

# Fredeic Chopin: Balada u f-molu, op.52

---

Okada, Mamiko

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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:116:701941>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

MAMIKO OKADA

FREDERIC CHOPIN:

BALADA u f-molu, op. 52

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2017/2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

FREDERIC CHOPIN: BALADA u f-molu, op. 52

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Jakša Zlatac

Student: Mamiko Okada

Ak. god. 2017/2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. Jakša Zlatar

---

Potpis

U Zagrebu, \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

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

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

I would like to thank professor Đ. Tikvica for useful discussions.  
I am grateful to L. Bašić, M. Matasović and professor J. Zlatar  
for carefully proofreading the manuscript.

## SADRŽAJ:

1.	Sažetak		6
2.	Frédéric Chopin	2.1.	Biografija 7
		2.2.	Skladateljski stil 10
3.	Balada	3.1.	Povijest balade 11
		3.2.	Chopinove balade 13
4.	Formalna analiza		15
5.	Tehnička analiza		23
6.	Interpretativna analiza		30
7.	Zaključak		34
8.	Popis literature		35
9.	Prilozi		37

## **1. Sažetak**

U ovom diplomskom radu „FREDERIC CHOPIN: BALADA u f-molu, op. 52“ pisat ću o Chopinovoј Baladi op. 52. Na temelju kontekstualnog razumijevanja i namjere skladatelja mogu se izvući i raspravljati zaključci o praksi izvedbe. Budući da istu skladbu sviram na diplomskom ispitu, smatram vrlo korisnim upoznati se sa što više njenih aspekata.

## 2. Frédéric Chopin

### 2.1. Biografija



Ferdinand Victor Eugène Delacroix,  
*Portrait de Chopin* (1838)

Frédéric François Chopin (*Fryderyk Franciszek Chopin* na poljskom) je prvi veliki poljski skladatelj i pijanist te jedna od najistaknutijih glazbenih ličnosti ranog romantizma u Poljskoj i Europi. Poseban je po tome što je gotovo cijeli svoj stvaralački opus posvetio jednom instrumentu: klaviru.

Frédéric Chopin je rođen 1810. godine u mjestu Żelazowa Wola, otprilike 60 km udaljenom od Varšave. Majka mu je bila Poljakinja, a otac podrijetlom francuz. U ranom djetinjstvu Chopin je pokazivao nesumnjivi talent za glazbenu umjetnost. Već je sa 7 godina napisao svoju prvu polonezu, a u osmoj je već javno nastupao kao pijanist.

1826. godine upisuje se u Visoku glazbenu školu u Varšavi gdje je ostao tri godine, učeći, osim klavira, i kompoziciju kod profesora Josefa Elsnera. Priznat i cijenjen kao najbolji pijanist u Varšavi, Chopin je gostovao u Beču u kolovozu 1829. godine. Već na prvom koncertu u Beču Chopin dobiva vrlo dobre kritike; „iznimna nježnost njegova udara, neopisiva tehnička spremnost, savršeno, iz najdubljeg osjećaja osluhnuto nijansiranje“ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1828), a također je svirao u Berlinu i Dresdenu. Osjećao je potrebu za širenjem vidika i daljnjim glazbenim usavršavanjem u inozemstvu. Ova želja sazrijeva, potpomognuta i političkom situacijom koja se uvelike pogoršavala, te Chopin 1830. godine napušta domovinu ni ne sluteći da se u nju više nikada neće vratiti.

Do kraja života, Chopin nikada nije prestao osjećati nostalgiju za svojom domovinom Poljskom koju je morao napustiti. Događaji koji su uslijedili neposredno po njegovu odlasku, pad Varšave pod rusku vlast i bolna stradanja njegova naroda, ostavili su



traga i u Chopinovim djelima (u tzv. Revolucionarnoj etidi u c-molu op. 10, te u Scherzu u h-molu).

Godine 1830. Chopin dolazi u Pariz – grad u kojem je mladi Poljak odredio stilske smjernice klavirskoga romantizma i gdje će ostati do kraja života. Njegov prvi koncert pred pariškom publikom 1832. godine donosi mu veliki uspjeh pa Chopin ubrzo postaje cijenjen u umjetničkim krugovima francuske metropole koja je u to vrijeme bila stjecište pjesnika, slikara i glazbenika, ali i političkih emigranata iz različitih zemalja, pa tako i iz Poljske. Iako je održavao brojne javne nastupe, izbjegavao je veliku publiku (u 18 pariških godina imao je samo 19 javnih koncerata). Chopinovo je introvertiranoj prirodi i senzibilnosti više odgovarala atmosfera malih, salonskih krugova uz birano slušateljstvo, nego velikih koncertnih dvorana.

Godine 1835. Chopin se zadnji put susreće sa svojim roditeljima u Češkoj, a godinu kasnije upoznaje francusku književnicu George Sand koja postaje njegova ljubav u lipnju 1838. godine. Njihov zajednički život i ljubav bili su vrlo zanimljiva i inspirativna tema za mnoge književnike.

Zbog svoga zdravlja, od studenog 1838. do veljače 1839. godine Chopin je otputovao s književnicom Sand i njezinom djecom na Majorcu. To razdoblje mu je vrlo plodno. Tamo su nastali: balada br. 2, op. 38; dvije poloneze, op. 40; scherzo br. 3, op. 39 te mazurka u e molu iz op. 41. Oni su komponirani na Pleyelovom instrumentu koji je Chopinu dostavljen iz Pariza.

Od 1839. do 1847. kad završava Chopinova ljubavna veza s Georgeom Sand, Chopin je uglavnom skladao tijekom ljeta u Nohantu. Većina glazbe iz tog razdoblja nastala je u tišini ovog ambijenta.

Generalno, Chopin je tijekom ovih godina manje skladao radi sve veće sumnje u sebe i većeg samokritičnog pristupa skladanju. Početak 1840-ih često se opisuje kao prekretnica u njegovoj kreativnoj evoluciji, obilježen obnovljenim interesom za kontrapunkt, štedljivijim i strukturno orijentiranim ornamentiranjem i jačanjem strukture. To je očito u mazurkama iz ovog razdoblja (op. 55 i 56) i nokturnima (op. 48 i 55) koje su ekspanzivnije i ambicioznije skladbe od onih ranijih.

Slična situacija pojavila se i na drugim većim djelima koja su nastala tijekom razdoblja u Nohantu. To razdoblje uključuje dvije poloneze op. 44 i 53; 3. i 4. balada op. 47 i 52; Scherzo op. 54; Fantazija op. 49; Berceuse op. 57; 2. i 3. sonata op. 35 i 58 (polagani stavak iz 2. sonate započeo je skladati najmanje dvije godine ranije, a završio ga tijekom tog razdoblja).

Godinu dana prije tog razdoblja, Chopinov najpoznatiji portret koji se nalazi na početku ove biografije je napravio Eugene Delacroix, francuski slikar i vrlo dobar Chopinov prijatelj. Također naslikao je portret George Sand koji se danas nalazi u Copenhagenu. Chopinov portret čuva se u Louvreu.

Dok je njegova bolest napredovala, George je postala njegova "medicinska sestra", a često je nazivala Chopina svojim "trećim djetetom". George kasnije nije više imala razumijevanja za boležljivog Chopina pa je 1847. godine prekinula njihovu ljubavnu vezu.

Iduće godine, 1848., zbog revolucije u Parizu, Chopin odlazi u Englesku i održava koncerte unatoč bolesti tokom čitave godine, a svoj posljednji javni koncert održao je u Londonu 16. listopada 1848. Kada se vratio u Pariz, liječnici su uvidjeli da je tada težio samo 45 kilograma. Lako je ušao u posljednju fazu bolesti i nije imao više snage podučavati, Chopin je i dalje nastavio skladati.

U želji da bude okružen svojom obitelji u posljednjim danima života, sestra Ludwika sa svojim mužem i kćeri, u lipnju 1849. dolazi u Pariz. Posljednja mu je želja bila da se njegovo srce vrati u domovinu Poljsku. Oko dva sata u noći 17. listopada 1849. Frédéric Chopin umire od tuberkuloze pluća. Uz Mozartov Requiem, te uz njegove preludije br.4 i br.6 i III. st. *Pogrebni marš* iz sonate br.2 op.35, Chopinovo tijelo je pokopano u Parizu, a kao što Chopin je želio, njegovo srce je vraćeno u Varšavu.

Chopin je kao skladatelj i pedagog, bio je plaće bolje nego kao pijanist, a radost mu je bila poučavati učenike.

## 2.2. Skladateljski stil

Chopina često nazivaju „pjesnikom klavira“, zato što je većinu svog skladateljskog opusa posvetio jednom instrumentu: glasoviru. Osim manjeg broja orkestralnih i komornih djela, te 17 poljskih pjesma za glas i klavir, Chopin je skladao isključivo djela za glasovir. Većina njegovih klavirskih skladbi pripada području intimne romantičke minijature, a svoja djela redovito nije temeljio na programskoj osnovi, kako su to radili mnogi skladatelji romantizma. Ostavio je opus od 74 tiskanih djela koja po svojoj formalnoj strukturi i poetskim obilježjima nemaju premca u europskoj glazbi. Svojom je umjetnošću presudno djelovao na klavirsku glazbu i interpretativni stil, pa njegov utjecaj dopire i u 20. stoljeće.

Bez obzira na odabir forme (balade, nokturna, poloneze, valceri, mazurke, etide, itd.), karakteristike njegovih djela su izuzetno senzibilna i romantičarska melodika, te vrlo česti prizvuk poljske narodne glazbe. Iako su njegova djela bez konkretnog tematskog, odnosno, programskog naslova, označavani samo opisom i brojem, sva su nastala pod utjecajem emotivnih i inspirativnih događaja iz njegova života.

Za klavir je napisao 56 mazurki, 13 poloneza, 15 valcera, 19 nokturna, 25 preludija, 27 etida (op. 10 i 25 i 3 posthumne), 4 scherza, 4 balade, 4 impromptua, 3 ronda, 3 sonate, nekoliko skladbi u obliku teme s varijacijama, 2 koncerta za klavir i orkestar (u e-molu i f-molu) i više pojedinačnih djela (Fantazije, Berceuse, Barkarola, Tarantella, Bolero i dr.).

### 3. Balada

#### 3.1. Povijest balade

Prije Chopina, balada je poznat pojam, ali ne na području instrumentalne, nego vokalne glazbe koje građa je imala oblik **A A<sub>1</sub> B** s refrenom. Balada (od talijanskog *balare*, odnosno od provansalskog *balar*: plesati), prvotno je bila jednoglasna pučka plesna pjesma u kasnom srednjem vijeku. Određeni oblik strofne pjesme s refrenom pojavit će se u francuskoj viteškoj lirici trubadura i *trouvèra*.

Postupno se umjetnička balada kao oblik širi i u druge zemlje (Italija, Španjolska, Francuska), a u 19. stoljeću poprima izraziti romantično-baladni karakter mističnog, viteškog i sudbinskog. U glazbi se takva pjesnička balada sklada od kraja 18. stoljeća, obično u obliku strofne pjesme za glas i klavir. Sve se strofe pjevaju na istu melodiju, ali se već rano javlja težnja da se glazba prilagodi cijelom tekstu te tako nastaju prokomponirane balade (Schubert, *Erlkönig*). Ipak se i u tom slučaju nastoji sačuvati jedinstvo (variranjem strofne pjesme, provođenjem jedinstvene motivičke građe, pa čak i primjenom tzv. provodnih motiva). Instrumentalna pratnja postaje sve složenija, ilustrativno podcrtavajući tekst.

Balada za glas i orkestar veoma je raširena u 19. stoljeću u razdoblju romantizma (Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Glinka, Dargomižski, Musorgski, osobito K Loewe), a prisutna je i u djelima za veće ansamble (zbor, zbor i orkestar). Posebnu podvrstu predstavlja *operna balada* (Wagner, balada Sente u *Ukletom Holandežu*, Musorgski, balada Varlaama u *Borisu Godunovu*).

Prve i najznačajnije instrumentalne, točnije klavirske, balade skladao je Chopin, a za njima slijede Lisztove i Brahmsove. Njihov oblik dijelom je slobodan, a dijelom se bliži sonatnom ili kakvom drugom načelu. Na primjer, Brahmsove balade se oslanjaju na trodijelnu formu, a Chopinove se razvijaju u sonatni oblik ili neke njegove elemente. Navedimo obje Lisztove balade (u Des-duru i h-molu), Brahmsove četiri balade op. 10 (i još dvije rapsodije) te Griegovu op. 24. Po svom stilu, klavirske balade, pogotovo one iz 19. stoljeća, veoma su bliske vokalnoj baladi, većinom inspirirane poetskim djelom istog žanra. To su skladbe lirskog, pripovjedačkog karaktera u tamno obojenom, nostalgичnom prizvuku.

U 19. i 20. stoljeću, kada se nazire začetak narušavanja formalnih obrisa i određenosti sadržaja klavirskih skladbi, baladom se nazivaju i djela koja nemaju baladni karakter. Orkestralne balade iz tog razdoblja uglavnom su neposredno vezane uz određen pjesnički sadržaj, a po formalnoj građi slične su rapsodiji ili simfonijskoj pjesmi. Paul Dukas naziva *Scherzom* svoju simfonijsku baladu *L'Apprenti sorcier*, inspiriranu Goetheovom baladom *Zauberlehrling*.

Iz Hrvatske glazbene literature valjalo bi spomenuti Devčićevu *Baladu* za klavir i orkestar iz 1953. godine.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> KOVAČEVIĆ, Krešimir. Muzička enciklopedija, prva knjiga, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.

### 3.2. Chopinove balade

Chopin je dao potpuno nov život baladi, pionir je u skladanju instrumentalnih balada. Ono što je zajednička karakteristika svih četiriju balada je upravo uporaba slobodne, individualne, ali ipak ustaljene glazbene forme u kojoj je Chopin spojio liriku, epiku i dramu te zadržao individualan baladni stil prepoznatljiv i u elementima drugih djela (pjesme, ronda, sonate i varijacije).

Sljedeća zajednička karakteristika jest upravo uporaba složene mjere (6/4 ili 6/8).

Prva balada u g-molu op. 23, počinje kratkim uvodom u 6/4 mjeri nakon koje slijedi promjena u 6/8 mjeru koja je prisutna do kraja balade. Druga balada u F-duru op. 38, treća u As-duru op. 47 te četvrta balada u tonalitetu f-mola op. 52, pisane su u 6/8 mjeri bez ikakvih metričkih promjena.

Osim mjere, treća zajednička karakteristika baladama je upravo struktura temeljena na tematskoj metamorfozi koja je određena ne u tolikoj mjeri glazbenim oblikom i formalnim glazbenim postupcima, koliko programno-literarnim izrazom. Vidljiva je izvanredna plemenitost tematskog materijala te snažne dramatične napetosti izražene kroz zvukovne gradacije.

Kao i Schubert, Chopin kroz balade uglazbljuje književne balade velikog poljskog književnika Adama Mickiewicza.

Alfred Cortot smatra kako su Chopina posebice inspirirale ove poeme pri skladanju balada;

1. balada: *Konrad Wallenrod*

2. balada: *Jezero Switez*

3. balada: *Switezanka*

4. balada: *Trojice Budryja (Litavska balada)*

Prema Robertu Schumannu, koji je to od Chopina mogao čuti iz prve ruke, također potvrđuje da su balade bile inspirirane čitanjem pjesama Adama Mickiewicza.

4. balada *"The Three Budrys" (Litvanski Ballade)*

*Radnja ove poeme prikazuje trojicu braće koje je njihov otac poslao u daleku zemlju u potragu za neprocjenjivim blagom. Nakon što je prošla jesen, a zatim i zima, otac je pomislio da su njegovi sinovi poginuli u ratu.*

*Usred vrtoglavih snježnih oluja svi sinovi su se ipak uspjeli vratiti, svaki od njih vratio se s jednim trofejem iz svoje odiseje - mladenkom.<sup>2</sup>*

Te bi Chopinove balade pripale u rijetke primjere djelomično programne koncepcije, ali Chopin nikada nije iznio vlastite inspiracije i posebno objašnjene odnose. Možda bi nekoga i podsjetile na kakvu scenu iz Mickiewiczovih poema, ali treba osvijestiti da su Chopinove balade apsolutna glazba. Ono što je Chopin preuzeo od Mickiewicza tek je domoljubni duh kojim su poeme prožete, a ne sam njihov sadržaj.

---

<sup>2</sup> Chopin, Frederic. *Ballades*, op. 23, 28, 47 i 52. Ur.: Alfred Cortot. Paris: Editions Salabert, 1929.

#### 4. Formalna analiza

Na početku ću spomenuti odnos između četiriju Chopinovih balada. Svaka je balada samostalni komad, međutim, prema smislu motiva i forme postoji nekoliko sličnosti. U svojoj knjizi Jim Samson pokazuje tablicu<sup>3</sup>:

	recitativo	Valcer u spolom tempu	figura	Barkalorski/Sicilijanski	Valcer u brzom
Op.23	Uvod	Tema 1	Sred.dio, coda	Tema 2	Tema 3
Op.38			Tema 2, coda	Tema 1	
Op.47			Sred. dio(D)	Tema 1,2(A,B)	Tema 3(C)
Op.52	Uvod, cadenza	Tema1	Sred. dio, coda	Tema 2	

<sup>3</sup> SAMSON, Jim. Chopin, Tokyo: Syunjuu Press, 2012.



## **Ekspozicija**

<b>Uvod</b>	1-7	C-dur
<b>Prva tema</b>	8-22	f, As, b
<b>I. varijacija</b>	23-36	f, As, b
<b>Epizoda razvojnog karaktera (u smislu oblika <i>Ronda</i>)</b>	37-57	Ges, Fes, es, Des, b, f
<b>II. varijacija + Most</b>	58-71 71-80	f, As, b
<b>Druga tema</b>	80-99	B

## **Provedba**

<b>Epizoda/provedbeni dio</b>	99-128	g, a, g, f, As
-------------------------------	--------	----------------

## **Repriza**

<b>Uvod</b>	129-134	A
<b>Prva tema</b>		
<b>III. varijacija</b>	135-151	d, F, As, Ces, b, f
<b>IV. varijacija</b>	152-168	f, As, b
<b>Druga tema</b>		
<b>+ prijelaz na coda</b>	169-210	Des, f
<b>Zaključni odsjek – coda</b>	211-239	f

Oblik *Balade* temelji se na značajkama sonatnog oblika, ronda i varijacija.

Formalne odrednice sonatnog oblika zastupa tonalitetni dualizam u ekspoziciji, a obrnuta repriza, ostvarena u prethodnim baladama, ustupa mjesto uobičajenom redosljedu tema u okviru kojeg se prva tema javlja u osnovnom tonalitetu, a druga u *submedijantnom* Des-duru.

Značajke ronda i varijacija očituju se u učestalom, ali svaki put variranom izlaganju prve teme. Prožimanje navedenih značajki s elementima sonatnog oblika istovremeno utječe na vanjsku i unutarnju organizaciju oblika. Na općoj, široj razini, očituje se u skraćenom, epizodnom trajanju provedbe, svedenom na svega 29 taktova. U odnosu na proporcije primijenjene u oblikovanju ekspozicije (92 takta) i *reprize* (sveukupno 100 taktova; 62 takta i 32 takta prijelaza na *codu* i same *code*), *provedba* je kraća da bi se mogla smatrati ravnopravnim odsjekom cjeline pa je oblik *Balade* u osnovi dvodijelan, a ne trodijelan.

Bitna tonalitetna odrednica *Balade* je konstantna tendencija prema subdominantnoj sferi. Prisutna je već i u samom oblikovanju prve teme (druga i treća rečenica – autentične kadence u b-molu), a kulminira s tonalitetima druge teme – B-dur u ekspoziciji i Des-dur u reprizi. Nadalje, faktura *Balade* prožeta je polifonim tretmanom dionica, koji je naznačen već u uvodu, a intenziviranjem ovog procesa postiže se kontinuirani rast dramatske napetosti. Drugim riječima, veliki dio unutarnje dinamike *Balade* pokrenut je progresivnom polifonizacijom glavnog tematskog materijala – prve teme.

U unutarnjoj organizaciji djela odlike ronda i varijacija najviše su prisutne u oblikovanju prve teme u ekspoziciji i reprizi.

Ekspozicije traje od 1. do 99. takta. 4. balada započinje kontemplativnim uvodom (1. do 7. takta) u C-duru, u dvoznačnom tonalitetu kao i 2. balada.

Prva fraza (1. do 3. takta) je proširena taktom uvoda, a druga (t. 6-7) doslovnim i harmonijski variranim ponavljanjem drugog dijela istog takta. Najistaknutije

karakteristike motiva uvoda iznesene su u vidu repetiranog tona **G**, i postupno-silaznog niza, svedenog u okviru toničkog kvintakorda u C-duru.

Nakon uvoda, pojavljuje se prva tema koja je građena od periode (4 + 4) i proširenja (2 + 2 + 2). Tema je modulativnog karaktera, prva rečenica modulira u medijantni As-dur, a druga u b-mol u kojem se odvija i treća. Prva tema je sastavljena od četiri motiva;



primjer 1: prva tema (t. 8-12)

U prvoj varijaciji, koja se pojavljuje od 23. do 36. takta, gotovo se doslovno ponavlja uvodno izlaganje teme. Građa je identična kao perioda + proširenje, a neznatno varirani motiv nagovještava ornamentalni način variranja teme u reprizi.



primjer 2: prva tema



primjer 3: prva tema u prvoj varijaciji

Nakon jednotaktnog proširenja u 37. taktu, iznesena je epizoda razvojnog karaktera i donosi razradu motiva prve teme. Prva fraza (t. 38-41) odvija se u Ges duru i predstavlja model za silaznu sekvencu, transponiranu za stupanj niže u Fes-dur (t. 41-45).

Drugi dio rečenice (t.46-53) počinje dominantom es-mola, a preko sekventnog niza dominantnih septakorda pronalazi put do dominante b-mola. Donosi razradu motiva iznesenih u drugoj frazi teme (t.10-11), a zaključna figura, motiv **d**, je u javljanju podvrgnut novim melodijskim izmjenama.

Druga varijacija od 58. do 71. takta donosi kulminaciju ekspozicije, ponavlja tonalitetnu i tematsku strukturu ostvarenu u prethodnim izlaganjima. Faktura varijacije oživljena je kombinacijom polifono-homofonog sloga. U gornji registar u dionicu alta dodana je kontrapunktirajuća melodija, a faktura donjeg registara zadržava ulogu pratnje. Nakon toga se most (t. 71-80) dovodi do druge teme.

Most je po uzoru na drugu temu (t. 71-80) zasnovan na figuracijama uglavnom netematskog sadržaja, a u fakturu srednjeg registra (t.72-74) mjestimično su utkani diminuirani elementi inicijalnog motiva prve teme.

Uvod u drugu temu se pojavljuje u taktovima 80-84, građen sekventnim ponavljanjem jednotaktnog modela iz 81. takta. Silazna sekvenca se iz početnog B-dura preko g-mola i A-dura ponovno vraća natrag u B-dur u kojem je napisana druga tema. Druga tema je prožeta karakterom *barcarole* i *korala*.

Provedbu ove balade mogli bismo smatrati proširenim mostom, odnosno epizodom između ekspozicije i reprize zbog kratkoće njezinog trajanja, a također ju možemo tretirati i kao drugu epizodu ako Baladu iščitavamo kao oblik ronda.

Fakturom provedbe dominiraju figuracije utemeljene na sekstnim pomacima, a struktura je prožeta bogatom razradom motiva prve teme i raščlanjena na četiri manja odsjeka;

Prvi odsjek (t. 99-107) donosi sekventno ponavljanje modela koje je modulativnog karaktera. U frazama se upotrebljavaju gotovo svi motivi iz prve teme, uključujući i kontrapunktirajuću melodiju uvedenu u drugoj varijaciji.

Drugi odsjek (t. 108-111) javlja se u vidu sekvenciranog dvotakta, a karakterizira ga sinkopirani ritam. Motivi su iz prethodnog odsjeka.

Treći odsjek (t. 112-121) predstavlja trotakt doslovno ponavljanje prethodnog dvotakta u višem registru. Ovim odsjekom dominira motiv **b** izmjenične figure.

Četvrti odsjek (t. 121-129) donosi varirano ponavljane fraze, a karakterizira ga izrazita samostalnost dionica nastala sintezom motiva prve teme. Gornji registar je vodeća melodija koja donosi izmjeničnu figuru motiva **b** u izvornoj varijanti. Donji registar iz kromatskog niza tenorske dionice izrasta iz inicijalnog motiva (motiva **a** – glavna tema), a isti se motiv zatim po principu slobodne imitacije ponavlja u dionici basa.

Od 129. do 134. takta je uvod u reprizi. Koristi se materijal uvoda u obliku repetiranih tonova, uvedenih u zadnju frazu provedbe. Spomenuti ritamski obrazac repetiranih tonova zajednička je odlika uvoda i prve teme, čiji se tematski materijal obrađuje u provedbi, pa je stoga i prijelaz iz jedne u drugu cjelinu gotovo neprimjetan. Uvod u reprizi podvrgnuta je neznatnim harmonijskim izmjenama i zaokružen bogato ukrašenom, autentičnom kadencom improvizativnog karaktera. Paralelni sekstni pomaci temelj su ove kadencirajuće pasaže, a preuzeti su iz provedbe.

Nakon uvoda u reprizi se pojavljuje treća varijacija (t. 135-151) koja je većim dijelom ostvarena primjenom kanonske imitacije, koja podsjeća na *strette* iz Bachovih fuga. Chopin je prilagodio tehniku kanonskog imitiranja vlastitim potrebama što je u konačnici rezultiralo stvaranjem određene vrste slobodne *strette*. U imitaciji se koristi samo motiv glavne teme (repetirani **a** motiv), a imitacija se odvija u donjoj i gornjoj oktavi u vremenskom razmaku od pola takta. Završetak varijacije (t. 146-151) je doslovno ponavljanje segmenta u izlaganju 1. teme (t. 17-22).

Četvrta varijacija u taktovima 152-164 je analogna izlaganjima teme u ekspoziciji. Pjevna dionica nalik melodijama nokturna iznesena je u diskantu, a faktura donjeg registra oživljena je kontinuiranom rastvorbama. Stoga, ova varijacija pripada ornamentalnom tipu variranja.

Druga tema u reprizi iznesena je u submedijantnom Des-duru (umjesto B-dura koji se inače očekuje u reprizi) i priprema *codu*. Homofona faktura ustupa mjesto ljestvičnim i akordičkim figuracijama, koje kontrapunktiraju dionicama gornjeg

registra. Druga rečenica periode od 177. takta javlja se u višem registru u *forte*, a njeno unutarnje proširenje uvjetovano je sekventnim ponavljanjem i odgodom kadence (t. 181-186). U vodeću dionicu uklopljena je varijanta glavnog motiva prve teme (t. 181-184).

Prijelaz koji vodi prema *codi* (t. 191-210) uključuje tri fraze.

Prva je virtuozna pasaža, skrivena je linija unutar akordičkih figuracija, donosi kromatski niz usmjeren na dominantni osnovnog tonaliteta – **as-a-b-h-c**;

primjer 4: t. 191-195

Drugu i treću frazu (t. 195-202) karakterizira dugo očekivani dolazak strukturalne dominante (t. 195) koji je dramatično odgođen kratkotrajnom, modulirajućom sekvencom izvedenom od niza akorda (t. 198-201) uz ubrzavanje (oznaka *stretto*). Ova serija akorda donosi kulminaciju već spomenute gradacije, a ujedno predstavlja

vrhunac *Balade*. Nakon povratka u osnovni tonalitet slijedi autentična kadenca u C-duru (tonalitet dominante). Nakon što se dosegne dramatični vrhunac, kretanje se privremeno, ali i potpuno zaustavlja. Treća fraza prijelaza kojoj prethodi *fermata* (korona), iznosi *pianissimo* akorde zasnovane na pedalnom tonu dominante, a produženim trajanjem dominantne harmonije uvjerljivo se priprema nastup *code* *Balade*.

*Coda* (t. 211-239) je jedini odsjek *Balade* u kojem je definiran i potvrđen osnovni tonalitet f-mol. Njezina građa je velika rečenica (4 + 4 + 8) + vanjsko proširenje (13). Počinje u neočekivanom *fortissimu* i vrlo je efektan zbog naglog povratka na fakturu šesnaestinskih triola. Skokovit triolski pomak stvara dojam latentnog četveroglasja. Kromatski postupak, ostvaren u vanjskim dionicama (t. 212 i 214), javlja se i u sljedećem dvotaktu (t. 215 i 216). U fakturi gornjeg registra intenziviran je tercnim udvajanjem, a u donjem registru kromatski niz donose početni tonove prve, treće, četvrte i šeste figure u taktu: **f-e-es-d-des-c-h-b-as** (basovi);

primjer 5: t. 215 i 216

### 3. Tehnička analiza

Četvrta balada u istinu je remek-djelo. Čini mi se kako u Baladi baš i nema nespretnih elemenata u smislu virtuozne tehnike. Međutim, tim zahtjevnije stići do potpunoga ostvarenja uloge tehničkih zahtjeva u držanju ovoga djela. Moramo je temeljito analizirati i vrlo precizno razmotriti po svim elementima.

Od svojih je učenika Chopin vrlo često tražio da na početku sata vježbaju ljestvicu raznim artikulacijama radi samostalnosti prstiju. Njemu se činila najprirodnijom pozicija ruke kad se dugi prsti (2., 3. i 4.) nalaze na crnim tipkama, dakle, kad se pritisnu **E-Fis-Gis-Ais-H**.

Jean Kleczynski, koji je bio jedan od njegovih učenika, kaže da je prva vježba koju je Chopin dao svim svojim učenicima (primjer 6) bila ta da se ljestvica svira *staccato*, bez pokreta ručnog zgloba nego samo prstima (vježba A), a druga sa *staccato-legatom* (*non-legato*) - koji je teži *staccato* jer prst malo duže drži tipku (vježba B). Nakon toga slijedi vježba s doslovno povezanim tonovima (vježba C) – *legato* s akcentom s aktivnijim prstima, za razliku od vježbe B (*non-legato*). Zadnja vježba se svira *legato*, slobodnije prema izražajnu smislu, pazeći pritom na kretanje prstima (vježba D).



primjer 6: Chopinova vježba 5-prstne formule



Prilikom ovih vježbi, krene se *staccato* načinom u kojoj se koristi fleksibilni ručni zglob kako bi uklonio nepotrebnu težinu iz tona. Konačni rezultat vježbe je mogućnost potpune kontrole nad nijansiranjem glasnoće i boje tona. Chopin je uočio problem dodavanja dodatne težine (snage) kod učenika gdje ta težina stvara pritisak na ruke i razbija ravnotežu. Iz tog razloga im je zadavao ovu vježbu. Vježba je zahtjevana zbog toga što se ona svira mekano, ali sa samostalnim prstima, izbjegavajući dodatnu težinu.

Takva tehnika je potrebna primjerice kako bi se savladala prva tema u desnoj ruci od 8. takta. Melodija je vrlo jednostavna i ne bi trebalo biti nikakvih teškoća u izvođenju, no mnogo izvođača koji ne istraže tu tehniku pokušaju 'prevariti' prevelikom sentimentalnom agogikom koju smatram potpuno pogrešnom u interpretaciji, posebice u Chopinovo glazbi, a to ću spomenuti i kasnije na interpretativnoj analizi.

Što se tiče ostalih vrsta klavirske tehnike, pojavljuje se i problem sviranja rastvorbi.

Vježba koja je meni iznimno pomogla u opuštanju ruke je vježba u obliku arpeggia.



primjer 7: t. 152

Rastovorba se treba razdijeliti po kretanjima ruke. Na primjeru (primjer 8), u ovom slučaju, svake tri šesnaestinke odsviraju se kao brza triola, a na zadnju šesnaestinku se zastane i opusti ruka. Radi učvršćivanja pozicija, trebalo bi rastvorbu prilikom vježbanja razdijeliti po ovim pozicijama:



primjer 8: vježbanje pratnje po pozicijama (t. 181)

U vježbanju je bitno imati jedan pokret ruke po harmoniji (poziciji). Ovaj motiv lijeve ruke određuje harmoniju, ali isto tako postoji skrivena linija koja se sastoji od prvog tona svake grupe od tri šesnaestinke. Ne treba se naglašavati liniju dinamikom, nego zvukom koji traje. Moguće je vježbati s pedalom, ali poželjno bi bilo povezati bas i akord što bolje rukom. Nakon toga, potrebno je vježbati kao što piše u notama, ali sa zaustavljanjem, jer je važno da se ruka oslobodi nakon svakog pokreta.

Prije *code* u rastvorbama od 191. do 194. takta treba obratiti pažnju i na naglašene šesnaestinke na svaku tešku dobu. Za opuštanje ruke je korisna vježba s triolama, tako da se u nju uvrste po tri šesnaestinke i nakon toga se može povećati opseg vježbe po pola takta. Radi učvršćivanja pozicija korisna je vježba sviranja akorda po pozicijama. Sličnu pasažu pronalazimo u Chopinovoј etidi op. 25 br. 12 (primjer 10).

primjer 9: t. 191-194

primjer 10: F.Chopin: etida op. 25 br. 12 u c-molu

Pijanisti s manjom rukom pri sviranju oktava, osobito u forte dinamici, podižu ručni zglob znatno više iznad šake, stvarajući upravo u zglobu oslonac prstima jer sviraju oktave. Palac i peti prst gube tada samostalnost i individualnost, a „dvoglasnost“ oktava postaje neostvariva jer se prsti pretvaraju u „bodlje“.

Potrebno je vježbati s pravilnim položajem namještenim za sviranje oktava: dlan zajedno s prstima stvara luk, tj. nevisoku kupolu, s vrhom u korijenskim zglobovima prstiju, a ne u ručnom zglobu.

Zahtjevna je tehnika postizanje dubokog i melodijski punog tona u oktavi, sposobnog za neizmjereno nijansiranje i bezbrojne gradacije po horizontali i vertikali.

Tehnika izvođenja legato oktava je često problem za pijaniste poput mene koji imaju malu ruku. Idealno bi bilo kada bih mogla uhvatiti oktavu s 1. i 3. prstom kao što stoji u primjeru 11, ali meni je već teško pri sviranju oktave na bijelim tipkama s 1. i 4. prstom. Naravno, pedal pomaže pri sviranju oktava, no prije svega je potrebno usvojiti umijeće povezivanja oktava bez pedala maksimalno mogućeg ako se postigne savršeni legato prstima.

The image shows a musical score for piano, measures 37-40. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The bass line (left hand) features octaves, with fingerings indicated by numbers 1-5 and asterisks. The treble line (right hand) features chords and octaves. Dynamics include 'dimin.' and 'pp'. The word 'legato' is written below the bass line. The score is numbered 37 at the beginning.

primjer 11: t. 37-40

U ovom primjeru od takta 37 (primjer 11), trudim se više povezati liniju basa nego gornji ton, odnosno palac. Nije potrebno sve povezati prstom, nego dati basu veću težinu ruke nego palcu i zadržavati bas što je moguće duže. Oktavama u lijevoj ruci koje se pojavljuju od 68. takta (primjer 12) treba dodati jednaku težinu na gornji i donji ton. Treba paziti da se aktivnost palca ne zamijeni isključivo rotacijskim zamahom ruke i da blaga fiksacija dlana ne prijeđe u kočenje.

primjer 12: t. 68 i 69

Legato dvohvata ostvaruje se povezivanjem susjednih parova prstiju i vještom promjenom položaja. Potrebno je vježbati u sporijem tempu i s dinamikom *mf* koja se izvodi s aktivnim prstima i težinom ruke, ali bez ikakvog pritiska, i posve točno, zvučno, dovoljno dugo i nadasve slobodno.

primjer 13: t. 107-109

Također se u Baladi često jedna ruka izvodi dva glasa. Tehnika izvođenja višeglasja kao u uvodu (t. 1-7, 129-134), II. varijaciji (t. 58-71), u provedbi (t. 121-128), III. varijaciji *stretta* (t. 135-145, t. 175, 176), i u *codi* (t. 212, 214, 217-220) je zahtjevna tehnika. Kako bi se savladalo, potrebno je osamostaljivanje prstiju u tolikoj mjeri da se različitim pritiskom može izvesti nekoliko tonova različite dinamike. Samo će tako neovisni i uvježbani prsti, koji su u stanju bilo koju tonsku predodžbu pretvoriti u adekvatan zvuk, moći jasno isticati pojedine dionice polifonog stavka.

Htjela bih spomenuti kako sam riješila problem izvođenja istodobno tri ili četiri različite dinamičke nijanse, odnosno isticanja glasova po vertikali. Prvo sviram i držim notu iz akorda koji bih htjela izvesti najjasnije u dinamici koju želim svirati, onda kasnije dodajem ostale tonove u istoj dinamici u kojoj je prvi ton izveden u tom trenutku. Kada shvatim kolika težina i snaga je potrebna svakom prstu, istodobno maknem sve note i sviram akorde zajedno kako piše u notama. Osobito sam ovom vježbom riješila problematiku izvođenja druge teme. Uz ove vježbe potrebno je uvijek paziti da svi tonovi zvuče unutar zadane dinamike.



primjer 14: vježbanje izvođenja tona istodobno različitom dinamičkom nijansom

Druga tema sastoji se od punktiranih figura koja je prožeta karakterom *barcarole*.



primjer 15: druga tema u t. 81-84

U agogičkom smislu može se izvoditi valovito i tako da osminke pripadaju idućoj četvrtinki, tj. tako da lakši dio dobe ide prema težoj dobi. Pri tome se ritam mora svirati vrlo precizno da se ne bi izgubio karakter. Prilikom vježbanja, četvrtinke bi se trebale razdijeliti u osminke u srednjem ili sporom tempu uz metronom (nije potrebno svirati cijeli akord, nego samo jedan ton) da bi se bolje osjetila njezina trodijelnost .

Zadnja zahtjevna tehnika čije bih rješavanje objasnila je brza pasaža.

Pretpostavljam da mnogi učenici i studenti vježbaju pasaže različitim ritmovima kako bi sve šesnaestinke bile ujednačene. Preporučam ovu vježbu za neovisnost prstiju, na primjeru kromatike u taktu 167. (primjer 16);



**primjer 16: vježba za neovisnost prstiju**

U sporom ili srednjem tempu i dinamici koja je najprirodnija, svira se legato, a akcentirana je prva nota u grupi triola s prstom bez pritiska. Poslije se mijenja mjesto na kojem je akcent.

Najveći problem s kojim se pijanist može susresti u brzjoj pasaži je nesamostalnost prstiju. Vježba izmjene ritma i akcenata pomaže kontrolirati ritmički metar, a ovom vježbom će se uspostaviti kontrola nad brzinom i pokretom prsta, odnosno ujednačen i kvalitetan zvuk. Grupa se također može podijeliti po poziciji ruke.

#### 4. Interpretativna analiza

Najveća problematika kod Chopinovih skladbi je interpretacija. Schumann ovako opisuje Chopinovo sviranje svoje etide op. 25 br. 1 u As-duru; „*Kad bi se zamislilo da eolska harfa ima sve tonalitete i da po njoj prebire ruka jednog umjetnika, sa svakakvim fantastičkim ukrasima, no tako da se uvijek čuju i dublji osnovni ton i viši glas koji stalno nježno pjeva – bila bi to otprilike slika njegova sviranja.*“<sup>4</sup> Dakle, iako izgledaju i zvuče dosta jednostavno, kao i prva tema četvrte balade, ipak se mnogo truda treba uložiti za pravilnu izvedbu.

Interpretativnu analizu započela bih analiziranjem tempa koji je usko povezan s najzahtjevnijim elementom romantične glazbe, kao i balade, prema interpretativnom smislu - agogikom.

Nejgauz opisuje slikovito rubato „*Onaj tko ne vrati ukradeno vrijeme je lopov*“<sup>5</sup>, čime želi reći da bi se otklon k ubrzavanju i usporavanju morao na kraju fraze poklopiti sa zamišljenim metronomskim vremenom. Također, kaže i sljedeće; „*Jedan od zahtjeva takva ritma očituje se ujednačavanju zbroja ubrzavanja i usporavanja promjena tempa s konstantom aritmetičkog prosjeka mjere (tj. vremenom potrebnim za primjerenu izvedbu određenog djela, podijeljenim jedinicom brojanja, primjerice četvrtinom).* Drugim riječima, prosjek ritma mora biti stalan i ujednačen s ravnomjernim kretanjem osnove metričke jedinice“<sup>6</sup>. Ali to nije uvijek tako u odnosu na muzički kontekst.

Chopinova glazba neodvojivo je vezana uz agogičke promjene, no u notnom zapisu se ne nalazi toliko agogičkih oznaka. Posebno bitan element Chopinovog stila jest rubato bez kojeg bi njegova glazba izgubila mnogo od svog šarma i emocionalnog pečata. S druge strane, njegova pretjerana i kičasta upotreba stvara "nježnu" sentimentalnost te pogrešku u interpretaciji, a danas mnogi studenti, i čak izvođači, izvode Chopinova djela na taj način. On je sam dao pravilan ključ za upotrebu rubata kada je rekao da pratnja mora držati strogi puls, dok se melodijska linija svira rubato. U njegovoj glazbi osnovni puls izražava se održavanjem čvrstog kretanja pratnje, dok melodija slobodno oblikuje zvukovni crtež. Dakle, lijeva ruka, koja

<sup>4</sup> Robert Schumann, Neue Zeitschrift für Musik, 1837.

<sup>5</sup> Heinrich Neugaus, O umjetnosti sviranja klavira, Zagreb: Jakša Zlatar, 2000.

<sup>6</sup> ibid.

općenito svira pratnju u ovoj Baladi, drži puls, a ne desna, odnosno melodija. Oni koji nisu bili upoznati s novim delikatnim ritmičkim promjenama imali su dojam da je metrika pogrešna. Kod tempa rubata stalno je naglašavao da se lijeva ruka mora strogo držati metra, dok desna, odnosno melodija, može imati veliku slobodu.

Prije svega preporučam promotriti notni tekst i vježbati jako precizno u ritmičkom smislu. Onda ćemo otkrivati nizove nevjerojatnih mogućnosti u izvođenju nakon takve pripreme.

Chopinova oznaka tempa je *Andante con moto*, dakle tempo je umjeren kao hodanje, ali vrlo pokretljivije. Pretpostavljam da je pravi tempo onaj koji je izvođaču najprirodniji te u kojem može izvoditi linije melodije i ne narušavati cjelinu fraze. Teško je govoriti točno o metronomskoj oznaci zato što se tempo mijenja pod utjecajem strukturalnih promjena, međutim, ipak treba postaviti zajednički tempo za cjelovitost skladbe. U osnovi, pogrešno je, na primjer, svirati *codu* puno brže od uvoda ili prve teme, ili obrnuto, odnosno puno sporije početak od zadnjeg dijela, kao što mnogi izvođači rade.

Balada počinje oznakom *piana*, a repetirani oktavni ton g izvodim mekano i kvalitetnim trajnim zvukom. Već na samom početku Chopin piše oznaku *crescendo* prema prvoj dobi drugog takta u desnoj ruci, a u lijevoj *decrescendo* u silaznom motivu koji podsjeća na motiv koji dolazi nakon repetiranih tonova desne ruke. Taj „dinamički protupomak“ daje efektivni izražaj i vrlo je važan jer nema upute u uvodu reprize.

Spomenula bih i nekoliko oznaka artikulacije.

Prva oznaka je točka na basu u lijevoj ruci (primjer 17). Moja je pretpostavka da ta točka ne prikazuje *staccato* nego je simbol akcentuacije. Kao što sam već spomenula, melodija je sadržana u lijevoj ruci, odnosno u basu, a ne u cijelom akordu. Taj bas funkcionira kao pedalni ton te pripada motivu koji se sastoj od tri osminke ali istovremeno postoji i samostalni basovski niz. Smatram da nam je Chopin imao namjeru pokazati bas, stoga ton izvodim što jasnije, kao *portato*, tako da uhvatim tipku vrlo aktivnim prstom (općenito s petim, dok početke fraza sviram s četvrtim ili trećim jer su ti prsti najosjetljiviji) i opuštenom rukom, a nikako se ne smije



akcentirati dodatnim pritiskom na tipku. Zanimljivo je da na akordima (t. 58, 59, 63, 64, 65 i 67) ne piše točka zato što već postoji razlika između basa u *arpeggiu* i ostalih tonova (primjer 18).

primjer 17: prva tema

primjer 18: prva tema u drugoj varijaciji

Basov ton od 185. do 197. takta ne bi trebalo akcentirati već zadržati. Akcente na basov ton bih izvela iz tenuta; naglasila bih bas produljenjem trajanja.

primjer 19: t. 185 i 186



primjer 20: t. 191

Pauza vrlo često odvaja fraze, ali uvijek je potrebno razmisliti nije li u srednji fraze. Kod mnogih izvedbi pauza se žrtvuje na način da je se prekrije pedalom, bez razmišljanja, pogotovo kad se izvode skladbe romantizma. Bilo bi poželjno razmotriti značenje i funkciju pauze koje je odredio skladatelj.

Što se tiče pedala, prije svega moramo izbjegavati miješanje harmonija. U slučaju gdje lijeva ruka izvodi kromatsku ljestvicu (t. 169-179, 187-190), tonovi desne ruke bi što više trebali biti povezani prstima, dok bi se pedal trebao dodati tamo gdje je nužan. Svaki klavir, odnosno pedal je drukčiji a ovisi i o prostoru u kojem se nastupa. Zahtjevno je svirati pažljivo i slušati zvukove koji odjekuju do kraja prostora, jer drukčije percipiramo zvuk dok sjedimo za klavirom, a drukčije kad smo od njega udaljeni.

## 7. Zaključak

U četvrtoj baladi, op. 52 u f-molu Frédérica Chopina na jedinstven je način primijenjeno načelo sonatnog oblika toliko široko i raznoliko korišteno u 19. stoljeću.

Tehnička zahtjevnost nije paradna (kao niti inače u Chopina), ali je značajna. Duboko je ukorijenjena u sadržajnost i izražajnost kao i tragičnost ove glazbe. U ovom radu predloženi su i neki od mogućih načina vježbanja tehničkih elemenata i izvođenja interpretativno zahtjevnijih mjesta. Mjesta moraju biti pomno uvježbana kako bi izvođač naposljetku bio u stanju prenijeti različite karaktere stavaka te ostvariti uvjerljivu interpretaciju četvrte balade u cjelini.

## 8. Popis literature

1. ANDREIS, Josip. *Povijest glazbe*, druga knjiga, drugo Izdanje, Zagreb: Školska knjiga, 1951.
2. KOVAČEVIĆ, Krešimir. *Muzička enciklopedija*, prva knjiga, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
3. SAMSON, Jim. *Chopin*, Tokyo: Syunjuu Press, 2012.
4. MICHELS, Ulrich. *Atlas glazbe*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2006.
5. NEUHAUS, Heinrich. *O umjetnosti sviranja klavira*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2000.
6. NEJGAUZ, Heinrich. *O umjetnosti sviranja klavira*, Tokyo: Ongaku no tomo sya Press, 2003.
7. ZLATAR, Jakša. *Metodika nastave klavira, I, dio*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2018.
8. ZLATAR, Jakša. *Uvod u klavirsku interpretaciju*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2000.
9. ETEROVIĆ, Marijo. *Frederic Chopin: Balade* diplomski rad, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija, 2009.
10. CHOPIN, Frederic. *Ballades, op. 23, 28, 47 i 52*. Ur.: Ignacy Jan Paderewski; Ludwik Bronarski; Józef Turczyński. Varšavu: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949.
11. CHOPIN, Frederic. *Ballades, op. 23, 28, 47 i 52*. Ur.: Alfred Cortot. Paris: Editions Salabert, 1929.

### **Popis korištenih internet stranica**

1. MICHAŁOEKI, Kornel; SAMSON Jim. *Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]*. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51099> (pristup 20. siječnja 2001)

### **Tonski Zapisi**

1. ZIMERMAN, Krystian. <https://www.youtube.com/watch?v=pe-GrRQz8pk>
2. RUBINSTEIN, Arthur. <https://www.youtube.com/watch?v=7tmQSWuYwrl>

## **9. Prilozi**

Notni tekst Balade op. 52 u f-molu s upisanim prstometom i svim interpretativnim oznakama.

A Madame Nathaniel de Rothschild

# BALLADE

FR. CHOPIN

Op. 52

Andante con moto

4

1 *p*

3

6 *ritenuto* *a tempo* *mezza voce*

9

13

*dim.*

*Ed. \* Ed. \* Ed. \* Ed. \**

*Ed. \* Ed. \* Ed. \* Ed. \**

*Ed. \* Ed. \* Ed. \* Ed. \**

*Ed. \* Ed. \* Ed. \* Ed. \**

*Ed. simile*

PWM-232

Musical score for measures 17-20. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. Measure 17 features a complex piano introduction with triplets and sixteenth-note runs in the right hand, and a bass line with chords and eighth-note patterns. Measures 18-20 continue the melodic and harmonic development.

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with melodic lines and some triplet figures. The bass line provides a steady accompaniment with chords and eighth-note patterns.

Musical score for measures 25-28. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The bass line consists of chords and eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 29-32. The right hand continues with melodic and rhythmic patterns. The bass line maintains the accompaniment with chords and eighth notes.

Musical score for measures 33-36. The right hand has melodic lines with some grace notes. The bass line continues with chords and eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 36.



una corda

37

dimin. pp

Leg. 4 3 5 5 4 legato

41

Leg. 5 3 5 4 3 5 4 3 5 4

tre corde

45

mezza voce

5 4 4 Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \*

49

Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \*

53

Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \* Leg. \*

Musical score for measures 56-58. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a tenor clef (*ten.*) and contains a melodic line with various ornaments and a *cresc.* marking. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and rhythmic patterns. Measure numbers 56, 57, and 58 are indicated. There are asterisks and *ten.* markings below the bass staff.

Musical score for measures 59-61. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features complex rhythmic patterns and ornaments. The lower staff is in bass clef with chords and rhythmic accompaniment. Measure numbers 59, 60, and 61 are indicated. There are asterisks and *ten.* markings below the bass staff.

Musical score for measures 62-63. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with ornaments and a *f* dynamic marking. The lower staff is in bass clef with chords and rhythmic accompaniment. Measure numbers 62 and 63 are indicated. There are asterisks and *ten.* markings below the bass staff.

Musical score for measures 64-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with ornaments and a *cresc.* marking. The lower staff is in bass clef with chords and rhythmic accompaniment. Measure numbers 64 and 65 are indicated. There are asterisks and *ten.* markings below the bass staff.

Musical score for measures 66-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with ornaments and a *cresc.* marking. The lower staff is in bass clef with chords and rhythmic accompaniment. Measure numbers 66, 67, and 68 are indicated. There are asterisks and *ten.* markings below the bass staff.







119

35 *trill*

3 1

\*

122

6 4 5 3 2 1 2 3 4 5 4 2

*cresc.*

125

*f*

*ten.*

*ten.*

\*

128

6 4 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1

*dim.* *pp*

*ritardando*

*ten.* \* *ten.* \* *ten.* \* *ten.* \* *ten.* \*

131

5 2 2

*smorz.*

*ten.* \* *ten.* \* *ten.* \* *ten.* \* *ten.* \* *ten.* \* *ten.* \*

134 *dolciss.* *tre corde*

*una corda* \* *una corda* \* *una corda* \* *una corda* \*

135 *a tempo* *p legato*

*una corda* \*

140

*una corda* \*

144

*una corda* \* *una corda* \* *una corda* \* *una corda* \* *una corda* \* *una corda* \*

148

*una corda* \* *una corda* \* *una corda* \* *una corda* \* *una corda* \* *una corda* \*

152

Musical score for measures 152-153. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (2, 5, 1, 2, 5, 4, 1). The left hand provides a steady accompaniment. The system concludes with the instruction "Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*".

154

Musical score for measures 154-155. The right hand includes slurs and fingerings (6, 1, 10, 5, 4, 2, 10, 4). The left hand continues with a consistent accompaniment. The system concludes with "Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*".

156

Musical score for measures 156-158. The right hand contains slurs, fingerings (4, 5, 1, 2, 4, 3, 5, 4, 5, 4), and triplets. The left hand features a more active accompaniment with slurs. The system concludes with "Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*".

159

Musical score for measures 159-160. The right hand includes slurs, fingerings (1, 4, 5, 4, 3, 2, 1), and a triplet. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with "Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*".

161

Musical score for measures 161-162. The right hand features slurs, fingerings (1, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1), and a triplet. The left hand continues with a consistent accompaniment. The system concludes with "Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*".



163 *accel.* *cresc.*

Tad. \* Tad. \*

165 *dim.*

Tad. \* L X L X L X

167

169 *a tempo* *p* *leggiero*

Tad. \* X Tad. \* X Tad. \* X Tad. \*

172 *dolce*

Tad. \* Tad. \* Tad. \*

175

Musical score for measures 175-176. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The notation includes 'Led.' and '\*' symbols.

177

Musical score for measures 177-178. The right hand has a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The notation includes 'Led.', '\*', and 'X' symbols.

179

Musical score for measures 179-180. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The notation includes 'Led.', '\*', and 'X' symbols.

181

Musical score for measures 181-182. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The notation includes 'Led.', '\*', and 'X' symbols.

183

Musical score for measures 183-184. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The notation includes 'Led.', '\*', and handwritten numbers '21', '25', '123', and '5'.

185

Two staves of music in a key with three flats. The right staff contains chords and the left staff contains a melodic line with slurs and accents. Below the left staff are dynamic markings: *Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*

187

*cresc.*

Two staves of music. The right staff has chords and the left staff has a melodic line with slurs and accents. Below the left staff are dynamic markings: *Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*

189

Two staves of music. The right staff has chords and the left staff has a melodic line with slurs and accents. Below the left staff are dynamic markings: *Leg.*, *\* Leg.*, *Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*

191

*- sf*

Two staves of music. The right staff has chords and the left staff has a melodic line with slurs and accents. Below the left staff are dynamic markings: *Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*

193

Two staves of music. The right staff has chords and the left staff has a melodic line with slurs and accents. Below the left staff are dynamic markings: *Leg.*, *\* Leg.*, *\* Leg.*

PWM - 232

195

*f* *ff*

*ped.* *5* *#X* *ped.*

198

*stretto*

*#X (senza pedale)*

201

*fff* *pp*

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

211

*f* *sf*

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

213

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

215 *sf* *sf*

Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \*

217

Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \* Tsd. \* marcato

219 *cresc.*

Lx Lx Lx

221

223 *ff*

Tsd. \* Lx Lx

Musical score for measures 225-226. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Measure 225 starts with a forte (*f*) dynamic. A slur covers measures 225 and 226, with a fermata over measure 226. The instruction *accel. sin'al fine* is written below the staff. A first ending bracket is shown above measure 226. A *ped.* (pedal) marking is present below measure 225, and an asterisk is below measure 226.

Musical score for measures 227-230. Measure 227 starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. Fingerings are indicated above the notes. A slur covers measures 227-230. *ped.* markings and asterisks are placed below measures 227, 228, 229, and 230.

Musical score for measures 229-230. A slur covers measures 229 and 230. *ped.* markings and asterisks are placed below measures 229 and 230.

Musical score for measures 231-232. Measure 231 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. A slur covers measures 231 and 232. *ped.* markings and asterisks are placed below measures 231 and 232.

Musical score for measures 233-234. A slur covers measures 233 and 234, with a fermata over measure 234. A first ending bracket is shown above measure 234. *ped.* markings and asterisks are placed below measures 233 and 234.

Musical score for measures 235-236. A slur covers measures 235 and 236. *ped.* markings and asterisks are placed below measures 235 and 236.