničav način života i prekomjerno naprezanje uslijed konstantnog putovanja i brojnih nastupa, uz klimu štetnu za njegova pluća, narušili su Chopinovo zdravlje. 16. studenog 1848., unatoč slabosti i vrućici, Chopin je održao svoj zadnji koncert, svirajući za poljske emigrante u Guildhallu u Londonu. Nekoliko dana poslije vratio se u Pariz.

Brzo progredirajuća bolest onemogućila je Chopina u daljnjem davanju privatnih sati. U ljeto 1849. godine, Ludwika Jedrzejwiczowa, najstarija Frédéricova sestra, došla je iz Varšave kako bi se brinula za svoga brata. 17. listopada 1849. godine Frédéric Chopin je umro od plućne tuberkuloze u svom pariškom stanu u Place Vendôme. Pokopan je na groblju Père-Lachaise u Parizu. Prema oporuci, njegovo je srce nakon smrti izvađeno iz tijela, a sestra ga je odnijela u Varšavu, gdje je smješteno u urnu u potpornju crkve Svetog križa u Krakowskie Przedmiescie.

## **2.2. Chopin kao pijanist i nastavnik**

Chopinov utjecaj kao izvođača i značaj kao učitelja ostavili su trag do danas. Obožavan i cijenjen, bio je osnivač moderne pijanističke tehnike, koristeći opušteniji način sviranja, inovativne prstomete i pedalne efekte, uvijek u svrhu postizanja uglađenog zvuka te najboljeg mogućeg tona. Tijekom svog života, Chopin je imao samo pedeset i dva koncerta. Sudeći prema osvrtima na njegove koncerte, Chopin je bio smatran genijem te osobom koja teži perfekcionizmu. Njegovo sviranje je bilo 'čisto', uglađeno, kontrolirano; bilo je očito da nema tehničkih poteškoća, izvodeći krajeve vrlo zahtjevnih pasaža na miran i suptilan način, tako da se nije mogla odrediti razina zahtjevnosti skladbe. Chopin se nije držao njemačke glazbene tradicije 19. stoljeća, već stvara svoj posebni, opušteni stil koji karakterizira delikatna, profinjena artikulacija, inovativni prstometi te posebna primjena pedala.

Slijedi nekoliko osvrti na Chopinovo izvođenje.

- osvrt na Chopinov koncert održan u Beču 11. ili 18. kolovoza 1829. godine:  
„(...) dobar, ali uistinu nevjerojatan talent (...) oboje, njegovo sviranje i njegove kompozicije (...) mladi čovjek pokazuje izrazito skroman karakter (...) Čini se kao da je protiv njegove volje potreba za pokazivanjem (...) Njegov dodir, čvrst i čist, imao je briljantnost kakvu naši virtuozi vole pokazati minutu nakon što sjednu za klavir (...) On je svirao na najmirniji mogući način, bez „fanfara“, kiča koje inače razlikuju vrsnog umjetnika

od diletanta. Pored toga, naša kultivirana i uglađena publika, brzo je prepoznala u mladom, nepoznatom strancu istinskog muzičara (...) <sup>1</sup>

- sličan osvrt u svibnju 1841. govori:

„(...) Slušajte Chopina i vrlo brzo ćete vidjeti da on ne pretendira modu ili vulgarnost da bi bio slavan ili bogat. Ovaj umjetnik, ovaj pjesnik, nije kao mnogi drugi proteklih petnaest, dvadeset godina, težio (u svakom smislu te riječi) razmišljajući kako da zadovolji publiku. Baš nasuprot, izbjegavao je glumu, preferirajući miran život željevši se maknuti od hvalisanja, natjecateljstva i eksponiranja (...) obratite pozornost kako on sanja, kako plače, kako pjeva tako slatko, nježno i s takvom žalošću, kako izražava do perfekcije, sve što je iskreno i plemenito (...) Chopin je pijanist onog osjećaja – *par excellence*(...) Netko može reći da je Chopin osnivač svoje vlastite škole za tehniku sviranja i skladanja (...) Od trenutka kad postavi ruke na klavijaturu, nitko ne može konkurirati lakoći i delikatnosti njegovog dodira (...) <sup>2</sup>

- čak i Hector Berlioz, koji se najviše bavio orkestralnom glazbom piše o Chopinu:

„(...) Chopinovo sviranje je nevjerojatno, s puno nestvarne ljepote, istančanosti i originalnosti, dok njegove kompozicije uživaju u harmonijskom bogatstvu te melodijskoj slatkoći (...) <sup>3</sup>

Chopin je bio usmjeren na čist, pjevajući ton, finom *legatu* te pažljivo oblikovanom fraziranju. Koncentrirajući se na slušanje njegovog sviranja, umjetnost dodira i proizvodnje tona bili su bitniji nego pokazivanje virtuozyteta. Za Chopina, pjevanje je značilo temelj cijelog instrumentalnog vježbanja i što je više pijanista crpilo inspiraciju iz pjevanja, to je njihovo sviranje postalo uvjerljivije: disanje (dobro fraziranje); *cantabile* stil; intenzivni *legato*; smisao linije i fraziranja; bogatstvo zvuka. Njegova viđenja fraziranja izjavljena od strane njegovog studenta Mikulija:

„(...) Chopin, prema Mikuliju, iznova je govorio da kad čuje lošu frazu, kao da mu se učini da netko recitira, na jeziku koji on nije znao, kao govor koji nije dobro zapamćen, ne samo propuštajući da promotri pravi broj slogova, već možda radeći prave pauze usred riječi (...) <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Allgemeine Theaterzeitung*, Beč, 20. kolovoza 1829.

<sup>2</sup> *La France musicale*, Paris, 2. svibnja 1841.

<sup>3</sup> *Journal des Debats*, Pariz, 13. travnja 1842.

<sup>4</sup> *Niecks*, F., p. 187, 101

Postoje dva tipa Chopinovo rubata: prvi tip, opisan kao vježba oslobađanja melodije iz metričkih okvira, ili odugovlačeći neodlučno ili krećući unaprijed dok je pratnja ritmički točna, proizlazi iz talijanskog *bel canta*. Drugi tip rubata sastojao se od mijenjanja tempa u cijelom dijelu ili frazi usporavajući ili ubrzavajući puls, ovisno o smjeru glazbe. To možemo pronaći u notama pod oznakama *stretto*, *calando*, *ritenuto*. Marcelina Czartoryska, jedna od Chopinovih studentica tijekom njegovih posljednjih godina pružila nam je informacije o njegovoj upotrebi *rubata*:

„(...) Chopin nikad nije pretjerivao u svojoj fantaziji, uvijek vođen nevjerojatnim estetskim instinktom. Rubato Chopinovog ritma oslobodio nas je od svih školskih okova, ali nikad odlazeći u nesklad niti anarhiju... sviranje Chopina bez rubata, bez pravila, mi ne čujemo Chopina, već njegovu karikaturu. Chopin je prezirao prekomjernu osjećajnost, smatrao je lažnom te kao čovjek, odgojen na glazbi J. S. Bacha i W. A. Mozarta, nikada ne bi zahtijevao hirovita i pretjerana tempa. Ne bi stajao iza nečega što bi moglo narušiti osnovne okvire kompozicije. Stoga je brinuo da mu studenti proizvoljno ne mijenjaju tempa. (...)”<sup>5</sup>

Chopin je bio jedan od najutjecajnijih i najodvažnijih revolucionara prstometa. Njegov klavir pružao mu je mnoge nove zvukovne mogućnosti te je zato stvarao najneugodnije prstomete, samo da bi dobio zvuk kakav je želio. Znao je podmetati treći, četvrti prst nakon petog, svirati palcem po crnim tipkama, koristiti palčeve ispod petog prsta.

### 3. Formalna, tehnička i interpretativna analiza *Preludija, op. 28*

#### 3.1. Preludij br. 1 u C – duru – *Agitato*

Prvi preludij oblikovan je razradom jednotaktnog modela, a sadrži tri rečenice (8 + 16 + 8) s dvotaktnim zaključkom (codom). Oznakom *agitato*, Chopin izvođaču daje slobodu u izboru tempa. Način na koji je preludij napisan sugerira da se prilikom izvedbe cijelo vrijeme „ide prema naprijed“, uz veliku važnost pokazivanja vrhunaca i završetaka fraza. Stvara unutarnji nemir, a cijelo vrijeme je prisutan osjećaj uzbuđenja.

Bilo namjerno ili ne, ovaj preludij aludira na prvi preludij u C–duru iz *Dobro ugođenog glasovira* J. S. Bacha. Oba preludija su u C–duru i sadrže harmonijske progresije skladane kao rastavljeni akordi sa pokretnim šesnaestinkama. Unutar Chopinovih rastavljenih akorada, nailazimo na četiri različita glasa. Gornji glas ima melodiju u sekundama koju tenor ponavlja u dvostruko sporijoj notaciji. Bas i alt sadrže šesnaestinske triole u dijalogu, pri čemu se bas uvijek kreće uzlazno, dok se alt kreće i uzlazno i silazno (Slika 1).



Slika 1 Preludij br. 1, taktovi 1-2

Prvi ton u basu bi trebao uvijek biti naznačen kao važan te malo zadržan jer podupire harmoniju. To bi dakako predstavljalo poteškoće za pijaniste s malom rukom. Također su bitni melodija u gornjem glasu te tenor koji podržava harmoniju. Pedal se mijenja na svaku novu harmoniju.

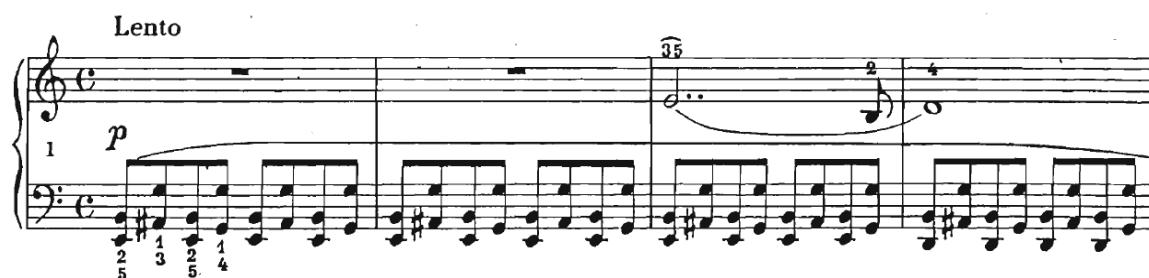


### 3.2. Preludij br. 2 u a – molu – *Lento*

Preludij br. 2 obilježen je akordičkom figuracijom koja uključuje kromatski izmjenični ton. Trodijelnog je oblika: sadrži tri rečenice (5 + 5 + 10), od kojih prva modulira iz e-mola u G-dur, druga iz h-mola prema sekundarnoj dominantni a-mola, dok se posljednja odvija u a-molu. Međutim, tonički se akord, koji ukazuje na osnovni tonalitet, pojavljuje tek u završnoj kadenci.

Uznemirujućeg karaktera, uglavnom disonantnim harmonijama, melankolijom, drugi preludij stvara izvrstan kontrast prethodnom preludiju. On sadrži ostinatni ritam u lijevoj ruci i izražajnu melodiju koja se ponavlja četiri puta, ritmički malo drugačija, no svaki put u drugom tonalitetu. Ovaj preludij bio je uspoređivan sa Wagnerovim preludijem u „*Tristana i Izoldu*“. Oba preludija su u a-molu te izbjegavaju toniku kroz kontinuirani kromatski pokret, ostajući uglavnom u dominantnom tonalitetu.

Pratnja, odnosno lijeva ruka, otežana je velikim intervalskim razmacima i trebala bi se svirati *legato*. Chopinova vježba koja sugerira da se zglob lijeve ruke okrene prema van, na lijevu stranu, trebala bi olakšati sviranje jer na taj način palac skoro pa ostaje u prirodnoj poziciji, a treći, četvrti i peti prst imaju više slobode za sviranje. Desna ruka bi trebala biti opuštena, ton bi trebao biti direktan, dobiven iz težine cijele ruke stvarajući dugačke linije (Slika 2).



Slika 2 Preludij br. 2, taktovi 1-4

Pedal je zapisan samo na jednom mjestu (druga polovica 18. takta do druge polovice 19. takta). Tijekom cijelog preludija treba svirati polu – pedal te mijenjati kod izmjeničnih tonova.



### 3.4. Preludij br. 4 u e – molu - *Largo*

Četvrti preludij karakteriziran je mirnom melodijskom linijom koja se razvija nad osminskim pokretom donjih dionica. Jednostavnog je dvodijelnog oblika, sastoji se od velike glazbene periode (12 + 13).

Ovaj preludij karakterom se vraća na preludij br. 2, izražava čežnju i tugu. Melodija je intenzivirana sporom, kromatski silaznom linijom koja kreira depresivno i tmurno raspoloženje. Iako pravih modulacija nema, kromatsko kretanje, prohodi i *appoggiature* daju impresiju stalnog harmonijskog kretanja oko tonike. U taktovima 16 – 18 Chopin piše '*stretto*' dajući nam do znanja da trebamo „ići prema naprijed“. *Stretto* dolazi do vrhunca u taktu 17, a već u 19. taktu počinje smirenje koje traje do kraja Preludija.

Lijeva ruka bi trebala biti mekana, s već pripremljenim položajem šake, polazeći vrlo malo od površine tipke. Tako svirani, ponovljeni akordi, zahtijevaju veliku koncentraciju, ali i visoko umijeće sviranja klavira, stvarajući jedan konstantni, povezani zvuk.

Ovaj preludij tehnički nije pretjerano zahtjevan (prikladan već za 4. razred osnovne škole), ali zato, muzički gledano, jedan je od najtežih. Desna ruka zahtijeva jaku i intenzivnu artikulaciju, unatoč zapisanoj *piano* dinamičkoj oznaci. Pedal se svira na svaku promjenu harmonije.

### 3.5. Preludij br. 5 u D – duru - *Molto allegro*

Peti je preludij minijaturnog oblika s *ritornellom*. Sastoji se od četverotaktne teme i epizoda dugih po 12 taktova. Shema preludija je sljedeća: R (4) – epiz (12) – R (4) – epiz (12) – R (4) + 2.

Ovaj, jedan od kraćih i tehnički vrlo zahtjevan preludij, sastavljen je od ritmičkog kontrasta između dvije ruke. Četiri takta u troosminskoj mjeri unutar prvog *ritornella* (desna ruka) su zapravo napravljena od tri dvočetvrtinska takta. Lijeva ruka u ostinatu dodatno komplicira situaciju, također u tri dvočetvrtinska takta, samo što počinje uvijek jednu šesnaestinku kasnije nego desna ruka. U desnoj ruci se također pojavljuje motiv od dvije osminke u intervalu sekunde (taktovi 1 – 4, 17 – 20, 33 – 36) (Slika 5).





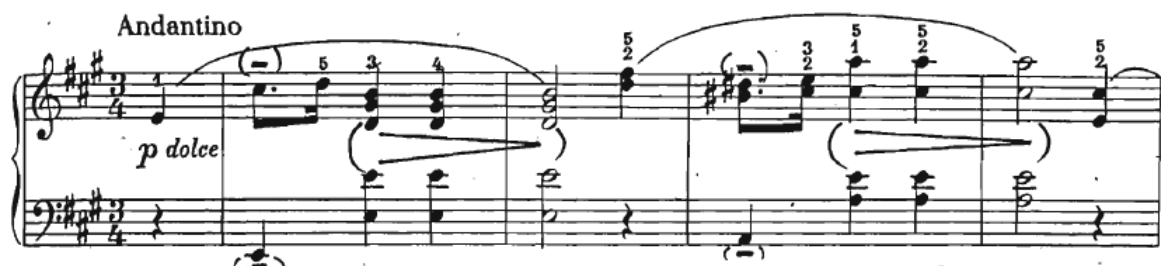
Slika 6 Preludij br. 6, taktovi 5 i 13

Pedal se mijenja na svaku dobu, a može se koristiti i polupedal kada se javlja motiv od četiri šesnaestinke u lijevoj ruci.

### 3.7. Preludij br. 7 u A – duru – *Andantino*

Preludij br. 7 ima jednostavan dvodijelni oblik; sastoji se od glazbene periode (8 + 8), koja je nastala ponavljanjem ritamskog obrasca dvotaktne fraze. Ovo je jedan od najjednostavnijih i najkraćih preludija. Zvuči kao mazurka i trodobne je mjere.

Karakter je jednostavan i pomalo sladunjav te je savršena pauza između dva dramatična preludija (h – mol i fis – mol). Sastoji se od melodije u desnoj ruci koja uvijek „skače“ na disonancu nakon koje slijedi rješenje (Slika 7).



Slika 7 Preludij br. 7, taktovi 1-4

Vrhunac postiže u dvanaestom taktu, septakordom na noti fis u kojem nailazimo na jednu od Chopinovih tehnika sviranja – obuhvaćanje dva tona jednim prstom (u ovom slučaju palcem desne ruke potrebno je obuhvatiti tonove ais<sup>1</sup> i cis<sup>1</sup>). Pedal se mijenja na svaku promjenu harmonije.

### **3.8. Preludij br. 8 u fis - molu – *Molto agitato***

Osmi preludij obilježen je figurom koja se odvija u okviru jedne dobe i ponavlja u različitim harmonijskim situacijama. Trodijelnog je oblika sa zaključkom. Prva je rečenica četverotaktna i završava na dominantnom septakordu. Drugi dio sadrži dvije cjeline, od kojih je prva osmerotaktna i modulira u es-mol (preko enharmonijske tercne srodnosti), a druga šesterotaktna, krećući se iz des-mola, preko b-mola, do dominante osnovnog tonaliteta. Treći dio čini rečenica od šest taktova, na koju se nadovezuje coda.

Ovaj preludij skladan je 1831. godine, tehnički je jedan od najzahtjevnijih te se sastoji triju segmenata: melodije, odnosno punktiranog ritma osminke s točkom i šesnaestinke, tridesetdruginki koje se nadovezuju na melodiju te šesnaestinskih triola s osminkama u lijevoj ruci koje su zapravo rastavljeni akordi.

Pri izvođenju je bitno da tridesetdruginke nisu u prvom planu, već da se nadovezuju na melodiju. Možemo reći da palac u lijevoj ruci također ima bitnu ulogu u dobivanju bogatog, dramatičnog, a opet profinjenog zvuka. Potrebno je, također, obratiti pozornost na harmonije i pravce u kojima se melodija kreće, jer se desna i lijeva ruka u tom segment najčešće ne poklapaju. Jedna vrlo bitna stvar u ovom preludiju su pokreti ruke. Budući da je preludij jako bogato raspisan te da su razmaci između nota prilično neprirodno i široko postavljeni, potrebno je pripaziti na zglob, koji mora cijelo vrijeme biti maksimalno opušten te malo podignut; pokreti moraju biti kružni – s desna na lijevo, (poput miješanja), tridesetdruginke ne bi trebale biti pretjerano artikulirane. Pedal se svira na svaku dobu, osim pri kraju (od takta 27), kada se mijenja po taktu, odnosno prema harmoniji.

### **3.9. Preludij br. 9 u E– duru – *Largo***

Ovaj je preludij je jednostavnog trodijelnog oblika (4 + 4 + 4), izveden iz jednotaktnog obrasca. Druga rečenica modulira u As-dur (tonalitet koji je u enharmonijskoj terčnoj srodnosti s osnovnim).

Deveti preludij po karakteru je veličanstven i plemenit, što je sušta suprotnost od prethodnog preludija. Ritam iznimno podsjeća na marš. Sastoji se od gornjeg glasa, odnosno melodije, podupiruće pratnje u triolama te od čvrstog, ali melodioznog basa.

Kod izvođenja, navedeni karakter može se dobiti odabirom pravog tempa, svirajući precizno punktirani ritam te uporabom cijele ruke radi dobivanja bogatog, toplog zvuka.

### 3.10. Preludij br. 10 u cis – molu - *Allegro molto*

Deseti preludij ima oblik dvodijelne pjesme, proširen ponavljanjem zadnje dvotaktne fraze (4 + 4 + 4 + 4 + 2). Prve dvije rečenice tvore glazbenu periodu, od kojih prva završava polovičnom kadencom, a druga autentičnom u gis–molu. Treća je rečenica u fis–molu, s kadencom na petom stupnju cis–mola.

Preludij je sastavljen od pomalo improvizatorske, pijanističke figure koja se spušta čak za tri i pol oktave. Spomenuta figura je zapravo šesnaestinska triola povezana sa dvije šesnaestinke koja je vrlo zahtjevna kada se svira u brzom tempu, a pogotovo poštujući oznaku *leggiero* (Slika 8).



Slika 8 Preludij br. 10, taktovi 1-2

Potencijalni tehnički problem u desnoj ruci moguće je riješiti pomičući ruku prema van i unutra, a pokret započinje okrenutim laktom lagano prema desno. Nakon odsvirane prve note potrebno je dignuti zglob i već nakon odsvirane šesnaestinske triole vratiti ga nazad u prirodnu poziciju te imati dodir s dnom tipke. Lijeva ruka ima kratka *arpeggia* koja trebaju zvučati brzo, efektno i s naglašenom zadnjom notom.

### 3.11. Preludij br. 11 u H – duru - *Vivace*

Formalna struktura ovog preludija sastoji se od uvoda (taktovi 1 i 2), *ritornella* (taktovi 3 i 4), teme (taktovi 5 i 6), drugog *ritornella* (taktovi 7 i 8), teme (taktovi 9 i 10), vrhunca (taktovi 11 do 14), trećeg *ritornella* (taktovi 15 i 16), teme (taktovi 17 i 18), četvrtog *ritornella* (taktovi 19 i 20) i code (taktovi 21 do 27).

Preludij je gracioznog karaktera. Desna ruka je građena od melodije u kojoj treba istaknuti gornji glas, dok lijeva ruka ima najmanju količinu motivičkog i melodijskog materijala. Sastavljena je od rastavljenih akorada te služi samo kao harmonijska podloga.

Kroz preludij je prisutno konstantno kretanje u osminkama. Budući da je tempo označen kao *vivace*, a Chopin zahtijeva legato izvođenje, potrebno je svirati prstima što bliže tipkama, dok zglob treba biti opušten. U taktovima 19 i 20, ukras u desnoj ruci (dvije šesnaestinke i osminka), može se svirati kao šesnaestinka triola (Slika 9).



Slika 9 Preludij br. 11, taktovi 16-20

### 3.12. Preludij br. 12 u gis–molu - *Presto*

Dvanaesti preludij ima oblik trodijelne pjesme, izveden iz jednotaktnog modela, s proširenim srednjim dijelom i codom. Struktura cjeline: A (8 + 8) B (4 + 4 + 4 + 4 + 8) A (8 + 12) – coda (4 + 4 + 8).

Čvrstog i strastvenog karaktera, ovaj preludij u tročetvrtinskoj mjeri, prikazuje skakajuću bas dionicu s najčešće akcentiranim prvim akordom te liniju desne ruke građenu od motiva koji se kreće uzlazno u malim koracima. Brzi tempo i konstantno kretanje dviju nota pod lukom čine ovaj preludij jednim od tehnički najzahtjevnijih (Slika 10).



Slika 10 Preludij br. 12 taktovi 1-4

Kako bi se izvođenje ovog preludija pojednostavilo, potrebno je od samog početka desnu ruku zakrenuti prema desno, zglob koristiti pokretom gore – dolje te taj pokret neprestano ponavljati, a *crescendo* što kasnije počinjati. Kada god se ista nota ponovi, trebalo



bi ponovljenu notu odsvirati nekim drugim prstom u odnosu na prvu. Lijevu ruku treba držati blizu tipki te se brzo odbijati s jednog akorda na drugi, najčešće akcentirajući prvu dobu te pratiti desnu ruku sukladno s dinamikom i vrhuncima. U ovome preludiju moguće je koristiti tzv. “četvrt-pedal”, a na vrhuncima fraza (taktovi 5 – 8, 13 – 17, 37 – 39, 45 – 48) pedal puštati na trećoj dobi.

### **3.13. Preludij br. 13 u Fis – duru – *Lento***

Trinaesti preludij napisan je u A B A formi. U A dijelu od 1. do 16. takta nalazimo dvije velike rečenice sa codettom od 17. do 20. takta. B dio se sastoji od rečenice od 8 taktova, a posljednji dio je ponovljena druga rečenica iz A dijela.

Preludij je četveroglasan, izuzetno smirujućeg, meditativnog karaktera, sastavljen od akorada u desnoj ruci koje prati osminsko kretanje u lijevoj ruci.

Tehnički nije pretjerano zahtjevan, no treba posebnu pozornost pridati pedalu. Moj prijedlog je da se kroz cijeli preludij koristi polupedal, a u B dijelu lijevi pedal.

### **3.14. Preludij br. 14 u es – molu – *Allegro***

Četrnaesti preludij je djelo koje je napisano *unisono* i koje je Chopin obogatio svojom izražajnošću. Radi se o rastavljenim akordima u donjoj liniji, napisanim u triolama. Ukupno ima devetnaest taktova, a oni su podijeljeni u dva dijela: taktovi 1 – 10 te taktovi 11 – 19. Prvi dio kadencira svaka četiri takta, prvo u b – molu, drugi put u f – molu, dodajući dva takta u svrhu vraćanja u tonički tonalitet. Drugi dio počinje kao i prvi, međutim, Chopin ga razvija u rapsodijskom stilu, sve do kraja koji ne daje naznake da se prije toga nešto događalo.

Karakter ovog preludija je dramatičan, tempo je *allegro*, a oznaka *pesante* (teško) što govori da prije početka izvedbe treba dobro promisliti o tempu kako ne bi bio prebrz, dok je pitanje pedala stvar ukusa. Ivo Pogorelić svira gotovo bez pedala, u izrazito brzom tempu, dok Sokolov koristi pedal prilično malo.



Potom se navedeno ponavlja te drugi vrhunac nastupa u taktovima 56-59. Nakon toga dolazi vedriji, romantični i izražajni A dio.

### **3.16. Preludij br. 16 u b – molu – *Presto con fuoco***

Pomalo kao etida, šesnaesti preludij počinje uvodom od šest akorada u *forte* dinamici nakon kojih slijedi *corona*. Desna ruka se sastoji od uzlaznih i silaznih pasaža koje munjevito brzo mijenjaju smjer, dok ih lijeva ruka prati u skokovima i ritmu koji se sastoji od dvije osminke, pauze, osminke te još dvije osminke.

Preludij je napisan u dvodijelnoj A B formi, s uvodom od jednog takta te kodom od pet taktova. B dio je zapravo ponavljani A dio s dodanim notama u bas dionici i harmonijama. Kontinuirana desna ruka trebala bi biti svirana *legato*, bez suviše artikulacije, bez težine, stvarajući „valove“, pomoću *crescenda* i *decrescenda*. Pedal se svira na prvu i treću dobu.

### **3.17. Preludij br. 17 u As – duru - *Allegretto***

Preludij počinje uvodom od dva takta u As-duru, a taj se tonalitet proteže sve do 18. takta. U 19. taktu počinju modulacije koje se odvijaju u sljedećih 15 taktova: prva je u E-duru, zatim krećemo u paralelni cis-mol, nakon čega ponovno slijedi E-dur te povratak u početni tonalitet (As-dur) koji se enharmonijski mijenja u gis mol. Od 35. do 42. takta nastavlja se As-dur, nakon čega ponovno slijede modulacije: E-dur, Fis-dur, E-dur i Es-dur. Potom slijedi kadenca koja kreće iz D-dura, a završava u Es-duru, nakon čega se Chopin ponovno vraća u početni As-dur koji traje do kraja ovog preludija.

U jasnim melodijskim sekcijama (taktovi 3 – 18, 35 – 42, 65 – 80), melodija bi trebala biti svirana glasnije od pratnje pomoću težine ruke. Da bi se postigao mekan zvuk unutarnjih glasova akorada, kao i u preludiju br. 4, trebalo bi polaziti vrlo malo od površine tipke i ne micati se iz tog položaja. Od 65. takta pa do kraja, u basu se se javlja ton as sa oznakom *sforzato* koji predstavlja zvuk zvona (Slika 13).



Slika 13 Preludij br. 17, taktovi 65-68

### 3.18. Preludij br. 18 u f – molu – *Molto allegro*

Jak i dinamički osamnaesti preludij sadrži dijalog između brzih pasaža te teških akorada. Ovdje Chopin opet upotrebljava *unisono* konstrukciju koja je već viđena u četrnaestom preludiju. Harmonijska osnova je f – mol sa uklonima u h–mol, c–mol i As–dur (Slika 14).



Slika 14 Preludij br. 18, harmonijska analiza

Što se tiče izvođenja, Chopin je izvođaču dao slobodu, no treba biti oprezan s rubatima u početnom motivu kako ne bi svaki put zvučalo jednako i usiljeno (Slika 15).



Slika 15 Preludij br. 18, taktovi 1-2

### 3.19. Preludij br. 19 u Es – duru – *Vivace*

Devetnaesti preludij je trodijelnog oblika s codom od 49. do 71. takta. Tehnički zahtjevan kao etida, sastoji se od rastavljenih akorada u triolama u obje ruke, dok je melodija prisutna u prvim notama triola u desnoj ruci. U zadnjih sedam taktova nailazimo na hemiolu s kromatskom melodijom.



Slika 16 Preludij br. 19, taktovi 43-46

U ovom preludiju, izvođač je suočen sa sviranjem triola u veoma brzom tempu koje moraju zvučati glatko, a pritom treba realizirati melodiju u gornjem glasu. Problem je, također i veliki raspon unutar triola pa bi osobe s manjom rukom mogle imati poteškoća pri izvođenju, stoga bi trebale još više koristiti zglob (kružno kretanje uz potpunu opuštenost lakta).

### 3.20. Preludij br. 20 u c – molu - *Largo*

Oblik preludija je dvodijelan; sastoji se od glazbene periode, proširene ponavljanjem druge rečenice sa završnim akordom na prvom stupnju c-mola. Jednotaktni model osnova je četverotaktne rečenice.

Jedan od najkraćih preludija, emotivno nabijen, kao posmrtni marš, dramatičnog i melankoličnog karaktera. Razlika između *piana* (od 5. do 8. takta) i *pianissima* (od 9. do 11. takta) mora biti uočljiva.

### 3.21. Preludij br. 21 u B – duru – *Cantabile*

Nalik na nokturno, ovaj preludij donosi jasnu, široku melodiju s kontinuiranom pratnjom u osminkama. Glavna zadaća izvođača jest postići miran i ekspresivan karakter.

Tehnički gledano, unutar preludija postoje tri glasa, a melodija i ostala dva čine pratnju. Ciljevi su svirati čisto, ispjevati melodiju te pratnju napraviti tihom i mekanom.

Preludij je trodijelnog oblika s codom od petnaest taktova. Tonalitet je cijelo vrijeme u B–duru, osim u B dijelu (taktovi 17 – 32) kada Chopin modulira u Ges – dur. U B dio donosi nagli dio u kojem dominira dinamička oznaka *forte* gdje akordi u desnoj ruci trebaju zvučati kao fanfare i biti jače odsvirani nego pratnja (slika 17). Pedal se treba mijenjati svaki takt.

Slika 17 Preludij br. 21, taktovi 14-28

### 3.22. Preludij br. 22 u g – molu – *Molto agitato*

Ovaj preludij je dvodijelnog oblika s codom u trajanju 7 ½ taktova. Označen *molto agitato*, *forte* i kasnije *fortissimo*, dvadeset i drugi preludij sadrži dijalog između izražajnih osminkskih oktava u basu i akorada na drugoj dobi u svakom taktu. Desna ruka ima melodiju u gotovo pa istoj sekvenci kao i lijeva ruka što znači: kada bas linija ide uzlazno, desna ruka je

prati i obratno. Oštri akcenti koji nisu simultani u obje ruke, doprinose „divljoj“ snazi ovog preludija. Kod izvođenja je najbitniji je sinkopirani ritam i snažno odsvirane oktave u lijevoj ruci.

### 3.23. Preludij br. 23 u F – duru – *Moderato*

Šesnaestinska figura u trajanju od dvije četvrtinke osnova je ovoga trodijelnog preludija. U prvoj se četverotaktnoj rečenici građa iznosi u okviru toničke funkcije, u drugoj u okviru dominantne, dok treća, proširena na osam taktova, potvrđuje osnovni tonalitet. Šesterotaktna coda izvedena je iz materijala prve rečenice, a obilježena isticanjem male septime u predzadnjem taktu, koja ovdje djeluje kao boja, a ne kao disonanca koju treba riješiti. Temelj ovog preludija je prva četverotaktna rečenica, koja se pojavljuje pet puta, od toga svaki put za kvartu ili kvintu više, penjući se sekventno do vrhunca u 17. taktu. Cijeli preludij treba zvučati nježno i delikatno.

### 3.24. Preludij br. 24 u d – molu – *Allegro apassionato*

Posljednji preludij herojskog je karaktera i sadrži izražajnu melodiju te široko razdvojene akorde u lijevoj ruci. Sazdana je od tri dijela i code. Svaki taj dio je baziran na početnoj temi (Slika 18).

Slika 18 Preludij br. 24, taktovi 1-7

Dio A (od 1. – 18. takta), počinje u d–molu pa ide preko F – dura do a – mola na kojem počinje drugi dio A dijela. Potonji preko C – dura i e – mola dolazi do B dijela koji se kreće tonalitetima c – mola, As – dura i Des - dura pa do početnog tonaliteta.

Melodija bi uvijek trebala biti odsvirana dinamički jače od pratnje koristeći težinu cijele ruke. Ponekad tonovi mogu biti odsvirani i palcem. Od tehničkih poteškoća nailazimo na tipične „Chopinove“ brze pasaže koje trebaju djelovati kao ukras te biti odsvirane poput *glissanda*, a to znači apsolutna artikulacija ispruženim prstima po površini tipaka. Druga tehnička poteškoća su kromatske dvostruke terce u taktu 54 koje traju dva takta te se trebaju vježbati po grupama od 3 i od 6 nota (Slika 19). Preludij završava s tri akcentuirane polovinke koje trebaju biti snažno odsvirane.

The image shows a musical score for Chopin's Preludium No. 24, measures 53-57. The score is in G minor and 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many slurs and fingerings, and a steady accompaniment in the left hand. Measure 53 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 56 includes the instruction '(cresc.)' and 'rit...'. Measure 57 ends with '(a tempo)' and three accented half notes.

Slika 19 Preludij br. 24, taktovi 53-57



## 4. Zaključak

Dvadeset i četiri preludija F. Chopina zauzimaju središnje mjesto u pijanističkoj literaturi. Preludij, kao samostalno muzičko djelo nije postojao prije Chopina, već je najčešće bio uvod u stavak suite ili fugu. Preludiji F. Chopina ravnopravno stoje uz *Das wohltemperierte Klavier* J. S. Bacha prema svojim obrazovnim i inovativnim segmentima te skladateljskim umijećem. Oni predstavljaju sažet pregled Chopinovih pijanističkih tehnika te pružaju vrijedne uvide u skladateljske inovacije koje se mogu pronaći i u drugim Chopinovim klavirskim djelima.

Oni označuju temelj modernog pijanizma, možda čak i više od već navedenog Bachovog *Wohltemperierte Klavier* – a, koje je skladano prije nego što je klavir poprimio današnje značajke. Chopinovi *Preludiji* su pripremili put za buduće skladatelje, poput Debussy –a, za istraživanje novih boja, tonskih područja, pedalnih efekata.

Chopinovi utjecaji kao nastavnika neizmjerljivo su bogati te su pomogli oblikovanju pijanističke tehnike i izvođalaške prakse. Njegova rješenja za tehničke poteškoće i njegov pristup prirodi i zvuku instrumenta prisutni su svugdje u *Preludijima*.

Pomoću analize *Preludija*, moguće je ispitati putove pomoću kojih je Chopin pristupao klaviru kao instrumentu za njegova dubokoumna glazbena razmišljanja te tako stići do interpretativnog pristupa koja pomaže akademskom shvaćanju i slobodi osobnog razmišljanja i sposobnosti.

## 5. Literatura

1. *Allgemeine Theaterzeitung*, Beč, 20. kolovoza 1829.
2. *Journal des Debats*, Pariz, 13. travnja 1842.
3. *La France musicale*, Paris, 2. svibnja 1841.
4. Sand, G. *Winter in Majorca* trans. Robert Graves (London: Cassell & Co. Ltd. (1956.) p.171
5. Andreis, Josip, *Povijest glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983.
6. Hedley, Arthur, *Chopin*, London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1947. .
7. La Mara, Širola Božidar (prevoditelj), *Chopin*, Wien : Edition Slave, 1921.
8. Huneker, James, Chopin : *Der Mensch - der Künstler*, München, Berlin : Georg Müller, 1914
9. Michałowski, Kornel, Samson, Jim, Chopin, Fryderyk Franciszek, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press. Web. 29 Mar. 2014.
10. Jeffrey, Dean, Prelude, *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*
11. Hipkins, A. J., Chopin's Preludes, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 21,447,1880, str. 246
12. Krebs, Harald, *A Reader's Guide to the Chopin Preludes* by Jeffrey Kresky, *Intégral*, 11,1997, str. 191-204
13. Sachs , Joel ,Frédéric Chopin: Preludes, Opus 28; An Authoritative Score: Historical Background, Analysis, Views, and Comments by Thomas Higgins,*Notes*, Second Series, 31, 3 ,1975, str. 565-567

## **6. Tonski zapisi**

1. Frederic Chopin: Preludes op. 28

Ivo Pogorelich

Deutsche Gramophon GmbH, Hamburg, 429 227 – 2, 1990.

2. Frederic Chopin: Preludes op. 28

Martha Argerich

Deutsche Gramophon GmbH, Hamburg, 463 663 – 2, 1975.

3. Frederic Chopin: Preludes op. 28

Grigory Sokolov

Naive Classics, Paris, 17 June 1990., Sale Adyar, CP 30336

## **7. Prilozi**

F. Chopin: *Préludes & Rondos*, Raoul Pugno ,  
Vienna: Universal Edition, n.d.(ca.1905).

# 24 PRÉLUDES.

Op.28.

F. Chopin.  
(1810-1849.)

*Agitato.*

1.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked *Agitato.* and the dynamic is *mf*. The piece features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and sixteenth-note runs. The second system includes a *cresc.* marking. The third system is marked *stretto*. The fourth system starts with a *ff* dynamic and later changes to *p*. The fifth system concludes with a *pp* dynamic. The score is annotated with numerous *Ped.* (pedal) markings and asterisks, indicating where the sustain pedal should be used. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece ends with a fermata over the final chord.

Lento.

2.

*p*

Vivace.

3

*leggiermente*

*p*

5 1 4 1 2

4 1

4 1 1 3 2

5 4 5 4 4 1 3 4

5 1 4 1 2

*sonoro*

*Poco meno.*

*leggero*

*p*

*dim.*



Largo.

4.

*p* *espressivo*

Musical notation for the first system, measures 1-4. The right hand has a melodic line with half notes and quarter notes. The left hand has a dense chordal accompaniment. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present below the bass staff.

Musical notation for the second system, measures 5-8. Similar to the first system, with melodic and chordal parts. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present.

Musical notation for the third system, measures 9-12. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 4, 2, 1, 8, 5, 3. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. The right hand has a melodic line with fingerings 2, 5, 1, 4, 3, 4, 2. Dynamics include 'stretto', 'f', 'dim.', and 'p'. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present.

Musical notation for the sixth system, measures 21-24. The right hand has a melodic line with dynamics 'smorz.' and 'pp'. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present.

Molto allegro.

5.

This page of a piano score, numbered 5, contains six systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is marked "Molto allegro." and includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Pedal markings are present below the bass line.
- System 2:** Continues the piece with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The right hand has more complex rhythmic patterns with fingerings indicated above the notes.
- System 3:** Features a decrescendo (*dimin.*) and returns to a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with many accidentals.
- System 4:** Starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*). The right hand has a melodic line with fingerings, and the left hand has a bass line with a triplet.
- System 5:** Features a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dimin.*). The right hand has a melodic line with fingerings, and the left hand has a bass line with a triplet.
- System 6:** Ends with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with fingerings, and the left hand has a bass line with a triplet.

The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and pedal markings (Ped. with asterisks) to guide the performer.

Assai lento.

6.

*sotto voce*  
*una corda* *ped.* *molto cantato* \*

*ped.* \*

*ped.* \*

*ped.* \*

*p* *espressivo* *tre corde* *sostenuto*

*pp* *ped.* *ped.* \*

*una corda* *ped.* \*

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece, marked 'Assai lento.' It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked '6.' and includes the instruction 'sotto voce'. The second system has a 'ped.' marking. The third system has multiple 'ped.' markings. The fourth system features 'p' (piano), 'espressivo', 'tre corde', and 'sostenuto' markings. The fifth system has 'pp' (pianissimo) markings. The sixth system includes 'una corda', 'ped.', and 'ppp' (pianississimo) markings. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).



*p*  
*sempre con Pedale*

This system contains two staves of music. The upper staff features a continuous, flowing melodic line with many sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplet and four-note groupings. The instruction *sempre con Pedale* is written below the lower staff.

*f*

This system continues the piece with two staves. The upper staff maintains the melodic flow, while the lower staff's accompaniment becomes more active, featuring more complex rhythmic patterns and some chromatic movement. A forte (*f*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

*p* *poco a poco cresc. -*

This system shows a dynamic shift. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by the instruction *poco a poco cresc. -* (poco a poco crescendo). The lower staff continues with its accompaniment, featuring various rhythmic groupings like triplets and four-note patterns.

This final system on the page consists of two staves. The upper staff continues the melodic development, and the lower staff provides a steady accompaniment with various rhythmic textures, including four-note and triplet groupings.

First system of a piano score. The right hand features a complex, rapid melodic line with many accidentals. The left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets and groups of four notes. A dynamic marking of *f* is present in the left hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with its intricate melodic pattern. The left hand accompaniment includes a triplet and groups of four notes. A dynamic marking of *ff* is present in the left hand.

Third system of the piano score. The right hand's melodic line is dense with accidentals. The left hand accompaniment features groups of four notes and a triplet. A dynamic marking of *p* is present in the left hand. The instruction *poco riten.* is written above the right hand.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with its complex melodic line. The left hand accompaniment includes triplets and groups of four notes. A dynamic marking of *p* is present in the left hand. The instruction *molto agitato e stretto* is written above the right hand, and *cresc.* is written above the left hand.

Fifth system of the piano score. The right hand continues with its complex melodic line. The left hand accompaniment includes triplets and groups of four notes. A dynamic marking of *ff* is present in the left hand. The system concludes with a *rit.* marking and asterisks.

First system of a piano score. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note passage. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some measures containing triplets and a 4/2 time signature. The key signature is two sharps (F# and C#). The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Second system of the piano score. The right hand continues with the sixteenth-note texture. The left hand accompaniment includes accents and a 4/2 time signature. The key signature remains two sharps. The system ends with a double bar line and a fermata.

Third system of the piano score. The right hand maintains the sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment features a *p* dynamic marking and a 4/2 time signature. The key signature is two sharps. The system concludes with a double bar line and a fermata.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with the sixteenth-note texture. The left hand accompaniment includes a *mp* dynamic marking and the instruction *una corda*. The key signature is two sharps. The system ends with a double bar line and a fermata.

Fifth system of the piano score. The right hand continues with the sixteenth-note texture. The left hand accompaniment includes a *p* dynamic marking and the instruction *lento*. The key signature is two sharps. The system concludes with a double bar line and a fermata.

Largo e grave.

9.

This musical score consists of five systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Largo e grave'. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *ff* (fortissimo), *tr* (trill), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), and *riten.* (ritardando). The notation features complex chords, often with triplets and sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a fermata.





Vivace.

11.

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *mf legato* and a hairpin crescendo. The second staff (bass clef) is mostly silent in the first two measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third and fourth measures contain eighth-note patterns. The system ends with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The first staff continues with a *p* dynamic and features a hairpin crescendo. The second staff has a *p* dynamic. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings. The system concludes with a fermata.

Third system of musical notation, measures 9-12. The first staff starts with a *mf* dynamic and a hairpin crescendo. The second staff has a *p* dynamic. The tempo marking *a tempo* appears above the first staff in measure 11. The dynamic *poco rit.* is marked in the second staff in measure 11. The system ends with a fermata.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Both staves feature eighth-note patterns with fingerings. The system ends with a fermata.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The first staff begins with a *f* dynamic and the instruction *a piacere*. The second staff has a *p* dynamic. The system concludes with a double bar line and a final chord in the first staff.



5 4 2 2 4 2 3 1 4 2 5 4 2 2 3 1

*ff*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

5 4 2 2 4 2 3 1 4 2 5 4 2 2 3 1

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

2 3 3 3 4 2 3 3 3 3 1

*p* *cresc.*

5 3 5 4 5 3 5 4 5 3 5 4 5 3

*f*

*Red.* \* *Red.* \*

4 3 5 2 5 2 5 2 4 3 3 4 3 4 4 5 4 4

*poco rit.* *a tempo*

*f*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

3 4 3 4 4 4 4 4 5 5 4 4 5 4 4 5 4 5 4

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingering numbers (5, 4, 5, 2) and a series of four-measure phrases. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present. Below the staff, there are dynamic markings: *Red.* followed by an asterisk, repeated four times.

Second system of the piano score. The right hand continues with slurred passages and fingering (5, 4, 4, 3, 4, 3). The left hand has a steady accompaniment. A *f.* (forte) dynamic marking is at the beginning. The system ends with a first ending bracket and a first ending note.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur and fingering (4). The left hand has a melodic line with a slur and fingering (2, 3). The system concludes with a first ending bracket and a first ending note.

Fourth system of the piano score. The right hand features a complex melodic line with multiple slurs and fingering numbers (3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 3, 4, 4). The left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (5, 4, 3, 4, 5). The left hand has a steady accompaniment. A *poco riten.* (poco ritardando) marking is present. The system ends with a *dimin.* (diminuendo) marking and a first ending bracket.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (5, 4, 5, 3, 5, 4, 5). The left hand has a steady accompaniment. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present. The system ends with a first ending bracket.

Lento e con grand' espressione.

13.

*p*  
*legato una corda*  
\* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*p sempre legato*  
\* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*p*  
*p*  
*pp*  
\* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Più lento e molto espressivo.

*p sosten.*  
*tre corde*  
*una corda*  
*con abbandono*

*tre corde*  
*una corda*  
*con abbandono*

**Tempo I.**  
*p*

*una corda*

*una corda*

*poco rit.*

Allegro.

*pesante*

14.

*Plegato*

This musical score, numbered 14, is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is marked with various dynamics and articulations: *pesante* (heavy), *Plegato* (legato), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The notation includes numerous fingerings (numbers 1-5) and slurs. The piece concludes with a final cadence in the right hand.



Sostenuto.

*con espressione e semplice*

15.

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The music is marked *p* (piano). The right hand has a melodic line with a slur over measures 1-4 and a 7-measure rest. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Below the staff, there are rhythmic markings: *Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a slur over measures 5-8 and a 3-measure rest. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Below the staff, there are rhythmic markings: *Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*.

Third system of the musical score. The right hand has a slur over measures 9-12 and a 3-measure rest. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Below the staff, there are rhythmic markings: *Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*.

Fourth system of the musical score. The right hand has a slur over measures 13-16 and a 3-measure rest. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Below the staff, there are rhythmic markings: *Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*.

Fifth system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a slur over measures 17-20 and a 7-measure rest. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Below the staff, there are rhythmic markings: *Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*.

Sixth system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a slur over measures 21-24 and a 7-measure rest. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Below the staff, there are rhythmic markings: *Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*, *\* Teo*.

Poco più animato.

musical score system 1, first system. Treble and bass clefs, key signature of two sharps (F# and C#). The bass line includes fingerings: 2, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 2, 5, 3, 4, 5. The instruction *sotto voce* is written in the bass line.

*una corda*

musical score system 2, second system. The instruction *p cresc.* is written in the bass line. The instruction *Red.* is written below the bass line, and *\* tre corde* is written below the treble line.

musical score system 3, third system. The instruction *ff* is written in the bass line. The instruction *Red.* is written below the bass line, and *\* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \** is written below the treble line.

musical score system 4, fourth system. The instruction *dimin.* is written in the bass line, followed by *p*. The instruction *Red.* is written below the bass line, and *\* una corda* is written below the treble line.

musical score system 5, fifth system. The instruction *p cresc.* is written in the bass line. The instruction *Red.* is written below the bass line, and *\* tre corde* is written below the treble line.

musical score system 6, sixth system. The instruction *ff* is written in the bass line. The instruction *Red.* is written below the bass line, and *\* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \** is written below the treble line.

First system of a piano score. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand plays a simple bass line. Dynamics include *fz* *dimin.* and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#).

*fz* *dimin.* - *p*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Second system of the piano score. The right hand continues with intricate rhythmic patterns. The left hand has a steady bass line. Dynamics include *p*. The key signature remains two sharps.

*p*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line. The left hand plays a bass line with some rests. Dynamics include *p* and *f*. The key signature remains two sharps.

*p* *f*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a *dim.* marking. The left hand has a bass line. Dynamics include *p* and *p a tempo*. The key signature changes to one sharp (F#) and one flat (C#). The system ends with a *poco rit.* marking.

*dim.* *p* *p a tempo*

*poco rit.*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a *smorzando* marking. The left hand has a bass line. Dynamics include *p* and *slentando f*. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The system includes a triplet of notes with fingerings 3 4 3 2 3 1 4.

*smorzando* *slentando f*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a *riten.* marking. The left hand has a bass line. Dynamics include *p* and *pp*. The key signature remains two flats. The system ends with a *riten.* marking.

*riten.* *p* *pp*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*



First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and rests. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of the piano score. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand features a prominent *ff* (fortissimo) dynamic marking. The system ends with a fermata.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a fermata.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a fermata.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a fermata.

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 8, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 1, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 5, 4, 3, 1). The left hand has a steady accompaniment with slurs and fingerings (1, 1, 2, 3, 4). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Second system of the piano score. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs, including fingerings like 1, 4, 5, 3, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 3, 8, 3. The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (1, 4, 4). The key signature remains three flats.

Third system of the piano score, marked *stretto*. The right hand has a more rapid melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 1, 3, 4, 4, 1, 3, 4, 1, 3). The left hand accompaniment features slurs and fingerings (4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4). The key signature is three flats.

Fourth system of the piano score. The right hand has a very active melodic line with many slurs and fingerings (4, 4, 4, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 1, 5). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1). The key signature is three flats.

Fifth system of the piano score, marked *sempre più animato*. The right hand has a rapid, continuous melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 1, 3, 4, 2, 4, 2, 3, 1, 4, 1, 1, 3, 4, 2, 4, 2, 3, 1, 4). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (4, 4, 4, 4). The key signature is three flats.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 4, 5, 4). The left hand has a bass line with slurs, fingering (4), and dynamic markings *ped.* and *\**.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingering (2, 1, 1, 2, 4, 2, 3, 1, 4). The left hand has a bass line with slurs, fingering (4), and dynamic markings *ped.* and *\**.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (1, 1, 1, 1, 4). The left hand has a bass line with slurs, fingering (4), and dynamic markings *ped.* and *\**.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (1, 4, 4, 5, 5, 4, 5, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingering (5, 1, 4, 1, 3, 5, 4, 4, 8, 5, 1, 4, 4). Dynamic markings *mf* and *molto cresc.* are present.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (5, 5, 4, 5, 8, 5, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingering (3, 5, 4, 3, 5, 1, 3, 1). Dynamic markings *f* and *ff* are present. The system ends with a *ped.* and *\** marking.

17. Allegretto.

*p*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* *sempre Ped.*

Ped. \*

*espressivo*

*p* *cresc.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*



First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 6, 8, 4). The left hand plays a complex accompaniment with slurs and asterisks. Dynamics include *f* and *dimin.*

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (5, 4). The left hand accompaniment includes slurs and asterisks.

Third system of a piano score. The right hand has slurs and fingerings (4, 2). The left hand accompaniment includes slurs and asterisks. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

Fourth system of a piano score. The right hand features slurs and fingerings (2, 4, 3, 4, 2, 4, 5, 4). The left hand accompaniment includes slurs and asterisks. The instruction *sempre Ped.* is present.

Fifth system of a piano score. The right hand has slurs and fingerings (3, 4, 5, 4, 5). The left hand accompaniment includes slurs and asterisks. The dynamic *p* is indicated.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a 5-measure slur and a 4-measure slur. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *Tea* and asterisks.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a 3-measure slur. The left hand accompaniment includes a *f* dynamic marking and a *dimin.* instruction. Performance markings include *Tea* and asterisks.

Third system of musical notation. The right hand features a 4-measure slur. The left hand accompaniment includes a *f* dynamic marking and the instruction *largamente*. Performance markings include *Tea* and asterisks.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes a *Tea* marking and asterisks.

Fifth system of musical notation. The right hand features a 3-measure slur and a 2-measure slur. The left hand accompaniment includes a *pp* dynamic marking, a *fz* marking, and the instruction *sotto voce*. Performance markings include *Tea*, asterisks, and the instruction *una corda*.

First system of a musical score. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by a series of chords with fingerings 2 and 4. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords, marked *fz*. Below the staff, there are notes labeled *Rea* with asterisks.

Second system of the musical score. The right hand continues with chords and fingerings 4, 3, 2, and 4. The left hand accompaniment is marked *fz*. Below the staff, there are notes labeled *Rea* with asterisks, and the text *tre corde* is written below the second measure.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with fingerings 4, 2, 4, 5, 1, 3, 2, and 4. The left hand accompaniment is marked *fz*. Below the staff, there are notes labeled *Rea* with asterisks.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, marked *perdendosi*. The left hand accompaniment is marked *fz*. Below the staff, there are notes labeled *Rea* with asterisks.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, marked *riten.*. The left hand accompaniment is marked *fz* and *ppp*. Below the staff, there are notes labeled *Rea* with asterisks, and the text *Chiss.* is written at the end.

Molto allegro.

18.

Musical notation for measures 18-19. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 18 features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The notation includes fingerings (3, 4, 7) and articulation marks (accents) on the right hand. Measure 19 continues the right-hand melody with similar rhythmic complexity and includes the instruction *ped.* with an asterisk.

Musical notation for measures 20-21. The right hand features a highly technical passage with rapid sixteenth-note runs and slurs, including fingerings such as 3, 1, 4, 2, 1, 5, 2, 3, 1, and 5. The left hand has a more active role with eighth-note patterns and slurs, including fingerings like 2, 2, 1, 5, 5, 2, 1, 5, 2, 1, and 5. The notation includes various articulation marks and slurs.

Musical notation for measures 22-23. The right hand continues with a melodic line featuring slurs and fingerings (1, 3, 1, 2, 1, 5, 3, 4). The left hand has a steady accompaniment with slurs and fingerings (2, 2, 1, 5, 5, 2, 1, 5, 2, 1, 5). The notation includes *ped.* with an asterisk in both measures.

Musical notation for measures 24-25. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 4). The left hand has a complex accompaniment with slurs and fingerings (2, 5, 4, 1, 5, 1, 2, 2, 1, 5, 3, 1). The notation includes a *cresc.* (crescendo) marking in measure 24 and *ped.* with an asterisk in measure 25.





3 2 5 4

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*cresc.* -

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*p*

\* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*cresc.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

\* *ped.* \*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with notes marked with fingerings 2 and 3, and accidentals (b, bb). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with various fingerings (2, 3, 2, 3, 2, 3) and accidentals. The left hand accompaniment remains consistent. The system ends with a double bar line and a fermata.

Third system of the piano score. The right hand melody includes notes with fingerings 2 and 3, and accidentals (bb). The left hand accompaniment continues. The system concludes with a double bar line and a fermata.

Fourth system of the piano score. The right hand features more complex melodic passages with fingerings 2, 3, 4, 5, 1, 4, 5, 1, 4, 5, 1. The left hand accompaniment includes some chromatic movement. A dynamic marking of *p cresc.* is present. The system ends with a double bar line and a fermata.

Fifth system of the piano score. The right hand melody includes notes with fingerings 4 and 5, and accidentals (b). The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *dimin.* is present, followed by a *ff* marking. The system concludes with a double bar line, a fermata, and a final chord marked with a fermata.



20. *Largo.* *ff*

*Ped.\* Ped.\* Ped.\** *sempre Ped.*

*p* *riten.*

*a tempo* *pp* *riten.* *cresc.*

21. *Cantabile.* *p*

*Ped.\** *Ped.\** *Ped.\**

*Ped.\** *Ped.\** *Ped.\**

First system of a piano score. It features a treble and bass clef. The bass line contains several triplet markings with asterisks and fingerings:  $\text{ped.} \ast$ ,  $1 \ 2 \ 3$ ,  $1 \ 4 \ 5$ ,  $\text{ped.} \ast$ ,  $1 \ 2 \ 3$ ,  $1 \ 4 \ 5$ ,  $\text{ped.} \ast$ ,  $1 \ 2 \ 3$ ,  $1 \ 4 \ 5$ ,  $\text{ped.} \ast$ ,  $1 \ 2 \ 3$ ,  $1 \ 4 \ 5$ ,  $\text{ped.} \ast$ . The treble line has a *p.* dynamic marking and a *cantato* marking above the final measure.

Second system of a piano score. It features a treble and bass clef. The bass line contains several triplet markings with asterisks and fingerings:  $1 \ 4$ ,  $1 \ 3$ ,  $2 \ 4$ ,  $1 \ 3$ ,  $1 \ 4$ ,  $3 \ 2 \ 4$ ,  $1 \ 3 \ 4$ ,  $1 \ 2$ ,  $\text{ped.} \ast$ ,  $1 \ 3$ ,  $1 \ 3$ ,  $1 \ 3$ ,  $2 \ 3$ . The treble line has a *dim.* dynamic marking, a *f.* dynamic marking, and a *ped.* marking below the final measure.

Third system of a piano score. It features a treble and bass clef. The bass line contains several triplet markings with asterisks and fingerings:  $\text{ped.} \ast$ ,  $1 \ 3$ ,  $1 \ 3$ ,  $1 \ 3$ ,  $2 \ 3$ . The treble line has a *p.* dynamic marking and a *pp.* dynamic marking below the first measure.

Fourth system of a piano score. It features a treble and bass clef. The bass line contains several triplet markings with asterisks and fingerings:  $\ast$ ,  $2 \ 3$ ,  $2 \ 4$ ,  $2 \ 3$ ,  $2 \ 4$ ,  $2 \ 3$ ,  $2 \ 4$ ,  $2 \ 3$ . The treble line has a *pp.* dynamic marking and a *una corda* marking below the first measure.

Fifth system of a piano score. It features a treble and bass clef. The bass line contains several triplet markings with asterisks and fingerings:  $\text{ped.} \ast$ ,  $1 \ 4$ ,  $1 \ 5$ ,  $3$ . The treble line has a *cresc.* dynamic marking, a *cantato* marking above the final measure, and a *tre corde* marking below the final measure.

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The system includes several measures with a 'Ped.' (pedal) marking and an asterisk (\*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Second system of the piano score. It begins with a forte (**ff**) dynamic marking. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A 'dimin.' (diminuendo) marking is present towards the end of the system. Pedal markings and asterisks are used throughout.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with various slurs and fingerings. The left hand accompaniment is consistent with the previous systems. Pedal markings and asterisks are present.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a 'dolce' (softly) marking. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Pedal markings and asterisks are used.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a 'cresc.' (crescendo) marking and a forte (**f**) dynamic. The left hand accompaniment is active. The system concludes with a double bar line and a final chord. Pedal markings and asterisks are present.

22.

Molto agitato.

*f*

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a *cresc.* marking. The third system is marked *vigoroso* and *ff*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes performance instructions such as *Ped.* and asterisks.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Fingerings '4' and '5' are indicated in the bass line. Dynamics include *f* and *ff*. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Second system of the musical score. The right hand continues with slurred and accented notes. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *ff*. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *f*. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Fourth system of the musical score. The right hand continues with slurred and accented notes. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *f*. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *cresc.*, *ff*, and *ffz*. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Moderato.

23.

*p delicatiss.*  
una corda

This system contains the first two measures of the exercise. The right hand features a descending eighth-note scale with fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 4. The left hand is silent in the first measure and plays a simple accompaniment in the second measure, marked with *una corda* and a tremolo effect.

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues the scale with fingerings 4, 2, 1, 2, 1, 2, 5, 3, 4, 2, 1, 2, 1. The left hand accompaniment includes a tremolo effect in measure 4.

This system contains measures 5 and 6. The right hand continues the scale with fingerings 4, 2, 1, 3, 2, 1, 5, 4, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 5, 3. The left hand accompaniment includes a tremolo effect in measure 6.

This system contains measures 7 and 8. The right hand continues the scale with fingerings 4, 2, 1, 2, 1, 2, 5, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 5, 2, 1. The left hand accompaniment includes a tremolo effect in measure 8. The instruction *tre corde* appears at the end of the system.

This system contains measures 9 and 10. The right hand continues the scale with fingerings 5, 4, 2, 1, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 5, 3. The left hand accompaniment includes a tremolo effect in measure 10.



24. *Allegro appassionato.* *f*

*f*

5 3 1  
Ped.

\* Ped. \* Ped. \*

1 2 13  
\* Ped. \* Ped.<sup>3</sup> \* Ped.<sup>2</sup> 2 \*

132 *tr* *con brio*

Ped.<sup>3</sup> \* Ped.<sup>2</sup> \* Ped. \*

*fz* *con impeto*

Ped.<sup>3</sup> \* Ped.<sup>2</sup> 3 \* Ped.<sup>2</sup> \*





*tr*

8

*ped.* \*

*fz*

*ped.* \*

*5. con forza*

*cresc.*

*ped.* \*

*un poco espressivo*

*una corda*

*ped.* \*

*tre corde*

*f*

*cresc.*

*ped.* \*

*ff con audacia*

*ped.* \*

4 3 1 4 3 1 5 4 2 5 4 2 3 1 5 4 2 5 4 2 5 4 2

*ped.*

7

*cresc.*

*ped.*

8

*fff stretto*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

8

*sempre fff*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

8

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

5 5

*stretto*

*fz*

*fff brillante*

*Sm.g.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*