



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за Клавир

НАТАЛИЈА МЛАДЕНОВИЋ

РЕАЛИЗАЦИЈА КОМПОЗИТОРСКЕ ИДЕЈЕ У ПРОСТОР
ВРЕМЕНУ ИНДИВИДУАЛНОГ УМЕТНИЧКО-ИЗВОЂАЧКОГ
ТУМАЧЕЊА МУЗИЧКОГ ТЕКСТА СОНАТЕ БЕ-МОЛ И ЧЕТИРИ
БАЛАДЕ ШОПЕНА

Завршни рад на докторским академским студијама
извођачка уметност

Ментор:

мр Лидија Станковић, ред. проф.

Коментор:

др Тијана Поповић-Млађеновић, ред. проф.

Београд 2023

Апстракт

Дела Фредерика Шопена (Frederic Francois Chopin-фр.; Fryderyk Franciszek Szopen-полски) Соната бе-мол, оп. 35 и 4 Баладе спадају међу најомиљенија код уметника и публике. Управо због многобројних тумачења тих композиција рад на њима захтева од извођача да се окрене њиховом штампаном извору. Идеја композитора треба да се пренесе публици што тачније. Интерпретација која се базира на имитацији других извођења, уместо да проистекне из анализе музичког текста, нема своју праву уметничку вредност. Она је само својеврсан „колаж“, који се састоји од појединих допадљивих ефеката, нанизаних један на други без идеје да се међусобна повезаност истих мора да чини целовиту драматургију музичког дела.

У свом раду посвећујем пуно пажње ауторском запису нотног текста, у који спадају све ознаке, и тумачим их сходно свом дугогодишњем свирачком искуству. За што боље разумевање мог рада је препоручљиво да се он чита уз партитуре дела о којима говорим. Као основу сам користила уртекст (urtext), јер свака редакција носи велики печат њеног аутора и његовог сагледавања дела. Зрели уметник треба да створи сопствену редакцију композиције коју свира, анализирајући оригиналан музички текст.

Сагледавање дела мора да се састоји из више аспеката, о којима говорим у свом раду. Анализа Сонате бе-мол и Четири Баладе Фредерика Шопена обухвата и време у којем је дело настало, и околности живота композитора, и објашњење неких сопствених интерпретаторских ставова, као и техничке савете везане за решавање конкретних пијанистичких проблема.

Управо због широког интересовања извођача за наведена дела мислим да би мој рад могао бити користан као стручан поглед на интерпретацију истих. Покушавајући да откријем садржај дела, стремим ка јасноћи свих његових компонената за уметника.

Цитате које користим у раду су врло пажљиво одабране и преносе смисао мојих идеја на најбољи начин, дајући одговоре на многа питања.

Ванвременско постојање музике Шопена је мотив да се она истражује од стране великог броја уметника-не само пијаниста, већ и писаца, као што је Борис Пастернак (Борис Пастернак-рус.). У многоме захваљујући стручњацима из других области уметности ми добијемо материјал за размишљање о стилу и приступу делу.

Такође, говорећи о извођаштву, велики значај придајем и психолошким аспектима, јер се ради о емоцијама које су неодвојиви део сваког живог бића и прожимају целокупну уметност, а поготово епохе романтизма, кад је индивидуум у самом центру пажње.

Велика ми је част што могу да дам свој мали допринос музичкој уметности, бавећи се анализом најзначајнијих дела великог композитора какав је Фредерик Шопен.

Кључне речи: соната, балада, извођач, динамика, тумачење, уметност

Уметничка област: извођачка уметност

Ужа уметничка област: клавир

Abstract

Sonata in B minor, Op. 35 and Four Ballades by Frederic Chopin are one of the most favorite pieces among artists and audience. Given the numerous interpretations of those compositions, work on them requires performer to turn to their printed sources. The composer's idea should be conveyed to the audience as accurately as possible. The interpretation based on imitation of other performances, instead of being derived from the analysis of the musical text, does not have its true artistic value – it is a kind of “collage”, that consists of certain likable effects strung together without the idea that their mutual connection should make the complete dramaturgy of a musical work.

In my thesis, I pay a lot of attention to the author's notation of the musical text, which includes all the markings and I interpret them according to my perennial playing experience. For a better understanding of my thesis, it is recommended to read it together with the scores of the pieces I am writing about. As the basis, I used urtext, since each edition bears the great stamp of its author and his perception of the work. A mature artist should create his own version of the composition he plays, analyzing the original musical text.

Reviewing a piece must consist of several aspects, which I write about in my thesis. The analysis of Frederic Chopin’s Sonata in B minor and Four Ballades includes the time in which the work was created, the circumstances of the composer's life, explanation of some of his interpretative attitudes, as well as technical advice related to solving particular pianistic problems.

Because of the wide interest of the performers in the above-mentioned pieces, I think that my thesis could be useful as an expert view on their interpretation. Trying to discover the content of piece, I strive for the clarity of all its components for the artist.

The quotes I use are carefully selected and convey the meaning of my ideas in the best way, giving answers to many questions.

The timeless existence of Chopin's music is the motive for it to be explored by a large number of artists - not only pianists, but also writers, such as Boris Pasternak. Owing to the experts from other fields of art, we are given the material to contemplate on in terms of style and approach to a piece.

Moreover, writing about the performance, I pay a lot of attention to the psychological aspects, since it is all about the emotions that are the integral part of every human being and pervade the entire art, particularly the epoch of romanticism where the individualism is in the center.

I feel honored to give a small contribution to music by analyzing the most important pieces of the great composer such as Frederic Chopin.

Key words: sonata, ballade, performer, dynamics, interpretation, art

Artistic field: performing art

Specific artistic field: piano

Садржај

Увод.....	1
Соната бе-мол, опус 35.....	5
4 Баладе Шопена.....	22
Балада бр. 1, опус 23.....	28
Балада бр. 2, опус 38.....	42
Балада бр. 3, опус 47.....	53
Балада бр. 4, опус 52.....	62
Закључак.....	76

Увод

Тема мог докторског уметничког пројекта је проистекла из потребе да се „заштити” оригинална композиторска идеја. Од чега је треба заштитити? Пре свега од извођења, која дају себи за право да тумаче музички текст као запис нотних висина и ритмичких вредности, без стремљења да се „између редова” прочита садржај музичког дела. То се у великој мери односи на музику епохе романтизма. Многи извођачи сматрају да је довољно само уложити сопствене емоције у свирање, како би се изразило све што је композитор желео.

*„Када се једном прихвати да је емоција ништа друго до напетост, која прати практично све психичке процесе, психолог треба да је у стању да покаже да емоција не може да буде садржај уметничког дела, већ је секундаран ефекат садржаја.”*¹ То су речи Рудолфа Арнхајма (Rudolf Arnheim), којима се заправо објашњава да је улога извођача у томе да се „секундарни ефекат” дочара публици и да изазове емоције код слушаоца.

Међутим, чије емоције емитује музика-композитора, или оног ко је изводи? А можда су то индивидуална осећања сваког слушаоца?

У 18. веку Јохан Себастијан Бах, а пре њега Палестрина у 16. веку, били су пре свега црквени композитори, а уз то и капелмајстори. Читава организација извођења, која је укључивала компоновање, пробе хора, усклађивање музичара, била је у њиховим рукама, што значи да је композитор био тај који је у себи спајао две улоге - композиторску и извођачку. Из њиховог тумачења су произилазиле интерпретације, било да су њихове сопствене, или певача црквеног хора, који су из „прве руке” добијали „инструкције” о извођењу. Задатак је представљао много мањи изазов него данас, када су извођачи сврстани у „репродуктивце” туђе музике.

У 20. веку имамо примере тесне сарадње између композитора и извођача, као што је то било у случају Прокофјева и Шостаковича, који су припремали извођења својих дела са Ростроповичем и Ојстрахом, објашњавајући им смисао и циљеве композиције. То може да се види и у данашње време, када су композитори и извођачи савременици, и живе у истом добу. Али како да добијемо информацију шта је Шопен хтео да „исприча” својом музиком

¹ Р. Арнхајм, Прилог психологије уметности, стр. 28, СКЦ, Београд, Универзитет уметности, 2003 г.

када немамо на располагању ни тонски запис његовог извођења сопствених дела, ни литерарни предговор аутора, који би могао речима да објасни смисао композиције?

Једино чиме располажемо је ауторски музички запис, у коме морамо сами да откријемо садржај који музика поседује. Тачно придржавање текста је добар пут ка разумевању композиторске идеје. У овом случају у текст спадају све ознаке у нотама дела, које изводимо. Велика је грешка погрешно протумачити сугестије, које је композитор дао у свом запису, или их игнорисати, измишљајући по сопственом нахођењу динамику, темпо, лигатуре (пре свега се односи на клавирску музику, јер је код гудача лук везан за штрих, односно коришћење гудала у различитим правцима, а код дувача за дах). Понекад извођачи, у жељи да се разликују од својих колега, упадају у замку сопствене „оригиналности”. Мноштво различитих редакција, које једно дело доживи, могу да се драстично разликују једне од других, зато је „најчистији” извор информација оригинални ауторски текст, *URTEXT*, који сам користила у припреми свог докторског рада.

Враћајући се на питање чија осећања исказује музика, не бих могла да дам једноставан одговор. Свако људско биће је емотивно по својој природи у мањој или већој мери. Али емоције извођача и слушаоца, код којег су оне изазване, треба да буду „секундарни ефекат садржаја” музичког дела, који пре свега квалитетном интерпретацијом ауторског текста емитује идеју композитора. Лав Толстој у свом раду „*Шта је то уметност*” говори: „*Уметност почиње тада, када човек код себе поново изазива доживљено осећање, са циљем да га пренесе другим људима и спољним знацима изражава тако да исти буду обузети тим осећањем и доживе га... То је средство комуникације међу људима, које их спаја истим осећањима.*”²

Занимљиво је упоредити речи које означавају „уметност“ у српском и руском језику. Лингвистички, српска реч „уметност” има исти корен са „умећем”, што наводи на асоцијацију са грчким „техне” (вештина прављења нечега), док се у руском језику уметност назива „искуство” (рус.). Ако српску реч „искуство” протумачимо као све што је акумулирано у животу човека, као и његови доживљаји, т.ј. искуства, схватимо да је управо ту кључ ка разумевању уметности. Човек који преко својих занатских вештина: умећа свирања, вајања, сликања, у најпростијем смислу тога, уме да пренесе своја животна

² Л.Толстой, „Что такое искусство“ стр. 19, Москва, 1983 г.

искуства и да тиме натера гледаоца или слушаоца да доживи та његова искуства и да их упореди са својима, можда сличнима, на тај начин ствара уметност.

Гете (Johann Wolfgang von Goethe) је рекао: *„Човек познаје себе онолико колико познаје свет, те налази тај свет само у себи, баш као што налази себе у свету.”*³ То је фантастично објашњење, да све на први поглед објективно, пролази кроз филтер субјективних осећања, виђења и доживљаја, а они су богатији или сиромашнији у зависности од тога колико човек познаје свет око себе. То се односи и на извођача и на слушаоца. Унутрашње богатство личности уметника ће обогатити и извођење било ког дела, не реметећи замисао његовог аутора.

У 20. веку, Борис Пастернак у есеју *„Шопен”* са подсмевањем говори о романтизму: *„Како је мало потребно за његов процват! У његовом арсеналу су лажна дубина, одглумљена умиљатост - сви облици вештачког су њему (романтизму) на услузи.”*⁴

„Сви облици вештачког”, о којима говори Пастернак - „лажна дубина и одглумљена умиљатост” - треба да се избегну у тумачењу Шопенове музике. Неопходно је сагледавати интерпретацију дела из више углова: историјског - знати о животу композитора, времену у коме је дело настало и околностима у којима се творац налазио у моменту компоновања; стилског - имати представу о одредницама стила у коме је дело настало и утицају других врста уметности на њега; и истраживачког - анализом музичког „ткива”, проналажењем најважнијих мотива, обраћања ка различитим музичким жанровима, полифонији...

Почетком 19. века у романтичарској књижевности досежу врхунац аутобиографски жанрови, на основу чега сматрам да Шопенова дела, о којима говорим у свом раду, такође носе аутобиографски карактер. Зато не разматрам директне везе између *Балада* Шопена и књижевних *Балада* Мицкјевића (Adam Mickiewicz) *„Конрад Валенрод”*, *„Свитезијанка”* и *„Лорелаж”* Хајне (Heinrich Heine), по којима би, како неки претпостављају, Шопенова дела могла бити написана.

*„Шопенова уметност је увек аутобиографска, не из егоцентризма, већ зато што је гледао на свој живот као на оруђе спознаје сваког живота на свету.”*⁵

Тако је окарактерисао музику Шопена Борис Пастернак.

³ Р. Арнхајм, Прилог психологије уметности, стр. 319, СКЦ, Београд, Универзитет уметности, 2003 г.

⁴ Б. Пастернак, Шопен, стр 91, Современник, Москва, 1989 г.

⁵ Б. Пастернак, Шопен, стр 92, Современник, Москва, 1989 г.

Искрено се надам да ће анализа музичког текста и гледање на интерпретацију, као последицу тумачења истог, учинити мој докторски рад корисним за све који желе ближе да се упознају са делима, као што су *Четири баладе* и *Соната бе-мол* Фредерика Шопена.

СОНАТА БЕ-МОЛ, ОП.35

Идеја компоновања друге сонате бе-мол, опус 35, се родила из „Посмртног марша“, који је Шопен написао 1837. године, после дефинитивног раскида са Маријом Водзињском (Maria Wodzinska). У том периоду је композитор постао и свестан чињенице да му није суђено да се врати у Пољску. Две године касније, 1839. Шопен је уврстио „Посмртни марш“ у четвороставачну сонату, као њен смисаони центар.

Шопен је аутор три сонате за клавир, а први пут се „опробао“ у компоновању сонате 1828. године, будући студентом Варшавског конзерваторијума у класи Јозефа Елснера, коме је дело и посвећено. Прва соната је била издата тек 1851. године, две године после смрти композитора. Шопен је сматрао да је соната захтевала да буде дорађена, али се никада током живота није враћао том делу. Вероватно је због тога Прва соната остала у сенци Друге и Треће Шопенове сонате. Извођења су јако ретка, а њену музику можда не би препознао ни професионални пијаниста, за разлику од сонате бе-мол, која ја постала „краљица“ музичких дворана и широко позната нестручној публици.

Све Шопенове сонате су четвороставачни циклус. У Првој сонати бе-мол други став је менует са триом, што показује тежњу композитора ка барокним формама. У Другој и Трећој сонати други ставови су скерца, којима је замењен менует из Прве сонате. Четврти ставови су финали са ознаком *presto* у све три сонате.

Идеја смрти је главна нит сонате бе-мол, која обједињује све ставове у једну драматургију. Први став је страх од смрти, други - сама смрт, њен „портрет“, трећи – смрт, како је други виде, као завршен чин, и четврти став је виђење оног, што је после смрти.

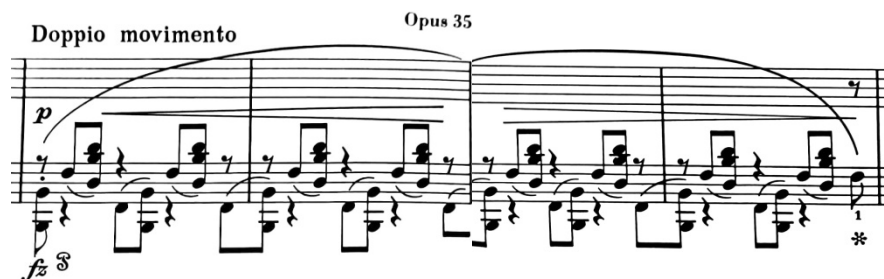
Иако је композитор посветивши сонату теми смрти имао само двадесет девет година када ју је написао, његово лично животно искуство је већ имало додир са смрћу. Једна од сестара је умрла у раној младости, а сам Шопен је патио од туберкулозе. Лекари нису давали оптимистичне прогнозе композитору, али по речима Жоржа Санд, чим би Шопен сео за клавир кашаљ је престајао. Цео свој живот Шопен је ходао по ивици између живота и смрти. Његова уметност је била оно, што га је инспирисало и давало снагу, као и сада нама, који слушамо музику великог композитора.

Соната се отвара уводом од четири такта, чији први интервал *дес-е*, умањена септима, звучи као „приговор“, као чињеница, која је дата до знања и не може да буде промењена. Неизбежност смрти се саопштава сурово и безосећајно.



Пример 1: Увод, прва 4 такта

Doppio movimento у 5. такту је „реакција“ на „акцију“ увода. Од првог баса *бе* са ознаком *sforzando* почиње убрзано „куцање срца“, у виду осмина испрекиданих паузама, са *crescendo* ка трећем такту и враћањем динамике пред улазак теме. Прва октава *бе* има и ознаку за *staccato* у виду тачке изнад и треба да звучи застрашујуће. Најбоље је узети десни педал тек после, на другој осмини, да би бас трајао кратко, а *piano* у десној руци се чуо од првог тона *еф*.



Пример 2: 5.-8. такт

Главна тема сонате ритмички имитира „кратке дахове“ претходна четири такта. Подсећајући на бег од невидљивог непријатеља, она почиње интонацијом терце *дес-бе* са додатим *це* пре сваке друге терце. У 11. такту уместо *бе* прве октаве, Шопен пише сексту навише, премештајући тај тон за октаву више и тиме одређујући центар теме на следећој ноти *а* и хармонији умањеног септакорда.



Пример 3: Главна тема Првог става

Наставак теме од ноте *гес*, која чини умањену квинту са следећом *це*, личи на интонацију молбе. Ако у првом спровођењу мотива „кратког даха“ *crescendo* је означавао начин фразирања, у другом, од *гес*, он почиње раније и траје дуже, што указује на динамички развој целе фразе. Од 17. такта уочавамо конструкцију, која се састоји од два двотакта и четворотакта. Велики динамички контрасти обележавају сваки такт, до такта 21. Промене *forte-a* на *piano* треба да буду изненадне, а кратка *crescendo* на крају сваког такта говоре нам да не треба стишавати динамику на крају такта. Главна тема сонате досеже врхунац у такту 21, „попевши“ се на октаву *еф*. Силазак на доле преко следећа четири такта звучи као „опадање“ интензитета. Поново спровођење теме у *forte-у* у 25. такту „појачано“ је додатим акордом на крају сваког лука, што је још више драматизује. Акценти на акордима сугеришу избегавање *diminuendo-a* од прве ка другој ноти сваког лука. У двотактима 33, 34 и 35, 36 више нема контрастне динамике, већ се све усмерава ка циљу, кулминацији на понављајућим октавама *а-бе* у тактовима 37 и 38. Овде се издваја глас *гес-еф*, *еф-ес* и *дес-це*, који се креће у средишту октава, због чега треба нарочито да се истакне у извођењу. Због тога Шопен предлаже да се тај глас свира јаким другим прстом.



Пример 4: 37-38 такт

Силазак, који почиње од *гес* у 37. такту траје све до *ас* у горњем гласу у 40. такту. Модулација уводи у другу тему првог става и тоналитет Дес-дур.

Карактер друге теме је контрастан карактеру прве. *Sostenuto* ознака и крупне нотне вредности не дају основ за спорији темпо. Тема се састоји од два четвортакта и затим развоја у следећих осам тактова. Други четвортакт је варијација на први. Мелодији горњег гласа „одговара“ бас.

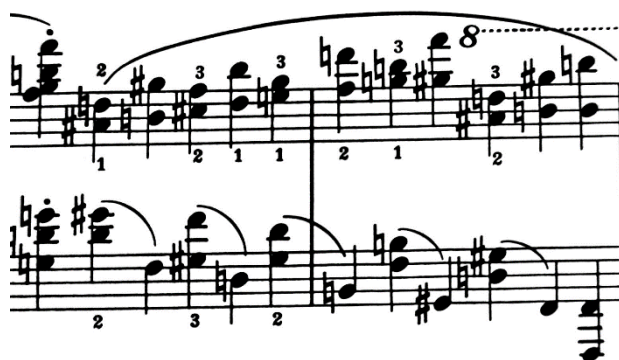


Пример 5: Друга тема Првог става

У 53. такту се дешава модулација у бе-мол, што је изазвано потребом да се тема драматизује. Повратак у Дес-дур у 57. такту, где се у левој руци јавља непрекидни триолски покрет, је обележен динамиком *forte*. Тема звучи за октаву више и носи карактер ноктурна. Улогу „одговора“ у басу, који смо чули у њеном првом излагању, преузима десна рука у такту 60. Стога мислим да мотив *бе-ас-дес-ес* са завршетком на *ef* треба да се свира другачијом динамиком, како би се осетила самосталност те линије, можда *mezzo forte*, или *mezzo piano*. Исти принцип извођења може да буде примењен и у такту 64. Развој теме нас поново доводи у бе-мол у 70.такту, али се ту не завршава, већ наставља модулацијом у ес-мол у 73.такту. Одатле почиње лирска кулминација друге теме, која се у 81. такту завршава у Дес-дуру.

Следећи одсек нас приближава крају експозиције. Базиран на интервалима секунде, он, кроз модулације, доводи до умањених акорада у тактовима 91 и 92, да би се у 93. разрешио у Це-дур. *Stretto* у том такту указује на то, да октаве све више попримају карактер брзих „репетиција“. Преко енхармонских замена, када *e* у левој руци у такту 94 постаје *фес*, *ас* у десној руци у 95.такту постаје *гис*, и модулација, поново се враћа тоналитет Дес-дура.

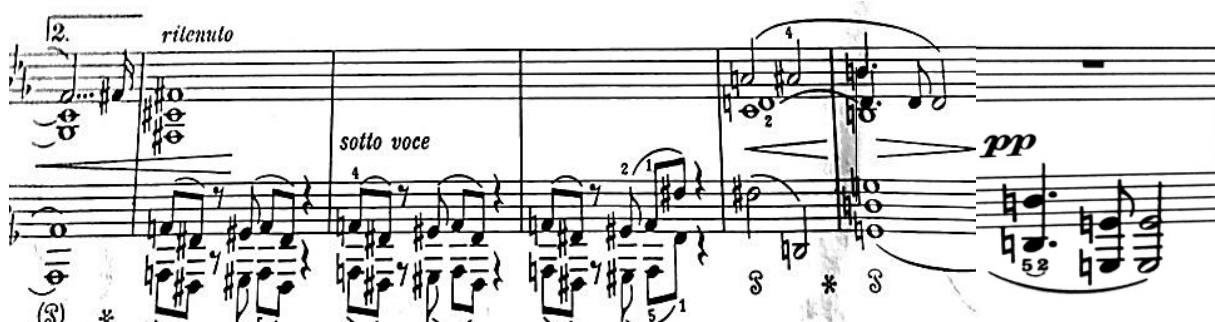
Због прецизнијег извођења тактова 91 и 92, предлагем да се узлазни низ подели на два лука, где ће други почети од терце *ге-ха*.



Пример 6: 91-92 такт

Две последње хармоније експозиције, Ес-дур и Ас-дур, логично се враћају на први тон сонате *дес*, као разрешење, ако се експозиција понавља, као у класичном сонатном облику. Међутим, у појединим издањима, на пример редакцији Падеревског, знак за репетицију не указује на понављање става од почетка, већ упућује на *sforzando бе* у петом такту, изостављајући четири такта увода при понављању. То се разликује од оригинала, уртекста (URTEXT). Мени је драже да се експозиција понови од првог такта.

Развојни део почиње у 105. такту модулацијом у фис-мол, при чему *ef* у 104. такту може да се тумачи као вођица *eus*. Главна тема првог става звучи у басу, злослутно, али померање доњег тона *фис* за октаву више у 107. такту, заједно са динамиком *piano*, ознакама *ritenuto* и *sotto voce*, више нема тај драматичан смисао, као што је то било на почетку експозиције. Интонација *а-фис* звучи упитно и несигурно. Мотив налик другој теми, у 108. такту ублажава намеру злих сила, који му се "покорављају", понављајући његову интонацију *ха-де* у 110. такту, у виду исте ритмичке фигуре од тона *де*, на којем се тај мотив у сопрану завршио.



Пример 7: Почетак развојног дела

Такт 110 служи основом за поновно спровођење интонацији главне теме у такту 111, јер се оно базира на истим поновима *de-gē*. Међутим, чиста квинта брзо постаје умањена и, уз *crescendo*, мотив поприма претећи карактер. Заједно са његовим драматичним развојем дешавају се промене у мотиву сопрана. Његово разрешење у 117. такту у А-дур врло брзо, променом квинте *e* на *eisc*, постаје узнемиравајући прекомерни трозвук. На кратко, у 118. такту се јавља мотив главне теме у басу, да би у 119. такту само други део мотива сопрана наставио развој од хармоније, на којој се зауставио два такта пре. Интонација молбе се чује све јасније, пење се за полустепен више у 120. такту, да би од 121. такта бас и сопран почели борбу за „превласт“. У 125. такту се по први пут појављује мотив изграђен на интонацијама главне теме, њеног ритма ,у сопрану. Више не постоји нада на милост, и осећај безизлазности је све већи. Расте динамика, доводећи до кулминације у такту 137.

Пример 8: Тактови 136-140

Главна тема, базирана на интервалу терце, драматизује се повећањем тог интервала и дуплим нотама. Утисак још већег конфликта ствара полиритмија триолским ритмом у басу, где се материјал дели на два саставна елемента: први је- мотив увода сонате, који чине прва доба са последњом осмином и првом четвртином следећег такта, а други - хармонска пратња у ритму великих триола. Прва два такта кулминације, 137 и 138, су у ге-молу, следећа два у бе-молу, а 141. и 142. су у тоналитету еф-мола. Затим, после модулације, 145. и 146. такт звуче у е-молу, 147. и 148.- у Ге-дуру, 149.- у Де-дуру, 150.- у де-молу. Ритмичко „усаглашавање“ се догађа у 151. такту, где је силазак трозвука Еф-дура са пролазним *ges* написан у великим триолама у обе руке. Од друге половине 153. такта поново звучи мотив главне теме у десној руци у Цес-дуру. Стремећи узлазном линијом ка

горе у два покушаја, уводи нас у *stretto* у 161. такту. Интонација секунде *бе-а* и *дес-це* са даљим „пењањем“ до *гес* се претвара у 165. такту у низ малих секунда у горњем гласу, хроматску скалу, која нас уводи у репризу, где је изостављена прва тема.

Друга тема је у *Бе-дуру*, истоименом тоналитету сонате. У овом свом појављивању тема звучи као ослобађање и победа добра над злом. Њен развој се одвија по истом принципу као и у експозицији.

Кратка кода почиње у такту 229, где се јавља мотив главне теме у басу. Овде се слави снага живота и утврђује се тоналитет *Бе-дура*. Оптимизам завршетка првог става ничим не наговештава даљи драмски развој сонате. То је најсветлија кулминација целог циклуса.

Други став сонате, *скерцо*, је написан у тоналитету *ес-мола*, са контрастном епизодом у *Гес-дуру*, која има улогу *триа*, иако то није обележено као такво у нотном тексту. Постоји само ознака темпа, *piu lento*. Овај став је слика смрти, која изводи свој застрашујући плес. Играчки карактер пре свега намеће *трodelна* метрика, као и у композицији „*Dance macabre*“ Сен-Санса (Camille Saint-Saens), која је најближа Шопеновом *скерцу* по својој идеји. Оба та дела представљају смрт као живо биће, које има свој изглед, у стању је да се креће и игра, а не као идеју или чињеницу. Због тога је сам приказ смрти много реалистичнији, као и осећај да је она негде ту, присутна међу нама.

Почетак *скерца*, са понављајућим октавама, *crescendo-м* ка последњој од њих и оштром артикулацијом *staccato*, подсећа на игру костура. Хроматика у левој руци доприноси том утиску.



Пример 9: Почетак Другог става

Узлазна линија којом се креће тема симболизује приближавање смрти. У моменту када се чини да је она спремна да нас ухвати у свој језиви „загрљај“, смрт се „насмешти“ и почне да се поиграва са својом жртвом, показујући своје женско лице, спремна је да кокетира. Тај преокрет се дешава у 9. такту, где се у артикулацији појављују лукови по две ноте уместо *staccato*, а затим четвртине, са ослањањем на сваку прву, као у менуету. Смањује напетост и тоналитет Гес-дура, у који се модулира у 9. такту. Међутим, у 17. такту бас почиње да се креће наниже и враћа нас у основни тоналитет и тему почетка скерца. Уместо модулације у дур музички материјал из одсека од 9. до 14. такта у такту 29 звучи у фис-молу. Унисон октава у 35. и 36. такту завршава први одсек скерца, поручујући да више нема места за шалу.

Sforzando de у 37. такту, преко хроматског низа акорада, досеже до *es* у 41, а затим до *e* у 45. такту. Модулације се одвијају од Де-дура, преко Ес-дура, до Е-дура. Користи се хроматско низање тоналитета. Следећи успон доводи до кулминације у такту 50, где смрт ликује.

Пример 10: такт 50-54

Постепеним смањењем динамике од такта 56 до такта 61 постиже се утисак да се смрт повлачи, хармоније које чине каденцу бе-мола лажно наговештавају крај њене владавине. У 61. такту силазак баса, исти као у 17. такту, допуњују „скокови“ октава у сопрану. Поново звучи прва тема скерца у свом основном тоналитету, који се није променио у сва три њена спровођења. Овог пута је изостављен фрагмент, који је повезивао осмине у лукове на почетку става, мењајући карактер теме. Великим регистарском раздаљином између сваког акорда и октаве у *fortissimo* динамици, смрт корача напред, журећи да приведе своју мисију крају.



Пример 11: 72-80 такт

Технички захтеви скерца представљају велики изазов за сваког пијанисту. Прво бих посветила пажњу репетицији октава у десној руци. Поновљену пет пута октаву *es* са *crescendo*-м ка последњој октави треба свирати дајући предност покрету зглоба, а не прстију. На првој октави зглоб треба да буде спуштен доле, да би „нанизано“ свих пет октава на један покрет навише, са „одгуравањем“ од дирки на последњој октави. Никако не треба „бацити“ руку на прву октаву, очекујући „рикоше“ ефекат.

Други савет се односи на тактове број 9 и 10. У време када десна рука свира кратке лукове по две ноте - није добро свирати двозвуке у левој *non legato*, већ их треба објединити у групе по два, од друге четвртине 9. такта. Није пожељно да у брзом темпу обе руке праве више честих ситних покрета. Због тога Шопен пише прсторед у горњем гласу леве руке, који дозвољава да се од другог ка првом прсту направи *legato*.

Следећи проблем је хроматска скала у двозвучима у десној руци у тактовима 37, 38 и 39. Свирајући та три такта треба се руководити пре свега *legato* артикулацијом у горњем гласу. Користила сам прсторед, који је записао композитор, са малим изменама. Другу осмину у 38. такту сам свирала другим и четвртим прстом, уместо првог и четвртог, да би избегла понављање палца на тоновима *ха* и *це* у доњем гласу десне руке. „Клузајући“ прсторед при преласку са *бе* на *ха* у том такту, кад се два пута употреби други прст, је врло погодан за ово место, јер је у питању промена црне дирке на белу, то јест спуштање са вишег на нижи ниво клавијатуре. По истом принципу последња осмина у 38. такту и прва у 39. такту могу да се свирају другим прстом, при прелазу са *ес* на *е*.

Почев од такта 46 до такта 50 наизменично се јавља лук на две прве осмине и *staccato* на следеће четири. Прва нота под луком треба да служи као ослонац за цео такт. Зглоб се креће одоздо навише, с тим што тај покрет не треба да буде пребрз, већ да се подизање зглоба распореди равномерно на свих шест осмина у такту.

Октаве у такту 50 захтевају да се горњи глас свира *legato*, а да се прве две четвртине у 51. такту повежу на један покрет, у коме се лактови одводе у супротне стране, а зглоб се спусти доле на првој четвртини.

Велики „скокови“ у тактовима 73, 74, 75 и 76 најбоље је вежбати у пунктираном ритму, мењајући улогу дуже и краће ноте. Тако добијамо два начина, од којих је први: да се акорд свира као дужа нотна вредност, а октава после њега као краћа; а други је обрнуто: краћи акорд и дужа октава. Тиме увежбавамо брз пренос руке и већу прецизност.

Одсек *piu lento* има улогу триа и написан је у паралелном Гес-дуру. У драматургији скерца он оставља утисак валцера „међу јавом и сном“, сугерише летаргично стање психе. Неодређено је, да ли се јавила успомена на валцер одиграни некада давно, у „прошлом животу“, или се машта о оазису мира и спокоја у будућности.



Пример 12: Одсек *Piu lento*

За разлику од класичног валцера, у уводу од 4 такта се тежиште одређује акцентом на трећој доби, изнад тона *бе*. Зато је та нота записана у десној руци, иако би било логичније да је преузме лева, у склопу акорда Гес-дура, а *ес* и *дес* свира десна рука. То је могуће урадити од 85. такта, где се у сопрану јавља носталгична мелодија. Она траје само четири такта, више личи на реплику, којој „одговара“ линија у горњем гласу леве руке, спуштајући се од *ес* до *гес* и прелазећи од 90. такта у доњи глас десне руке. Понављање хармонија доминанте и тонике у 90, 91. и 92. такту као да говори о томе да ће разрешење свих проблема доћи врло брзо. Мелодија валцера у 93. такту звучи у *бе*-молу, основном тоналитету сонате, који узнемирује њен карактер. Међутим, већ у 101. такту се тема

поново враћа у Гес-дур, да би у 109. добила развој и у мелодијском и у хармонском смислу. Њено узлазно кретање се више не враћа наниже, као што је то било раније, а тоналитет Бе-дура на остинатном басу *ef* звучи и светло и напето у исто време, због одсуства хармонског ослоња на тоници *бе*. Други „успон“ теме добије разрешење на тонику у басу у 115.такту, али то више није Бе-дур, већ бе-мол, који траје само један такт и модулира у доминанту Гес-дура у 116.такту. Динамичка ознака тог такта је *forte*, али се подразумева да до њега треба „стићи“, правећи *crescendo* од 113. такта. То је динамички врхунац триа.

Повратак на почетну тему у Гес-дуру у 121.такту је смирење емоција које је „узбркала“ претходна кулминација. Следеће спровођење теме је у ас-молу, као да „лутајући“ по тоналитетима, она никако не може да нађе своју „луку“. Завршава се валцер у Гес-дуру. Чини се да би се одмах после тога могао вратити скерцо, али следећа епизода представља потподелу триа на мању троделну форму.

Нов музички материјал, који се јавља од 145. до 160. такта је средњи део триа, који носи карактер интермедија. Он почиње од силазних скала Дес-дура у левој руци и добија развој у следећа 4 така (148, 149, 150,151). Не поседујући своју кулминацију, враћа нас на тему валцера из триа, поново у Гес-дур. Почев одатле, од такта 161, музика представља својеврсну скраћену репризу триа, која се завршава враћањем на скерцо.

Крај другог става сонате је тема валцера из триа, са хармонијом Гес-дура у последњих пет тактова у виду дугачког акорда, и два последња „откуцаја срца“ у басу, *дес* и *гес*. Темпо *lento* у последњем спровођењу теме валцера симболизује одлазак на вечити покој. Без драме, достојанствено и мирно, неко људско биће је само заспало непобудним сном.



Пример 13: 5 последњих тактова Другог става

Трећи став сонате је посмртни марш. Слика смрти каквом је виде они који су остали у животу није иста за оног, који је достојанствено прихватио. Светао крај другог става и

драматични трећи став то објашњавају на најбољи начин контрастом, који међусобно чине. Почетак посмртног марша је поновљена ритмичка фигура на тону *бе* у два прва такта. „Тешке“ акорде у басу наизменично понављају хармоније *бе-мола* и *Гес-дура*. Изостављена терца у акордима још више наглашава празнину квинте *бе-еф* и *гес-дес*. У трећем такту из хармонија се рађа мелодија марша. Прво се јавља интервал терце *бе-дес* са враћањем поступним кретањем на *бе*, а затим у 5. такту терца *дес-еф* са враћањем на *дес*.



Пример 14: Тема посмртног марша

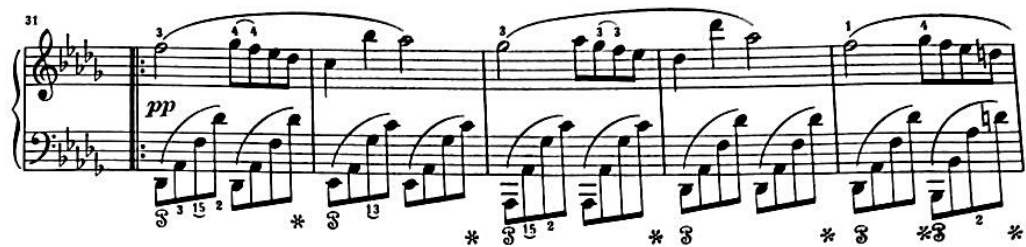
Структура првог периода се састоји од три двотакта са два засебна такта у наставку, као што је то обележено луковима. Тактови 7 и 8 су два „јецаја“, који почињу тешком првом добом и одлазе у *diminuendo*. Затим се понавља други двотакт као одраз објективности, да би „јецај“ у високом регистру у тактовима 11 и 12 звучао још драматичније. У тактовима 13 и 14 тема марша, њен други двотакт, односно почетак, (ако тумачимо прва два такта става као увод) се јавља у октавама. Преко доминантног септакорда Дес-дура у 14. такту се дешава модулација у тај тоналитет. Прва „експлозија“ у такту 15 са поступним кретањем мелодије навише доводи до врхунца мотива у 16. такту на хармонији доминанте, са задржаном квинтом у десној руци.



Пример 15: 15-16 такт Трећег става

Лева, као у огледалу, спушта се доле у пунктираном ритму. Тактови 17 и 18 су у бе-молу са узлазном линијом од *ef*, која се креће по тоновима мелодијског бе-мола и досеже *дес*. Уместо силаска леве руке, као што је то било у такту 16, следи разрешење у доминанту бе-мола. Последња четвртина 18. такта, *ef* са акцентом, даје импулс средњем гласу десне руке, који се спушта по тоновима *ef-ес-дес*. Та линија треба да се истакне деференцијацијом гласова у 19. такту. По истом принципу се свира и последња четвртина тог истог такта - *дес*, са следећим силаском у 20. такту- *дес, це, бе*.

Тема марша се поново јавља у 21. такту и чини велики контраст својим мрачним расположењем и *piano* динамиком са претходном и долазећом епизодом. Друга „експлозија“ звучи још моћније од прве, у динамици *fortissimo*, и разликује се од ње сложенијом модулатијом у Дес-дур. Овог пута се она одвија преко хармоније шестог ниског ступња, па тек онда, преко доминанте, досеже разрешење. Структурално су фрагменти од такта 15 до такта 22, и од такта 22 до такта 30 исти. Средњи део посмртног марша, од такта 31 до такта 54, је контрастан уоквирујућим њега одсецима.



Пример 16: Средњи одсек посмртног марша

Лирска, светла мелодија у тоналитету Дес-дура и високом регистру уздиже се изнад пратње леве руке у осминама, подсећајући на ноктурно. Пратња у басу се састоји од разложених хармонија трозвука. За разлику од пратње у ноктурнима, где је често прва доба јача од осталих, овде је циљ извођача да избегне наглашавање сваке прве осмине у групи од 4 ноте.

Лева рука се мора кретати без акцената, као по површини воде, лагано „клизећи“ од тона ка тону. То нам диктира мирна атмосфера, која прожима овај одсек. Наглашавање сваке прве ноте под луком у левој руци би довело до непожељног „таласања“ целе фразе,

разбијајући је на добе. Одређена одсутност, која се осећа у карактеру ове музике, постиже се управо једнаким осминама у левој руци.

Тема у сопрану се креће поступно наниже све до интервала септима *це-бе* у 32. такту, а затим интервала октаве *дес* у 34. такту. Интонирање према тоновима *бе* у 32. и *дес* у 34. такту не сме да се заснива на *crescendo* динамици, јер свака силазна линија у мелодији има симболичан значај, који је у трагичном контексту посмртног марша представља „издисај“, после којег удаљена интервалски нота у вишем регистру не може бити циљ до кога се стигне, већ далека недостижна звезда. Исто се односи и на такт 37, где после трилера на *дес* мелодија гради септиму са *бе*.

Други период, од такта 39, је у Ас-дуру. „Болна“ хармонија умањеног акорда у 42. такту је модулација у бе-мол, који нас враћа у 44. такту у карактер посмртног марша пунктираном фигуром. Дугачка фраза у *crescendo*, која почиње у 39. такту ме асоцира на примере из вокалне литературе или из литературе за дувачке инструменте, где се један дах пажљиво троши, све до прве паузе у тексту, да се фраза не би прекинула пре, због недостатка истог. Таква пауза је записана у 44. такту. Пре тога тензија константно расте, а доприноси томе материјал у левој руци, који се не зауставља ни у једном моменту, као и постепено *crescendo*. Мотив са пунктираном фигуром, који се јавља два пута, у 44. и 45. такту, представља поновни „јецај“. Две осминске паузе имају драмски смисао, то су једине паузе у средњем одсеку марша. Враћање његове теме у 47. такту у Дес-дуру, и њено спровођење до краја одсека у првобитном звучању, говори о троделној форми, која сама представља једну целину, смештену у средину друге, веће троделне форме. Такав пример смо имали, анализирајући други став сонате, где је трио поседовао црте мање троделне форме у оквиру веће. Посмртни марш, његов први део у бе-молу, се понавља на крају става без измена.

Савременици Шопена кажу, да је он избегавао пребрза и преспора темпа, као и прекомерна убрзања и успорења у сопственом свирању. С обзиром на то да је марш жанр, који је везан за покрет и прати корачање, трећи став сонате не треба да се свира у сувише спором темпу, већ га треба замишљати у мирном *andante*.

Четврти став сонате бе-мол - *presto*, је вероватно најнеобичније финале, које завршава циклични сонатни облик. Иако постоји видљива реприза, тај став се „пронесе“ као вихор, у једном трептају ока. Он се доживљава на другачији начин сваким извођачем. Неко га замишља као ветар изнад гроба.

Моје виђење ове музике је вишеструко. Знајући колико је популарна код Шопенових савременика, рецимо Листа, Гуноа, Берлиоза, била тема пакла - сва тројица су написала дела у основи којих лежи сиже Гетеовог (Johann Wolfgang von Goethe) „Фауста“- могуће је да се у Шопеновој машти одигравало нешто слично. Четврти став може да представља митарства душе после смрти, или сав проживљени живот, који се са духовне висине, кад душа напусти тело, проноси као убрзани филм, пуштени уназад, у уздигнутом стању свести. Језа која прожима овај став осећа се и извођачем и слушаоцем.



Пример 17: Почетак Четвртог става

Цео став се састоји од једне ритмичке фигуре, триоли. Важно је у њему одвојити моменте скривене полифоније од једногласног мелодијског кретања. Почетак става се базира на малим секундама, *еф-е* у првом такту, *ге-фис* у другом, *бе-а* у трећем и *дес-це* у четвртом такту. Пети и шести такт су мелодијски, као и седми и осми. У деветом такту се чује подела на прву и другу половину такта. Глас *дес-це-цес-бе* преко последње 4 осмине десетог такта стиже на следеће спуштање од *е*, преко *де* и *це* до *ха* у 12. такту. Последње 4 осмине 12. такта доводе до *еф* у 13. такту. Тоновни који чине мотив силаска су прва и трећа доба такта четири четвртине.

У 13. и 14. такту примећује се скраћење музичког тока. Сада две ноте *еф* и две *ге* у та два такта, као прва и трећа доба, самим својим понављањем и скалама од по 4 тона, које доводе до понављања, стварају утисак да се развој убрзао. У 15. такту треба издвојити

прву и трећу ноту у свакој групи триола, јел они чине низ *ес-еф-ес-дес-це-бе-ас*, који се наставља до друге половине 16. такта. У тактовима 17, 18 и првој половини 19. такта скале у узлазном кретању по шест нота, сваком првом од шест осмина стварају хроматски низ *ге-ас-а-бе*. Скала у 19. такту не наставља хроматику, већ почиње од *це*, јер од друге половине тог такта структура мотива се мења. „Таласи“ од *хес* до следећег *хес* за октаву више и враћање доле са поновним пењањем за једну октаву чине другу половину 19. такта, 20. и почетак 21. такта. Кретање на доле по три ноте у 22. такту доводи до баса *ге*, од којег се шири следећи, још већи талас, чији је врхунац *еф* у 24. такту. Спуштање се сада одиграва спорије и траје до 26. такта. Од прве осмине *ас* у 27. такту, следећи *ас* у 28. такту на првој доби је удаљен чак за две октаве више. После силаска у 31. такту се појављује скала, која се спушта на доле, а затим се „заврти у круг“ фигура која чини и 32. такт, а поновљена је три пута. Следећа силазна скала од *ас* у 33. такту представља секвенцу. Тактови 35 и 36 су два пута поновљени исти мотив. У такту 37 почиње силазак у доњи регистар, базиран на хармонији умањеног септакорда, припремајући репризу у такту 39. Скривена полифонија у тактовима 37 и 38 се истиче линијом *фес-дес-це; дес-це-бе; бе-а-ас; ас-ге-гес*. То су ноте, које у триолском току заузимају место друге осмине у првој групи триола, затим прве и треће осмине у другој групи, и тако до *еф*, прве осмине 39. такта, одакле почиње реприза.

До прве измене у односу на почетак става долази у 47. такту, где мелодија почиње да се „пење“ горе до *це* треће октаве у такту 49, који је највишли тон у целом ставу. У такту 51 свака прва осмина од три треба да буде део хроматског силаска *це-цес-бе-а-гис-ге-фис-еф*, стога те ноте треба да се истакну у свирању. У 53. такту се први тон, који је почетак истог силаска као у претходна два такта, попео за секунду више, на *де*, да би силазак у 55. такту почео од *е*.

Константно спуштање у доњи регистар траје до 63. такта, где скала *бе-мола*, са *цес* уместо *це*, прави нови талас навише до *еф* у 64. такту, и враћа се у 65. такту на исти тон за две октаве ниже. У том такту је покушај поновног „пењања“ изгледа много „тримије“, јер више не стреми ка горе поступним кретањем. Овде кружно „таласање“ сваке групе враћа мелодију доле на трећој осмини, али се наговештај кретања „узбрдо“ осећа у линији, коју чине свака прва и трећа осмина у групи. Више као беспомоћно „тапкање у месту“

изгледају тактови од 65 до 67. У 68. такту после пропалог покушаја, када је стихија већ изгубила снагу, креће одлазак у „подземље“, у мрак и непознати свет.

Динамички план четвртог става сонате мора да осмисли извођач, коме се препушта апсолутна слобода, јер ознаке које је написао Шопен се срећу само три пута: *sotto voce* (у пола гласа) на почетку, *crescendo* у 13. и 14. такту, и *fortissimo* у последњем такту. Најбољи начин одређивања динамике у овом ставу је фразирање у складу са кретањем мелодије. У ситуацијама кад је она усмерена навише препоручљив је *crescendo*, чије трајање зависи од дужине развојног таласа, са врхунцем на највишњем тону у фрази. Сваки силазак доле у мелодијској линији подразумева *diminuendo*. Због логичности таквог фразирања Шопен је сматрао неопходним да запише *crescendo* у 13. и 14. такту, где мелодија, иако се креће навише, не досеже кулминацију на највљишем тону, већ обрнуто, спушта се са *ac* на *es*. У случају ове кулминације је пресудан тоналитет, у који се долази у 15. такту ,а то је Ас-дур.

Два „ударца“ у последњем такту одлучно прекидају „кошмар“, иако звуче као да не припадају ничему претходно реченом.



Пример 18: Крај сонате

Као да је Шопен изненада устао иза клавира и гласно затворио поклопац клавијатуре, решивши да се не предаје силама мрака, већ да се бори, све док му његов таленат даје снагу и вољу за даље стварање.

Четири баладе Шопена

Само значење речи“ балада“ проистиче из старогрчке речи „*ballein*” и новолатинске речи „*ballare*”, што значи „играти”. Исти корен има и француска реч „*bal*”, која означава „окупљање ради игре”. „*Ballade*” у француском језику у 13. веку може да буде протумачено као „песма уз игру”.

У 14. веку се догодила трансформација жанра баладе, када су се променили односи између западноевропске фолклорне и уметничке музике. Балада је остала без плеса, добила је два аутора: песника и музичара, уместо јединственог творца. Као резултат тога су настале књижевна и музичка балада, која је изгубила реч. „*Реч је постала туђа, оно друго које јој је ипак остављало слободу избора, заправо могућност тражења и изналажења таквог наративно - песничког тока с којим ће резонирати и саображавати музичко време свог певања.*”⁶

У вези с тим интересантне су речи Шопена, који каже: „*Звук је неодређена реч човека. Реч се родила из звука.*”⁷

Можда је због тога Шопен одбијао сугестије свог друга, песника Стефана Витвицког, који га је наговарао да напише оперу и на тај начин овековечи себе као творца пољске националне опере. Очигледно је, да избегавање директног коришћења речи, код Шопена било везано за његово мишљење да текст ограничава уметнички израз композитора.

У другој половини 18. века се развија немачка соло - песма. Балада је широко заступљена у стваралаштву Шуберта, Менделсона, Шумана, Брамса и Листа у 19. веку, када досеже свој врхунац заједно са процватом немачке лирске поезије. Музичке баладе су најчешће биле инспирисане проналажењем композиторима текстова трагичног карактера са елементима мистичног и натприродног, као основе за компоновање вокалних балада. На 19. век се односи и развој жанра инструменталне баладе епохе романтизма, чији су представници виолиниста-композитор Исаи (Eugene Ysaie), пијанисти-композитори Шопен и Лист, Брамс и Шуман. Жанр инструменталне баладе је сачувао певање, али то

⁶ Т.Поповић-Млађеновић, Прича о балади у музици, стр 23, часопис Нови звук, 2/2007

⁷ Я.Мильштейн, Очерки о Шопене, стр 26, Музика, Москва, 1987 г.

више није један глас, већ више инструменталних гласова. Лишен покрета као видљиве радње, он имитира тај покрет користећи играчке ритмове.

Шопену, као творцу клавирске баладе, било је блиско да се ритмови мазурке и валцера нађу у музици његових балада, јер се стално њима обраћао, стварајући велике опусе у тим жанровима.

Везивање садржаја Шопенових балада за баладе пољског књижевника и композитора, његовог пријатеља Адама Мицкјевића (Adam Mickiewicz) би могло ограничавати уметничку фантазију Шопена, обавезујући га да развој музичких догађаја прати ток сужеа Мицкјевића. „Он (Шопен) је имао богату машту, бујно надахнуће - то је захтевало потпуну слободу.”⁸ - каже Лист у својој књизи о Шопену.

Вероватно је композитор пронашао у слободној форми баладе најбољи начин за изражавање својих музичких идеја.

Четири баладе Фредерика Шопена су врхунац стваралаштва тог великог композитора. Оне припадају златном добу романтизма и Шопеновог уметничког расцвета. По својој лепоти су међу драгуљима светске музичке литературе за клавир. Пружајући неисцрпне могућности за уметничко истраживање, ове баладе су јединствени пример врхунског претакања књижевног жанра у музику.

Говорећи у овом поглављу уопштено о свим *Баладама* Шопена, усмерила бих пажњу на заједничке црте, које их повезују.

Симболично је присуство интервала *еф - це* и *це - еф* у све четири *Баладе*. Било да су коришћени у облику двозвука - чисте квинте и кварте, или интервалског размака у мелодији, тонови *еф* и *це* представљају иницијале композитора. Фредерик (F), Шопен (S, као почетно слово презимена). То ми даје основу да кажем да су баладе по свом садржају аутобиографске, да говоре о личним искуствима и доживљајима Шопена.

Примери где се срећу интервали *еф - це* и *це - еф* су: увод у другу тему *Прве баладе*, почетак *Друге баладе*, мелодијско кретање на почетку *Треће баладе* поступно до *це*, да би се изградила кварта *це - еф* у наставку, тема *Четврте баладе*, која почиње интервалом *це - еф*.

Можемо да се сетимо композитора који су користили слова свог презимена у виду тонова, које та слова представљају. Бах (*B, A, C, H*) и Шостакович у 20. веку (мотив *D, S, C, H*).

⁸ Я.Мильштейн, Очерки о Шопене, стр 147, Музика, Москва, 1987 г.

Интересантан аспект је мотивско јединство *Балада* Шопена. Није толико уочљиво на први поглед - оно постаје очигледно упоређивањем фрагмената из различитих *Балада*. Такав пример је увод *Прве баладе*, из чијег сеи „зрна” рађа важан елемент *Друге баладе*, а на који наилазимо и у *Трећој* и *Четвртој Балади*.



Пример 19: почетак Прве баладе

Мотив из првог такта *Прве баладе* ес - ас - бе - це се среће у *Другој балади* као а - де - е - еф.



Пример 20: 142.такт Друге баладе

У *Трећој балади* :



Пример 21: 48.и 49.такт Треће баладе

и у инверзији:

Пример 22: 194. такт Треће баладе

У Четвртој балади је у 4. и 129. такту као *ге - це - де - е* и затим *е - а - ха - цис*:

Пример 23: 4. такт Четврте баладе

Пример 24: 129. такт Четврте баладе

Већ у првим тактовима *Четврте баладе*, у инверзији, имамо исти низ у коме недостаје последњи тон, који би требало, судећи по интервалској структури мотива, да буде „ге”, али како га константно имамо у десној руци, он је избегнут у левој.

Пример 25: 1. и 2. такт Четврте баладе

Мотив из другог такта увода *Прве баладе* (а - е - бе - це) се јавља у *Другој балади* као а - е - ха - це.



Пример 26: 46. такт Друге баладе

А затим као ге - де - а - бе:



Пример 27: 54. такт Друге баладе

Све *Баладе* обједињује троделна метрика: почетак теме *Прве Баладе* је написан у такту 6/4, док *Друга*, *Трећа* и *Четврта Балада* имају такт 6/8. Ова пулсација нас асоцира на валцер и мазурку - омиљене Шопенове жанрове.

Свака *Балада* почиње уводом који се „рађа” из једног тона или унисона: *Прва Балада* је започета октавом *це*, *Друга Балада* такође, само у горњем регистру. *Трећа* се отвара тоном *ес*, а *Четврта* октавом *ге*. Ако спојимо прве тонове сваке *Баладе*, поређамо их један до другог, добићемо трозвук *це-мола*. Мало је вероватно да композитор као што је Шопен случајно употребио баш те тонове, јер је придавао велики значај систематизацији тоналитета. 24 *Прелида* Шопена су написани у свим тоналитетима, налик Баховим

Прелудијумима и Фугама из „*Добро темперованог клавира*”. Покушај доследног коришћења тоналитета се може пронаћи и у етидама.

Прва етида из опуса 10 се отвара свечаним Це-дуром, друга је у паралелном *a* молу; трећа етида је у Е-дуру, а четврта у цис-молу. Етиде које завршавају оба опуса - број 12, опус 10 и број 12, опус бр. 25 - су написане у драматичном це-молу, као и Прва соната.

Избор тоналитета који је Шопен одредио за сваку *Баладу* наводи на мисао да их је сагледавао као четвороставачни циклус. Иако је *Прва Балада* написана у ге -молу, њен увод недвосмислено сугерише Ас-дур због тонова трозвука *це - ес - ас* са додатим *бе*. То повезује *Прву Баладу* са *Трећом* у Ас-дуру. *Друга* и *Четврта Балада* су у Еф-дуру и у еф-молу.

Ако гледамо Ас-дур и еф-мол као паралелне тоналитете, асоцира нас на однос првог и другог става у класичним сонатама, где је други став најчешће написан у паралелном дуру или молу. Веза између Еф-дура и еф-мола, тоналитета *Друге* и *Четврте Баладе*, такође може да се упореди са односима првог и другог става у Бетовеновим сонатама (опус 2 бр. 1, где је први став у еф-молу, а други у Еф-дуру, или опус 10 бр. 3, где је први став у Де-дуру, а други у де-молу).

Тај принцип коришћења истоимених тоналитета, кроз сагледавање романтичарске идеје, је као паралелно постојање добра и зла, светлости и таме, реалности и недостижног идеала.

Време рада на *Првој Балади* је од 1831. до 1835. године; на *Другој*- од 1836. до 1839. ; *Трећу Баладу* је композитор писао 1840. и 1841. године; а *Четврту*- 1842. године. У међувремену су настајала друга Шопенова дела његовог зрелог и најплоднијег периода живота и стваралаштва, као што су: *Соната бе-мол*, *Други*, *Трећи* и *Четврти Скерцо*, *24 Прелида*, *Фантазија еф-мол*. Без обзира на прекиде у компоновању *Балада* они су хронолошки блиске, а стога су „гајене” у композиторовој машти непрекидно од Прве до Четврте.

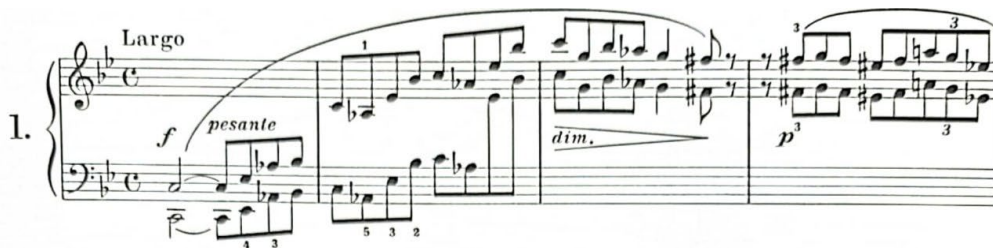
То не значи да је извођач дужан да свира све четири *Баладе* као циклус, јер свака од њих има пуно право на самостално постојање, већ изводећи све *Баладе* да истакне „нит” која их повезује и да колико год може учини то, што приметнијим за слушаоца.

Балада бр. 1

Фредерик Шопен радио је на првој балади у периоду од 1831. до 1835. године. Дело је завршено после четири године не само због дугог сазревања саме идеје и њене реализације, већ и због прекида у компоновању. У истом периоду (1831-1832) се упустио у рад на првом *Скерцу*. То су били Шопенови почеци у Паризу, у који је дошао 1831. године. Млади композитор револуционарног духа тешко је доживео пропаст устанка за независност Пољске у септембру те године. Пун патриотских осећања, он пише чувену *Револуционарну етиду* у це-молу, *Прелиде* а-мол и де-мол.

Постоје многа нагађања да је *Прва Балада* написана по сажету Баладе Шопеновог земљака, књижевника Адама Мицкјевича (Adam Mickiewicz) под називом *Конрад Валенрод*, у којој се описује и патриотски дух и снажна љубав према жени. Међутим, не постоји конкретан доказ да је Шопен писао програмску музику, руководећи се редоследом по којем су се одвијали догађаји у балади Мицкјевича. Несумњиво је то, да је композитор био под великим утицајем национално-патриотског духа тог дела.

Како радња сваке Баладе враћа нас у далеку прошлост – тако и увод *Прве Баладе* као да се подиже из морских дубина, чинећи далеке догађаје реалнијим.



Пример 28 – увод Прве баладе

Октавом *це* у дубоком регистру и *forte* динамици се отвара свет Шопенове душе. Успомене које су биле чуване у самој њеној дубини, које су можда биле тамо сахрањене са надом да се никада неће вратити васкрсавају, испливавајући на површину. Два кратка мотива, *ес-ас-бе-це* и *ас-ес-бе-це* у наредном такту су изузетно важна, јер се појављују у свим *Баладама*. Не можемо да знамо њихов значај за Шопена и то да ли имају своју

симболику, скривајући неку тајну, али пажљиво анализирајући музички текст проналазимо их на више места.

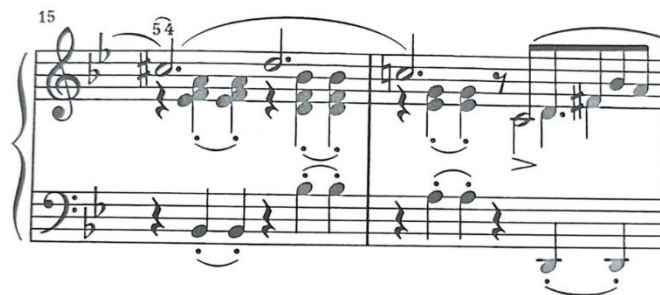
У „таласима” се мелодија пење горе. Сваки талас је исти мотив: *ас-ес-бе-це*. Фразирање би требало да помогне извођачу да дочара структуру првих тактова *Баладе* слушаоцу. Замишљањем лука, обједињујући све ноте мотива *ас-ес-бе-це*, добија се музички дах који повезује мање целине у већу. Зглоб би требало од прве ка последњој ноти лука да се креће померањем одоздо навише, а лакат слева на десно, пратећи кретање мелодије. Због пунијег звучног ефекта на првом тону увода треба да се користи десни педал, али га треба притиснути пре производње тона, како би октава *це* била одсвирана када су жице већ ослобођене дампера. Постепено, како се тема увода пење у горњи регистар, педал треба попустити, да би се тонска слика разбистрила.

Појављивањем тона *фис* у трећем такту се наговештава модулација у ге-мол, основни тоналитет *Прве Баладе*. После две осминске паузе, које су моменат премишљања и несигурности, нота *фис* се опевава секундом *фис-ге* а затим *фис-еис*, подсећајући на барокни украс изведен у спором темпу. Због тога сам мишљења да првих пет нота у четвртом такту треба свирати благо *rubato*. Следећом триолском фигуром је Шопен записао убрзање, које води ка првој доби петог такта, као центру фразе. Јако је важно да пунктиран ритам на почетку тог такта не буде одсвиран као триолски: четвртина и осмина. После драмске паузе у трајању од три четвртине последња два такта увода звуче упитно, због интонације прелаза од *це* на *бе* преко осмине *ге* која и ствара тај утисак. Више поменуте паузе у уводу требало би да буду тачно временски одређене, као што је то записано у тексту, да би се сачувала целовитост музичке мисли композитора.

После увода са ознаком *4/4* мелодија прве теме је записана у такту *6/4*. Темпо је *moderato*, што је назнака да тема не треба да се свира споро. У првом такту *6/4* имамо акценат на слабој доби у десној руци, ноти *це*. Она је такође забележена од стране композитора као најдужа нота у такту, осим првог *бе*, који је крај увода. Педал на почетку такта *6/4* би требало да се отпусти, да би се чула пауза у левој руци. *Crescendo* у претходном такту је знак да се не посустаје са тензијом, која води ка хармонији доминантног септакорда, када у левој руци свирамо бас *де*, на који се ниже остала хармонија. Како да протумачимо акценат на *це* и на који начин да га изведемо? За мене је то самосталан глас, који се у

следећем такту разрешава после паузе у *бе*. *Це* под акцентом у првом такту *moderato-a* је најзначајнија нота пре свега због хармоније доминантног септакорда, која се у следећем такту разрешава у *бе*, терцу ге-мола. Стога никако не треба наглашавати почетак другог такта у 6/4 као јаку добу. Од акцента на *це* се прави *diminuendo* према тоници. Постоји стереотип свирања секунде *де-це* у горњем гласу. Обично се то тумачи извођачима као уздах, што значи да се *де* свира јаче, а *це* тише. По мом мишљењу не постоји основ за то. Осим тога што композитор није уписао на том месту у нотном тексту *diminuendo*, ни акценат на *де*, имамо оправдање да то не спроводимо и у хармонији. Кретање од тонике ка субдоминанти, а затим ка доминанти нам даје основ да доживљавамо фразу без ситних уздаха, целовито, све до њеног разрешења у основни тоналитет ге-мола. Одмах затим наилазимо на другачију изградњу, чини се исте фразе. У 11. такту од почетка Баладе се јавља хармонија А-дура на тону *е* у горњем гласу, што је доминанта за доминанту ге-мола у коју се поменути А-дур разрешава. Како хармонија на крају 11. такта сугерише одређену тензију, у овом случају благи *diminuendo* према Де-дуру, као доминанти, је пожељан. На тај начин добијамо две фразе ,које без обзира на сличност немају исти смисао и не звуче исто.

У 13. такту се јавља наговештај модулације у дур, мелодија се попела на *ге* друге октаве. Просветљење је очигледно, што треба нагласити звонкијим или нежнијим тоном. Секунда *ге-еф* такође не би требало да се свира у динамици *diminuendo* јер се приближава акцентованом *ес*, доминантном септакорду за долазећи Бе-дур, који се одлаже у односу на претходна разрешења. Ситуација у 15. и 16. такту се мења у односу на 2. и 3. такт у одеску *moderato*. Исте ноте, *де* и *це* у сопрану имају другачију функцију, сада је то прелазак из светлог дура у тамни мол, повратак у сентиментално расположење, при чему *diminuendo* од *де* ка *це* је логички оправдано.



Пример 29: 15. и 16. такт

Интересантна је чињеница да у 20. такту већ више пута поменути мотив од *це* нема акценат, као што је то било у његовим пређашњим појављивањима. Нисам склона да мислим да је у питању немар композитора, који је једноставно заборавио да напише акценат, већ сугестија да неће следити познато разрешење у ге-мол. Уместо тог разрешења и тона *бе*, као што је то био случај досад, нас очекује *ха* и то употпуњен хармонијом доминантног септакорда, изграђеног од *ге*.



Пример 30: 20. и 21. такт

У 21. такту је почетак развоја прве кулминације. Нарочиту пажњу треба посветити половинама које се појављују у левој руци: *це-де-ес-де*, да би дошло до изражаја кретање тог гласа и сопрана у сусрет један другом. Педал би требало да се отпусти на свакој првој и четвртој доби у такту, а да се активира на другој и петој доби, у трајању од једне половине.

У такту 24 Шопен је сугерисао акценте на свакој првој осмини у групи у левој руци са циљем да се јасно нагласи мелодијски низ *ха-цис-де-е*. Трептај трилера *е-еф* у *crescendo*-у уводи у победнички Бе-дур на тону *еф*, међутим, то није крај пењања.

Лева рука наставља започету линију у октавама до највише тачке, ноте *ге*. У 30. такту долази до благог опуштања због изненадног Ес-дура. Иако је Шопен написао *crescendo* према том тоналитету – пре свега је мислио на то, да је центар фразе у десној руци на тону *це*. То појачање динамике није буквална наредба да се свира гласније, већ смерница у вођењу фразе. *Ritenu*то, који композитор пише на крају 31. такта треба да се спроведе тек

током 32. такта, и то успоравањем четвртина у левој руци. Мој савет извођачима да се *ritenuto* направи у тој мери, у којој може да се настави темпо до ког се успорило у 32. такту и даље, у 33. такту, где је десна рука у прилици да „исплете” Шопену чипку, циљ које је тон *de* под акцентом у 34. такту.

Шопен је био изузетан поштовалац стваралаштва Баха, због чега је у великој мери користио интервал секунде, као што је то користио и Бах (као пример је чувени мотив *B-A-C-H*). Такође треба обратити пажњу на хроматско кретање гласова. На такав пример наилазимо у такту 35, где у левој руци имамо силазак од *es*, преко *de* и *цис* до *це*. Тај моменат често прође незапажено код извођача.



Пример 31: 35.такт

Следећи одељак, од такта 36 па све до такта 44 се базира на интервалу секунде у левој руци: *ef-es* па *es-de* и тако даље, настављајући низ. Због лепоте мелодије у десној руци, врло често се извођачи занесу и музицирају без свести о томе да интонације секунде у левој руци треба да буду доступне и слушаоцу, а не као позната чињеница за пијанисту, прођу непримећено. За мотив у десној руци се не треба бринути, јер сама висина регистра ће учинити своје, и тако ће горњи глас да се чује све време.



Пример 32: тактови 36,37



Пример 33: тактови 38, 39

Такт 45. је обележен појавом мотива *a-ge-es-de* у левој руци са акцентом на *a*. Наступом тог мотива на другој доби такта, са наглашеним првим тоном, се испољава пркос и непокоран дух борца.



Пример 34: 45.такт

Ознака *sempre più mosso* може да се тумачи као синоним *poco a poco più mosso*, а може и да се одреди као бржи темпо, који ће остати све до уласка у *calando* и *smorzando* пре друге теме. Сам запис од такта 45 до такта 56 сугерише убрзање скраћивањем мотива у левој руци. Кад се тек појави-његов дах је дужине једног такта, затим, акцентима на *es*, почев од 48. такта и непрекидним четвртинским кретањем дужа линија се сече, да би од 52. такта Шопен написао лукове на сваке две ноте, појачавајући ефекат *perpetuum mobile*, у

тактовима 54 и 55, појављивањем нота *ce* и *ge* четири пута. Тако да је велико убрзање темпа током целог одсека (од такта 45 до такта 56) није неопходно, тај утисак ствара сама музика, својим записом и звучањем.

Од такта 56, где се утврђује *ge* као тоника, све до такта 64, водећу улогу игра бас, који прво иде на вођицу *fis* да би се вратио на *ge*, а затим креће низбрдо до *ef*, и у 63. такту из хармонских стубова трансформише се у мелодијску линију *ef-ge-a*. Десна рука са разложеним трозвучцима чини хармонску подлогу. Педал треба користити баш на тај начин како га је обележио композитор, мењати на сваку промену у басу.

У 64. такту Шопен препоручује педал, који је непрекидно притиснут све до краја 67. такта. Међутим, треба узети у обзир да савремени клавири, на којима свирају данашњи извођачи, имају неупоредиво веће могућности у односу на инструменте из доба Шопена. Технички напредак у изградњи клавира је довео до тога да је понављање истог тона (репетиција) постало могуће да се изводи брже због веће брзине враћања чекића, дужина трајања тона при употреби десног педала се повећала, да не говоримо о јачини и снази звучања која је прилагођена највећим концертним дворанама.

Стога, после овог кратког осврта на разлике у самим инструментима, можемо, враћајући се на 65. такт Прве Баладе Шопена, да сматрамо, да три такта пре почетка *meno mosso*, или друге теме, с обзиром на стишавање динамике и увођења интимне лирике, не морају да се свирају на истом педалу, већ долази у обзир његово полако „прочишћавање“, такозвани „вибрирајући“ педал. Та три такта су врло симболични, јер се ради о кварта *ce-ef* и квинти *ef-ce*, интервалима који се понављају наизменично. Шопен је искористио своје иницијале да би наговестио да долазећа друга тема Баладе носи веома лични карактер.

Пример 35: друга тема баладе

Динамика је *pp* (*pianissimo*) ,али то композитору није било довољно да би нам скренуо пажњу колико је крхко и нежно то, о чему се говори у тој музици, већ додаје ознаку *sotto voce* што значи „у пола гласа”.

Први наступ друге теме, у такту 67 је контрастан свему што се догађало у Балади пре тога. Мелодија се пење до *бе* друге октаве, да би почела силазак до свог првог интервала, кварте *це-еф*. Други наступ исте теме, по мом мишљењу, треба да се доживи као постепено све реалнији приказ давне успомене, да добије и на пуноћи тона, и на дужој фрази, скоро све до *бе* под акцентом. Логичним на први поглед тумачењем тактова 79 и 80 било би стремљење ка басу *це* у 80. такту, као хармонском изненађењу и тачки, где су доњи и горњи гласови најудаљенији један од другог. Да није акцента, који је Шопен ставио изнад *бе* у 79. такту, то би било потпуно оправдано. Међутим, мислим да је суштина тога акцента заправо избегавање акцента на *бе* у 80. такту.

Удаљеност баса и сопрана у том такту чини да се он обоји носталгичном нотом. У извођењу би то могло да се ослика ефектом *subito piano*.



Пример 36: 79. и 80. такт

Од такта 82 до такта 90 мирно осминско кретање је сходно созерцању површине мора, када благи ветрић само мало заталаса воду, али она остане мирна и равнодушна према свим емоцијама и немирима људског срца.



Пример 37: тактови 83, 84

У такту 85 је неопходно издвојити линију у доњем гласу десне руке: силазак *дес-цес*, затим *бе* у левој. Исто треба урадити и у такту 89.

Од 90. такта у сопрану се појављује мотив који се секвенцама пење у терцама, а који за мене после слике мирног мора поново представља доживљај личног карактера. Опет се пажња усмерава на човека, ствараоца, који се враћа мислима у реалност и тад, још мирније него на почетку, звучи прва тема баладе.

Судбоносно звучи понављајући бас *e*.

Пример 38: 94. и 95. такт

Драматичан узвик у такту 100 са ознаком *sforzando* је избијање очаја на површину.

Понављање интонације *фис-гис* је заправо неприхватање останка у безнађу, покушај да се изађе из „затвореног круга”. У 106. такту то композитору успева. Победнички, у најјачој динамици јавља се друга тема у пуном сјају. Али прича нема срећан крај и стрмоглавим пењањем октава у десној руци ми се враћамо у очајничку борбу у кулминацији друге теме у такту 124.

Од такта 126 почиње “ међупростор“, у коме се чује кружно кретање мелодије налик *Валцеру* у Дес-дур-у, опус 64. број 1. Оно води ка скерцозној епизоди, која почиње у такту 138.

Пример 39: 138. и 139. такт

Шаљиви карактер музици придаје лева рука са „одскоком“ на првој и четвртој доби и секундама под луком, распоређеним симетрично, са тоном *бе* као центром. У 146. такту у *crescendo* догађа се низ модулација. Тај такт почиње доминантом Ас-дура да би се разрешио у тонику; у следећем такту – модулација преко Еф-дура у Бе-дур, затим модулација преко Ге-дура у це-мол. Без обзира на *crescendo*, разрешење у сваком такту треба да звучи тише од доминанте. При томе у левој руци не смеју да превладају октаве пре сваког разрешења, већ се омогућава раст динамике преко хроматике на петој и шестој доби такта.

У 150. такту се развој материјала одвија такође по принципу модулација. Интересантан моменат, који не смемо пропустити, је доњи глас у десној руци, записан у четвртинама. Поново се користи интервал секунде: прво *ес-е*, затим *еф-е*, *еф-фис*, *ге-фис*, *ге-гис* и даље хроматски према *цис*.



Пример 40: тактови 150-154

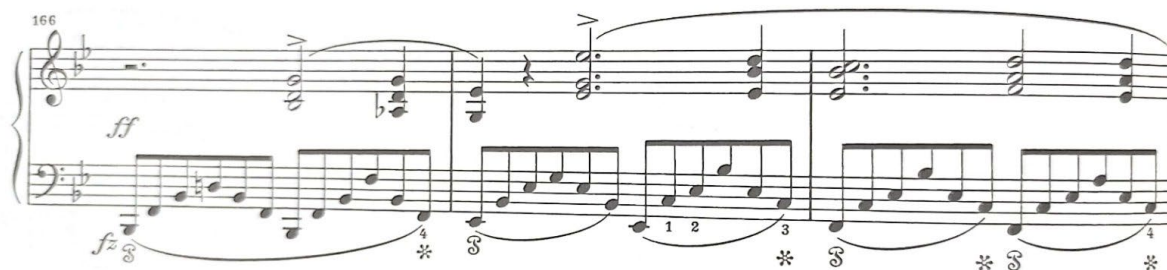
Прво примећујемо секунде, распоређене у паровима, за које мислим да би било логично да се свирају по принципу *crescendo-diminuendo*, са употребом микродинамике. Тек када је кретање усмерено ка горе, без враћања на претходну ноту, појачавање интензитета тона мора да буде константно.

Почев од 155. такта, треба да се руководимо линијом баса и користимо педал тачно како га је означио Шопен, цео такт. У 158. такту посебно је важно извести четвртине у левој руци *legato*, због чега композитор пише и прсторед, који то омогућава: 4,5. То није једина варијанта која може да буде примењена за добијање *legato*, али треба узети у обзир

да су Шопенова дела врло често изводили његови ученици, због чијих потреба је композитор и давао тачне инструкције у тексту.

У такту 166 се поново враћа друга тема, која звучи у Ес-дуру као и кад смо је први пут чули, али носи потпуно другачији карактер. Овде то више није шапутање, није тријумф, који се чуо у другом њеном јављању, већ достојанствена зрелост. Разложени трозвуци у левој руци у осминском кретању подсећају на епизоду „мирног мора”, која се појављује у 82. такту. Овог пута море је бурно, а мелодија се уздиже изнад њега.

Долази до сједињења природе и човека, као да море и композитор деле у савршеној слози иста осећања.



Пример 41: тактови 166-168

Нажалост, то није срећан крај, већ нас опет чека повратак на прву тему, са остинантим басом *de*. Исти узвици као и у првом таквом фрагменту и исти очај сада доводе до експлозивне коде.

Акценти, које Шопен ставља у *presto con fuoco*, служе као технички савет. На сваки од њих се треба наслонити. Из целе руке, из леђа снага долази до дирки. У 216. такту се тежиште преноси на четвртине у десној руци, од којих се свака свира палцем, са ослањањем на исти. Лева рука би требало да се вежба одвојено од десне, по принципу две четвртине на један покрет, при чему бас увек долази на спуштен зглоб, а акорд на придигнут, стварајући лукове. Када се свира на тај начин, без стајања између лукова, покрет леве руке мора да буде кружан.

Почев од 242. такта, извођачи, заузети скалама у десној руци, често забораве да заправо лева рука има водећу улогу. Мотив *e-fis* у следећа три такта подсећа нас на онај излазак

из „зачараног круга“ у тактовима 101-106. Акцентовани тонови *ге* у 246. такту и *фис* у 248. су изузетно важни како у мелодијском смислу тако и у хармонском. Они представљају врхунац мотива *e-фис* и чине његову каденцу, као субдоминанта, доминанта и затим тоника *ге* у 250. такту. Важно је одржати исти темпо одбројавања доба у тим тактовима да би се сачувала ритмичка целовитост мотива. Десна рука треба да свира тактове 246-250 са убрзањем ка басу *ге*. Тактице у тим пасажима су изостављене, али су зато присутне на доњем линијском систему. У тактовима 246 и 247 десна рука записана у осминским вредностима, где је у два такта у левој руци смештено 29 осмина, а у тактовима 248-249 се запис претвара у шеснаестине, којих има 39. Шопен даје извођачу слободу да у оквиру свака два такта распореди тај број нота сходно свом доживљају протока времена, али, без обзира на њихов међусобни однос, све оне морају да заузимају време трајања два такта. У 248. такту вертикала - *ге* у десној и *фис* у левој руци- мора да се сматра обавезом да се ти тонови свирају истовремено, када *ге* у десној представља задржицу за *фис* у левој. Бас *ге* у 250. такту, као и скалу у такту 251 треба изводити у претходном темпу без короне на *ге*, што понекад можемо чути, као и без успорења на самој скали.

Велики контраст чине три акорда у *piano* динамици, који подсећају на ритмичку фигуру из друге теме *Баладе*. Мрачно и судбоносно звучи хармонија ге-мола. Заједно са успорењем, понављање тонике ствара утисак трагичног краја композиције, који би био могућ, али у следећој *forte* реплици видимо да инат не дозвољава предају, да се борба наставља.



Пример 42: 251. и 252. такт

Октаве у 258. такту симболизују ослобађање од окова. Са великим напором, у *fortissimo* динамици, лева и десна рука крећу се једна другој у сусрет до тачке где досежу исти тон *ge*, да би незауостављив ураган хроматике завршио *Баладу*.

Балада бр. 2, опус 38

Рад Шопена на *Другој Балади* трајао је у периоду 1836-1839. У истом периоду су настали *Други Скерцо* (1837) *Трећи Скерцо* (1838-1839) и *Соната бе-мол*, опус 35 (1837-1839). Као што видимо, Шопен није био фокусиран само на компоновање *Друге Баладе*, већ је стварао дела, која нису била мање значајна по свом обиму и квалитету. Период од 1836. године се сматра расцветом Шопеновог стваралаштва. Те године је упознао чувену француску списатељицу Жорж Санд (право име Амантин Лусил Ороп Дипон, Amantine Lucile Auror Dupin), која је била познатија од Онореа де Балзака и Виктора Игоа у Енглеској током 30-их и 40-их година 19. века. Жорж Санд се сматра једном од најјаркијих представница романтичарске књижевности. Велики борац за права жена стварала је под мушким псеудонимом. Први сусрет композитора са Жоржом Санд није наговештавао ни љубав ни симпатију. Шопен у писму каже: „Ја сам упознао велику познату личност, госпођу Дипон, познатију као Жорж Санд, али њено лице није симпатично, и она ми се уопште није допала. Има у њој чак нешто одбијајуће.”⁹ Каснији сусрети композитора и списатељице допринели су бољем упознавању, у коме су велики теленат, памет и оригиналност Жорж Санд покорили Шопеново срце.

Није само Жорж Санд обележила овај период композиторовог живота. Средином 30-их година Шопен се сусрео са композитором Робертом Шуманом, који је допринео промовисању Шопенове музике и величању његовог талента. Позната је Шуманова фраза: „Капу доле, господо, пред вама је геније!”. Тим речима је Шуман исказао свој став према савременику, данас би се помислило и конкуренту, Шопену.

Друга Балада је посвећена Роберту Шуману, који је 1835. године завршио своје ремек-дело за клавир *Карневал*, у које је уврстио нумеру под називом Шопен, а 1838. је Шуман посветио свом пољском колеги клавирску фантазију „*Крајслеријана*”. Може се сматрати да је посвета *Друге Баладе* Шуману својеврсна захвалност Шопена свом колеги и обожаваоцу. Из тог разлога, говорећи о тој Балади, не можемо да се не осврнемо детаљније на стваралаштво Шумана.

⁹ В.Галацкая, Музыкальная литература зарубежных стран, страна 471, Музыка, Москва 1989 г.

Пре *Карневала*, свет је увидело дело, које је ,по мом мишљењу, послужило инспирацијом за настајање Друге Баладе Шопена, а то су *ABEGG Варијације* Шумана (1830).

Назив *Abegg* је проистекао из слова презимена Паулине фон Абег (Pauline von Abegg), која су била искоришћена Шуманом као основ за стварање теме варијација. Балада, коју је Шопен посветио Шуману, је написана у истом тоналитету као и *Abegg* варијације – у Еф-дуру. Увод који почиње октавом *ce* се убрзо хармонизује, претварајући се у трозвук Еф-дура. У доњем гласу у десној руци се појављује тон *a*, који се затим мења на *бе*, а као наставак линији *a – бе*, у горњем гласу се јавља *e*, што све заједно чини мотив *a-бе-e* (*A-B-E*) као и у Шумановим варијацијама. Међутим, недостаје последњи тон теме *Abegg* варијација, а то је *ge*. Није ни чудно што се тај низ завршава тоном *ef* уместо *ge*, ипак је то написао Фредерик Шопен (*F. C.*).

2. *Andantino*
sotto voce

Пример 43: почетак Друге баладе

Интерпретирајући *Другу Баладу* је веома пожељно издвојити те тонове (*a*, *бе*, *e*, *ef*) јер је то подсећање на тему, чијем аутору је Балада посвећена.

У четвртом такту поново имамо у левој руци тон *a*, затим у десној *бе* ,и *e* у средњем гласу првог акорда петог такта. Шопен је поново уткао тему Шуманових варијација у своје дело, иако то на први поглед није уочљиво.



Пример 44: тактови 4,5

Такође, почев од другог такта Баладе, све до *Presto con fuoco* је присутна чувена Шопенова квинта *ef-ce* и кварта *ce-ef*, да би се у 41. такту интервали претворили у мелодијску линију у басу, која почиње тоном *ce* и наставља тоном *ef*. У 43. и 44. такту наизменично се јављају квинта *ef-ce* и октава *ce* у левој руци.

Компликованост првог дела Баладе за извођача лежи у обликовању целине. Динамичке ознаке не постоје, осим *sotto voce* на почетку, све до 17. такта. Морамо да осмислимо начин интерпретације, који би учинио да две идентичне фразе не звуче на исти начин.

Прва фраза, досегнувши *ef* у сопрану, спушта се надоле. Користећи прости принцип праћења кретања мелодије, допустиво је да се према тону *ef* прави *crescendo*, а затим *diminuendo* до 5. такта. Дугачак лук, који обухвата цео почетак Баладе, завршава се у горепоменутом такту. То наравно није знак да се цела фраза свира апсолутним *legato*, поготову што ритам сичилијане, који се појављује у 3. такту, разбија једноличност претходног ритмичког записа. Такт 6/8 и понављање исте ритмичке фигуре (четвртина и осмина) дају музици специфично дисање у облику благог љуљања. Ако се сетимо неких познатих сичилијана као што је други став Моцартовог Концерта за клавир А-дур, број 23, К488, или Тартинијеве Сонате за виолину ге-мол, примећујемо да њихову мелодију прати ритмичка фигура која лежи у основи *Друге Баладе*.

У 6. такту, тачније на последњој осмини петог такта, Шопен започиње нов лук до деветог такта. Поново је присутан ритам сичилијане и понављање исте фигуре, четвртине и осмине. Мелодија је прилично статична, више пута се јавља мотив *a-be-a-ef*. Међутим, ако се први пут, у 6. такту, не примећује никакав развој музичког материјала, већ у седмом такту пунктирана фигура носи карактер варијација са додатим *ge*, да би у осмом дошло до каденце са разрешењем у Еф-дур у деветом такту. Сматрам да је сасвим оправдано да се

други велики лук свира у *crescendo*, да би избегли утисак „тапкања у месту“. У 9. такту се враћа тема са почетка *Баладе*, са једном разликом, коју чини десна рука-обогаћена је трозвучима уместо двозвука, за разлику од првог пута. Стога мислим да ово место треба у динамичком смислу свирати пунијим тоном, односно *mezzo piano* или *mezzo forte*, а због дуже линије бих препоручила да се не прави *diminuendo* у 12. такту, као што смо то радили у 4. такту. Настављајући у оквирима исте динамике, можемо да завршимо фразу у 17. такту у *piano*, користећи у претходна три такта *diminuendo*, што би за последицу имало да се иста музика одсвира два пута на два различита начина. Тиме би избегли монотонију у извођењу и нагласили различите развојне путеве истих фраза.

Прва динамичка ознака коју Шопен користи је *diminuendo* у такту 17. Без претходне припреме се појављује хармонија а-мола, док се мелодија креће наниже. Ту динамичку ознаку треба тумачити као благи акценат на новој хармонији, или као *tenuto*, да би се у силазној линији осетио крај музичког даха. Фраза постаје краћа него на почетку *Баладе*. *Crescendo* који следи нас враћа у дур, да би се после поново кренуло наниже у мелодији и у нивоу динамике. Кроз та 3 и по такта се десила модулација у Це-дур. Следећи *pianissimo* одсек са почетком у 21. такту је написан у стилу корала. Музика је налик певању дечијег хора на црквеној служби: чиста, продуховљена и нежна.



Пример 45: тактови 22,23

У свим Шопеновим Баладама можемо да пронађемо религиозно начело као контраст унутрашњем немиру и борбености једног грешног људског бића.

Те оазе духовности су карактеристичне за стваралаштво композитора романтичара. У центру пажње је увек индивидуум са мноштвом нерешених проблема у самом себи, борбом са искушењима, потрагом за идеалом, али као равнотежа је присутна тема Бога и осврт на вечност.

Преко хроматског низа *de-dec-ze* у доњем гласу у десној руци (такт 25) враћамо се на тему са почетка *Баладе. Diminuendo*, који је Шопен записао на том месту, није знак да се пре тога мора направити *crescendo*. Вратимо се на такт 17, где смо протумачили *diminuendo* као назнаку да треба започети фразу са благим акцентом или *tenuto*, тј. кренути од прве интензивне ноте у стишавање динамике током силаска. Ситуација коју имамо у такту 25 са *diminuendo* од тона *de* може да буде протумачена на исти начин. Ту ступа на снагу закон полифоније, који даје право на самосталност сваком гласу.

У наставку се, од 26. такта, поново јавља прва тема Баладе, али нема свој логичан завршетак са разрешењем у Еф-дур, већ, недоречена, наставља своју драматизацију до а-мола у 33. такту. Треба подсетити да је сходно мом тумачењу музичког текста мотив *а-бе-е*, који је присутан и овде, у такту 32 и 33, је управо тај елемент, на којем се базира *crescendo* у тим тактовима.

Хармонија умањеног септакорда у такту 37 је поново јака доба, која долази без динамичке припреме. *Diminuendo* од тона *a* у сопрану до тона *ef* је дозивање, инсистирање на смирењу, које, понављањем та два тона више пута, доводи до краја првог дела *Баладе*.

41

smorzando

2

3

5

3

*

Пример 46: тактови 41-45

Веома је необичан за Шопена контраст, који је створен неочикованим одсеком *Presto con fuoco*. За Шопена је необичан, а за Шумана? Не треба заборавити на вишеструку Шуманову личност и емоционалну нестабилност. Тај контраст је управо оно што карактерише музику Шопеновог савременика.

Буран одсек у а-молу, тоналитету који је Шопен наговештавао у првом делу *Баладе*, траје све до повратка у „мирну луку“ прве теме *Баладе*, у такту 82, а базира се на мотиву увода *Прве Баладе ас-ес-бе-це*, само у овом случају то су тонови *а-е-ха-це*.

У техничком смислу овај део представља велики изазов за извођача. Десна рука у такту 46 се креће наниже по трозвуку а-мола са „уметнутом“ терцом *еф-а*. Од сваке те терце, којих има три у поменутом силаску, рука се позиционира као при свирању трозвука, тако, да имамо три покрета са почетком на свакој терци. У 47. такту, који у основи има хармонију умањеног септакорда, извођењу може помоћи замишљање малих лукова на сваке две шеснаестине, са ослоном на палцу. У исто време у левој руци имамо кретање по три шеснаестине на један покрет руке. При томе треба вежбати обе руке са изразитим одвајањем између лукова, која неће бити истовремена у обе руке. На тај начин се постиже слобода кретања, која је изазвана „опуштањем“ између лукова. При свирању у бржем темпу та одвајања ће постати скоро неприметна, покрети ће бити све мањи, а резултат – квалитетно, „чисто“ свирање.

У 62. такту, иако нема ознаке за тишу динамику, треба да се остави простор за *crescendo*, који траје све до 68. такта. Препоручила бих да се лева рука у такту 62 свира у *piano* динамици, а десна у *mezzo piano*, што није тешко постићи, јер саме октаве звуче много моћније од ситних нотних вредности у басу. Стигавши до кулминације у такту 68, мелодија у десној руци се полако спушта надолу. Заједно са *diminuendo* ефектом добијамо утисак постепеног смирења после буре. У такту 78 важну улогу имају терце у левој руци, које би требало да буду груписане по две, као уздах: *цес-бе* два пута, а потом *а-ас*.

Прва тема *Баладе*, која се враћа у такту 82, је прекинута паузама и короном у такту 87. Као да смо накратко застали, не желећи да се крећемо већ пређеним путем. Међутим, ипак настављамо познатом линијом „мањег отпора“, да би се у такту 95 осетила промена, која

ће омогућити разраду материјала. Узнемиреност, која се осећа у музици, због хармоније умањеног септакорда, не престаје два такта. У 97. такту се све мења „набоље“. Тон *a* у басу, који је досад градио умањену квинту ка следећем *es*, постаје *ас*, и траје скоро три такта. На том басу *ас* се одвија дијалог мушког и женског гласа који чине канон.



Пример 47: тактови 97-99

Љубавна атмосфера асоцира на време кад су млади Шуман и Клара били раздвојени, истовремено гајећи иста осећања. У 101. такту се поново јавља хармонија умањеног септакорда, као сенка драме, и поново исти мотив као у 95. и 96. такту, са истим дуетом у наставку. Стрмоглаво пењање у *stretto piu mosso* досеже тријумф у 110. такту. Десна рука у *stretto* се креће навише по хроматској скали истовремено, када лева рука звучи судбоносно. Врхунац те кулминације је Бе-дур, који нас преко модулација уводи у хармонију Ха-дура. Важно је обратити пажњу на лукове, које Шопен овде пише. *Fortissimo* не треба да звучи пренаглашено, са акцентом на свакој четвртини, већ да се акорди изведу као целовита фраза.



Пример 48: тактови 111-114

Да би добили жељени резултат, то јест утисак великих лукова, најбоље је користити начин поделе тих лукова на краће. Мотивски можемо да издвојимо три елемента: први је *ge-ef-де-бе-це*, други *де-бе-ге-а* и трећи *бе-ге-ес-еф*. Сваки од њих има ослонац на првој доби у такту. Да би избегли свирање „по тактовима“, можемо да направимо динамички микроплан, по коме би први ослонац на *еф* био највећи, други- на *де-* мањи, а трећи- на *бе-* најмањи, са усмерењем у *crescendo* ка *sforzando* у такту 114. Мајсторски компонована музика нам обезбеђује утисак константног *fortissimo-a* због леве руке, која у моменту попуштања интензитета у десној, креће се по интервалима кварте, па сексте, навише.

Од 115. такта Шопен користи исту конструкцију, коју смо разматрали у одсеку од такта 82, са малим изменама. Овде прва тема доживљава скраћење и модулира из Е-дура у Цедур. У такту 119 она звучи дубоко у басу и носи проповеднички призив. Мишљења сам, да се у овом случају тема не сме свирати много тихо и нежно, јер сам регистар обавезује на одређену строгаћу.



Пример 49: тактови 119-122

После следећег дуета и фрагмента *stretto, piu mosso* враћамо се на *presto con fuoco*, чији се почетак овога пута ослања на први такт увода *Прве Баладе*. То што је тамо звучало као *ес-ас-бе-це* овде постаје *а-де-е-еф*, а тек после се појављује мотив *а-е-ха-це*, базиран на другом такту увода *Прве баладе*.

У 155. такту се припрема кода, технички најзахтевнији део *Баладе*. Да би сачувале снагу за извођење коде, треба мудро приштедети исту у одсеку од 156. до 167. такта. Дубоки бас

e у 155. такту, који „грми“ под педалом цео такт, је добар помоћник десној руци, која може да свира шеснаестине веома лако, без физичког напора. Исто се односи и на тактове 158 и 160, као и на трилер у левој руци у такту 164 и 165. Следећа два такта, 166 и 167, треба да се свирају на почетку тише, да би се развијали у *crescendo*, а главни терет да понесе лева рука, што због моћнијег звука у басу, што због поштеде за десну, којој предстоји виртуозна и напорна кода.

Шта је главни проблем за извођача у коди *Друге Баладе*? Једини разлог њене тежине су дупле ноте, које треба свирати дуго и гласно. Начин вежбања дуплих нота је вежбање горњег гласа *legato*, а истовремено са њим доњег *staccato*. Затим треба обрнути улоге и вежбати *staccato* горњи глас, а доњи *legato*. Такође је неопходно фразирање, које се заснива на мањим луковима. Тако је у првом такту коде (168) пожељан лук, који повезује другу и трећу шеснаестину, а затим лук између 4. и 5. шеснаестине. На исти начин могу да се формирају парови све до такта 175. Почев од такта 176 треба вежбати *legato* доњи глас, који се креће по хроматској скали. Подела на лукове постоји и овде, али је другачија него пре. Друга група шеснаестина у такту 176 и 177 мора да почне на нови покрет, што значи да нов лук почиње од ноте *ef*, а претходни се завршава на последњој ноти претходне групе, такође *ef*.

Понављајући тонови, као што су ова два *ef*, морају физички да се поделе на два одвојена покрета или лука. У такту 177 и 178 лук почиње од друге шеснаестине, а прва припада претходном луку. Динамички, унутар сваке мање музичке смисаоне целине се одреди њен центар. Тако у првом такту коде центар је друга шеснаестина у свакој групи, а у другом и трећем – прва шеснаестина друге групе. Због тога у вежбању, осим одвајања између лукова, треба користити микродинамику са максималном изражајношћу. Све што се креће ка центру треба да се свира *crescendo*, а од центра- у *decrescendo*. Лева рука треба да потенцира интервал, који долази на центар у десној руци, а не октаве у басу. Оне служе као одскочна даска за преношење тежишта на важан интервал. По принципу описаном у поглављу о *Првој Балади*, где се говори о начину вежбања коде, свака подела, отпуштање између лукова, биће мање приметна, како се темпо убрзава и вежбање напредује. Покрети ће постати све мањи, јер ће се одвијати у бржем протоку времена.

Посебну пажњу треба обратити на такт 184, где Шопен пише ознаку *crescendo*. У овом случају је то знатно попуштање динамике и одмор за десну руку, јер музичко ткиво захтева да се више пажње посвети хроматици у басу. Прво је то *ef-fis-ge*, у следећем такту *ge-gis-a*, а у такту 186 започиње незаустављив низ октава, од *a* до *ef*. На крају тактова 184 и 185 две последње осмине морају да се свирају „лакшим” звуком, како не би разбили хроматски низ.

Тактови 188 и 189 инсистирају на мотиву из *Presto con fuoco* у левој руци. Поново имамо низ из увода *Прве Баладе e-a-ха*, где уместо последњег тона *ce* мелодија иде на *de*. Интонација секунде *ef-e* у левој руци обележена специјалним луком и *diminuendo* од првог ка другом тону. Октава *ef* треба да се свира као да је акцентована. Десна рука се ослања на јаке прсте – други и први, горња терца у сваком трозвуку мора да буде освирана као да је ухваћена успут. Корисно је вежбање само силазне скале, без терци. Од такта 190 мења се начин извођења шеснаестина. Поново се ради о принципу лукова, који су у овом случају на првој и трећој ноти, са ослонцем на палцу. Лева рука „по логици ствари, треба да помогне десној и да се свира са акцентом на октави.

196. такт нас враћа на увод *Друге Баладе*. У овом случају је то тон *a*, а не *ce* као што је то било на почетку. Нема више светле теме у дуру, већ мрачан *a*-мол завршава *Баладу*. Иако Шопен пише ознаку *tempo I*, налазим да је сасвим логично свирати тај део мало спорије од темпа почетка, што због молског тоналитета, што због карактера епилога, који овај крај носи.

Шопен обележава педал у 196. такту у трајању од два такта, међутим као и у припреми друге теме *Прве Баладе*, мислим да је због тонске слике, која се разбиструје, врло пожељно користити вибрирајући педал.

Октава *a* у *tempo I* подсећа на звук звона, који се чује издалека као успомена или трагична реалност.

The image shows a musical score for two staves, measures 196 and 197. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. The tempo marking "Tempo I" is placed above the staff. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It starts with a dynamic marking of *fz* (forzando), followed by a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music consists of a series of quarter notes. A first ending bracket is shown under the first measure of the bottom staff.

Пример 50: тактови 196,197

Друга Балада се разликује од осталих по свом завршетку, који је интровертан и миран. То је једина балада чији крај није написан у основном тоналитету Еф-дуру, већ у а-молу.

Балада бр. 3 оп. 47

Исте године када је настала Фантазија еф-мол, опус 49, увидела је свет и Балада у Ас-дуру, оп. 47. Трећа балада је завршена 1841. године, а рад на њој је композитор почео 1840. Тоналитет нас враћа на увод Прве баладе, где се Ас-дур недвосмислено чује у прва три такта, иако предзнаци указују на ге-мол. На тај начин се ствара нит, која повезује Прву и Трећу баладу.

Почетак баладе Ас-дур подсећа на отварање књиге, из које ћемо да читамо о далеким догађајима из прошлости, на тај начин придавајући значај томе, да је сам жанр музичке баладе био везан за реч. Шопен то постиже ефектом „ширења“ музичког материјала, кретањем горњег и доњег гласа у супротном смеру од једног тона *es*. Мелодија, која се базира на скали Ас-дура, досеже тон *ce* поступним кретањем навише, да би се ту зауставила, и изградила чисту кварту до *ef*. Поново имамо интервал, који прожима све баладе и несумњиво има посебан аутобиографски смисао.

The image shows a musical score for the first four measures of the third ballade. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics 'mezza voce'. The score is in 6/8 time and E-flat major. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third measure contains a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The fourth measure contains a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The bass line consists of a descending eighth-note scale: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The score is numbered '3.' on the left and '45' above the first measure.

Пример 51: тактови 1-4 Треће баладе

Због завршетка првог мотива на петом ступњу Ас-дура и функцији тонике, ствара се утисак упитне интонације и недоречености, да би се у 3. такту кренуло од хармонији доминанте са „одговором“ у басу, и у четвртом стигло у Ас-дур, али поново на пети ступањ *es*.

Први четворотакт представља једну мању музичку целину у форми дијалога - питања и одговора. Динамички план се намеће овде пре све хармонијама. *Crescendo*, који траје прва

два такта, има за циљ доминанту у 3. такту, као највећи динамички успон, са даљим разрешењем у *decrescendo*. Често имамо прилику да чујемо у интерпретацијама *diminuendo* већ на крају другог такта, што није оправдано, због интензитета, који намеће следећа хармонија доминанте. На тај начин се четвортак претвара у два двотакта са два завршетка, поистовећујући структуру обе мање целине од по два такта, и тиме их раздвајајући.

У 5. такту мотив са почетка звучи у басу. Јако је важно да се лева рука на овом месту свира јачом динамиком него пратећи гласови у десној, због близине регистара. Мелодија у басу треба да доминира, не улазећи у „борбу“ са осталим музичким материјалом. Структура другог четвортакта се разликује од првог и мелодијски и хармонски. Овде немамо за циљ да „одговор“ на „питање“ нагласи доминантну функцију, већ се дуго задржавање на петом ступњу *es* мења на последњој осмини 7. такта, и то на кратко, на хармонију *Es*-дура, као доминанте, да би се одмах разрешило у тонику. По први пут се то разрешење „ослања“ на бас *as*. Динамичке ознаке у тактовима 7 и 8 (*crescendo* и *decrescendo*) носе фразиолошки карактер, и нису упутство за стварно појачање и стишавање динамике. Ефекат изненађења се јавља у такту број 9, у неочекиваној октави *as* у *forte* динамици. Ако се до сада мелодијско кретање одвијало поступно, од 9. такта је уочљива фрагментарност у развоју материјала. Велика удаљеност баса и сопрана на почетку тог такта се јавља по први пут, дајући драмску ноту следећој епизоди, подсећајући на узвик, ударац по површини воде, ловачки рог. Асоцијације могу да буду најразличитије. Акцентом на октави *as* у следећем такту Шопен је дао до знања да је тензија и даље присутна, стога не треба свирати другу октаву тише, већ се усмерити даље, ка *crescendo* на октавама *ce-ef*.

Пример 52: тактови 8-10

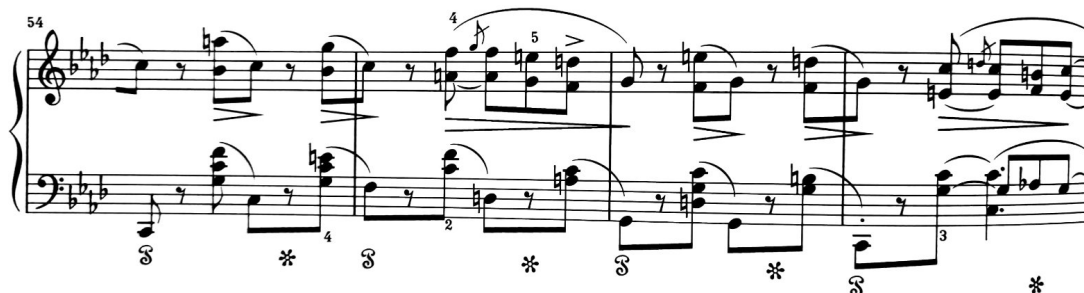
У 11. такту је све замрло, осим октава *es*, које „трепере“ у пунктираном ритму у динамици *piano*. Између баса *es* и октава на истом тону у десној руци, појављују се лукови *ce -ха* и *ха - бе* у левој, као једини елемент који наставља кретање започето још у 9. такту низом *es-де, дес-це*, где је то било представљено као два засебна „коментара“ због размака од једне октаве. У 11. и 12. такту хроматски силазак од *ce* ка *бе*, преко *ха* делује обједињено, јер се одвија поступно у истој октави. Поновни „узвик“ у 13. и 14. такту добија развој налик варијационом, са пунктираним ритмом у левој руци и групом од осам шеснаестина у десној. Уместо кварте *ce-ef*, као што је то било у такту 10, „пут“ од *ce* до *ef* је „попуњен“ хроматском скалом са пролазним *ge*. Иако су те октаве записане на горњем линијском систему – нема потребе да се свирају десном руком, већ све до паузе треба поделити сваку октаву на доњи и горњи глас, где ће доњи свирати лева, а горњи -десна рука. Претпостављам да је запис у овом случају последица практичних разлога. У решавању појединих технички захтевних места треба да се руководимо пре свега оним, шта је композитор желео да чује, јер је то коначни циљ извођења.

Из треперећих октава *es* у десној руци рађа се мелодија, која, без обзира на испрекиданост паузама, чини једну целину све од 17. до 20. такта. И ту се наставља силазни низ у левој руци, лукови по две ноте, који се јављају као лајтмотив. У 21. такту „ловачки рог“ звучи у октавама. После октаве *ges* у 25. такту, као знак за узбуну, појављује се трилер и шеснаестине у супротном кретању до октаве *бе*. То су се уплашене шумске нимфе разбежале од неочекиваних сведока њихове игре. Међутим, рог се чује све чешће и све гласније, па и „бег“ постаје све активнији, док се све не смири у такту број 36, где се преко баса враћамо на тему са почетка баладе.

Од такта 41, преко модулације и секвенце, тема долази до своје кулминације у тактовима 45 и 46. Завршава се први одсек баладе мотивом, којим се завршава и други четвортакт, у такту 7 и 8, али у дубоком регистру у басу. Тај мотив је „одјек“ мотива увода прве баладе, *es-ac-be-ce*.

Следи рађање теме валцера из „зрна“ октаве *ce*. Валцер је написан у Еф-дуру, тоналитету друге баладе. Тема се благо „њише“ у паралелном кретању десне и леве руке наниже, у истовременим „уздисајима“ лукова. Шопен је желео да избегне стандардну јаку прву добу

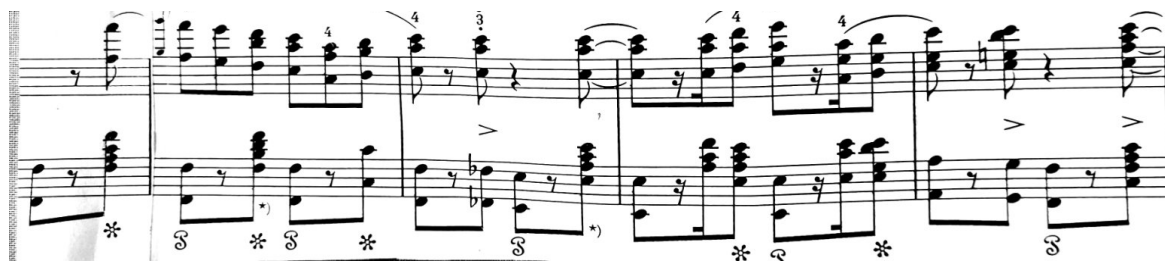
у валцеру, зато сваки лук има мали *diminuendo* ка другој ноти, која не чини мелодијску линију, већ пулсацију. Мелодија је у горњем гласу десне руке, у силазном низу *a-ge-ef-e-de-ge*. Играчки карактер, када се јасно разазнаје почетак сваког такта, је присутан тек у наговештају, постигнут је педализацијом, јер се свака прва доба у такту задржи као хармонска основа. То су *це-еф-де-ге-це* у тактовима број 54, 55, 56 и 57.



Пример 53: тактови 54-57

Драматизација безбрижног валцера се јавља у виду модулације у еф-мол, да би мотив валцера, *ге-еф-е-де*, зазвучао у молу као *ге-еф-ес-дес-це*, у тоналитету Четврте баладе.

Видимо доследност Шопена да обједини све баладе, прожимајући их истим тоналитетима: Ас-дур, Еф-дур и еф-мол. Врхунац молски валцер достиже у 81. такту, где тема звучи у октавама и трозвучима све до такта 88. То је прва драмска кулминација баладе.



Пример 54: тактови 82-85

У 88. такту хроматским силазком, *ас-ге-гес-еф* у десној руци, долази до „премишљања“, као да је постављено питање куда кренути даље после постигнутог врхунца. На тренутак осетимо да се враћамо у мир и спокој, јер управо такав утисак оставља модулација у Дес-дур, да би се убрзо поново нашли у еф-молу, преко низа тонова, *еф-ес-дес-це*. *Diminuendo*, почев од такта 88 до такта 95, треба да се одвија врло постепено, пажљивим слушањем хамонија. Тако *ха*, који се појављује у 93. такту као вођица за *це* у 94., треба, по мом мишљењу, да буде прва другачије „обојена“, тиша нота, да би се на 6.осмини у истом такту појавио *бе*, као још „замраченији“ тон. *Crescendo* који следи, заједно са „пењањем“ узлазном путањом, могао би да резултира поновном драмом, али се то не догађа, јер октава *ас* у 99. такту води у модулацију у Ас-дур.

Технички 97. и 98. такт представљају проблем због широких распона акорада у левој руци, од којих је најшири *це-ге-бе-еф*. Многи извођачи користе принцип разлагања акорада - или их свирају из два дела, или *arpeggiato*. Међутим, то разблажује драматургију овог места. Постоји лак начин да добијемо звучни ефекат као што је то записано у нотама, истовременог звучања целог акорда- заједно у левој и десној руци, ако горњи глас леве руке „преузмемо“ у десну.

Почев од такта 99 до такта 103, два истоветна мотива у мелодији имају *crescendo* на крају. У овом случају бих се поново усудила да тумачим ту ознаку као смер кретања фразе, а не реално појачавање динамике. Самим тим, што се први мотив разрешава у Ас-дур, а други модулира у Це-дур, они не би требало да се свирају на исти начин. Други мотив предлажем да се свира као „отпуштање“ тензије, која се „накупила“ пре, као увод у поновни валцер нежног и лаганог карактера.

Валцер се јавља као успомена на прву његову појаву, траје краће и остаје недоречен, понављајући акорд Це-дура.

У 116 такту, без икакве претходне припреме, појављује се нов музички материјал у Ас-дуру. Поновљена у два претходна такта секста *е-це* може се у свом последњем појављивању протумачити као *фес-ес*, енхармонски стварајући логичну модулацију у Ас-дур. Стога мислим да последњи *е* у 115. такту заједно са следећим *ес* у 116. такту треба издвојити у извођењу као засебан глас. Као потврда томе је *crescendo* у загради, записан на

последњем *e* 115.такта према *es* у 116.,а такође горњи глас у левој руци *es-фес* у такту 116, који као у огледалу одговара претходном *e-es* у десној, а обележен је луком.



Пример 55: тактови 115,116

Велики арпеђо у десној руци у такту 118 је боље да се свира са обе руке, тако што прва три тона свира лева, а остале -десна рука са прсторедом 1-2-3-1-5, до горњег мелодијског тона *ce*. Педал треба да се притисне на самом почетку арпеђа. У истом такту 118, у левој руци доњи глас поново чини секунда *es-фес*, што треба нагласити у извођењу. Тактови 116, 117, 118 и 119 представљају четворотакт. Како се други такт завршава на доминанти, а трећи почиње раскошним „узлетом“, логично је да и динамички други двотакт буде интензивнији од првог. Идентична ситуација је и са следећа четири такта -120,121,122 и 123. *Arpeggiato* у такту 122 се свира по истом принципу као и у такту 118, са коришћењем истог прстореда. Како су следећа два разлагања акорада у такту 122 у левој руци веома широка дистанцијом, не и временски, због бољег утиска „проходности“ музичког тока, горњи глас може да се преузме у десну руку, јер *ge* у сопрану остаје да звучи, захваљујући десном педалу. Скерцозна епизода са непрекидним шеснаестинским кретањем у десној руци почиње у такту 124. Као контраст „перластим“ пасажима у сопрану јавља се мотив *ges-de-es-e* у левој руци, који је обележен луком.



Пример 56: тактови 124 - 127

Затим, у 130. такту мотив *дес-а-бе-це* у доњем гласу леве руке има развој у 132. такту: *еф-бе-це-дес-еф*. Јако је важно не „испустити“ из вида та три мотива, због захтевности нотног материјала у десној руци. Шалјиви скерцо преко узлазних трилера израста у кулминацију, сличну другој теми Прве баладе, њеном другом и трећем појављивању. После распеваности кулминације већ познати валцер звучи у истом тоналитету као и претходна епизода, *Ас-дуру*.

Ако смо говорили о скерцозној епизоди која почиње у 124. такту, са повременим лирским легато репликама у левој руци, да су ти мотиви контрастни шеснаестинама у десној, у такту 157 наилазимо на међусобно прожимање лирског, певљивог начела у десној руци и „злослутних“ пасажа у левој. Назвала бих ову епизоду „драматични“ скерцо.



Пример 57: тактови 157,158

Први пут Шопен у оквиру једне баладе мења предзнаке и означава *цис-мол* као главни тоналитет одсека, који траје од такта 157 до такта 193. Мелодија у десној руци у својој

основи има тему ранијег валцера са силазним низом тонова *цис-ха-а-гис*. Због веће „оштрине“ тај низ завршавају три осмине у *staccato* артикулацији. Сада се шумске нимфе не играју и не шале, већ су претеће и љутите.

У 165. такту водећу улогу преузима лева рука, полако градећи кулминацију драматичног скерца, до које се долази у такту 173.



Пример 58: 173,174

Шеснаестинско кретање је непрекидно у горњем гласу, мелодија скерца је додатно драматизована уситњеном пулсацијом, динамика је *fortissimo*. Преко низа модулација се долази до тона *ха* са ознаком *sforzando*, који се понавља четири пута. Изненада се поново јавља тема валцера у *piano* динамици, али због шеснаестинске пратње у басу више не звучи као пре, већ личи на „затишје пред буру“. Из ње „израња“ прва тема баладе, али само њен „одјек“. Преко хроматике у левој руци у такту 192 долазимо до следећег акцента- после поновљеног *ха* стижемо на *це*. Поново се спроводи тема валцера са „неуморним“ скалама у басу, затим се опет јавља наговештај прве теме. Хроматским силаском у басу долазимо до следећег „стуба“, тона *де* у десној руци. Даље тема валцера у молу се скраћује и прераста у прву тему баладе, која се развија, модулирајући у *Ас-дур*. У такту 205 у десној руци се појављује понављајући тон *ес*. Три пута звучи та нота као следећа

степеница у низу *ха-це-де-ес*. По принципу тог „пењања“ Шопен гради будућу кулминацију до које се долази у такту 213.

The image shows a musical score for measures 213-216 of Chopin's Ballade No. 1. The score is in C minor, 3/4 time, and features a fortissimo (ff) dynamic. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a dotted line above it, and the left hand has a dotted line below it. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 59: тактови 213-216

Тема са почетка баладе доведена је до „усијања“, звучећи у свом основном тоналитету Ас-дур, у динамици *fortissimo*. Искористивши модулације, динамички раст, ситну пулсацију као средства за непрекидан развој и набој, тријумфално презентована прва тема није крај и логичан завршетак. У наставку Шопен прибегава принципу „скраћења“ времена, „терајући“ извођење у *stretto*, затим *piu mosso*. Не само брзином, већ и преласком у *piu mosso* са двотакта на структуру од по један такт у тактовима 235 и 236, „стрмоглавим“ силаском у десној руци приводи баладу крају. Последња четири акорда баладе су груписани по принципу доминанта-тоника. Прво је то Це-дур са разрешењем у еф-мол, а затим Ес-дур са разрешењем у Ас-дур. То је једина од свих балада која се завршава победнички, можемо да кажемо и да највише личи на бајку по сликовитости, која је присутна у овој музици. Бајка по традицији мора да има срећан крај!

Балада бр 4, опус 5

Балада еф-мол, опус 52 је написана 1842. године у Паризу. Сматра се најзахтевнијом од свих балада Шопена, како музички, тако и технички. Лепота и богат музички садржај сврставају је међу најзначајнија дела епохе романтизма. То је расцвет Шопеновог стваралаштва, зрели период композиторовог живота, у коме је акумулирано целокупно његово искуство, и животни и професионално. Исте године настаје и *Скерцо* број 4, Е-дур. Четврта балада почиње уводом у Це-дуру. Као и остале баладе - отвара се једним тоном *ге*, поновљеним чак десет пута! Од четврте осмине се октава *ге* хармонизује. Већ јасно чујемо тонове трозвука Це-дура. Мотив, који се јавља у левој руци, а прожима све баладе је *ге-це-де-е*, овде је приказан у инверзији. Недостајећи *ге* у самом мотиву је присутан у десној руци.

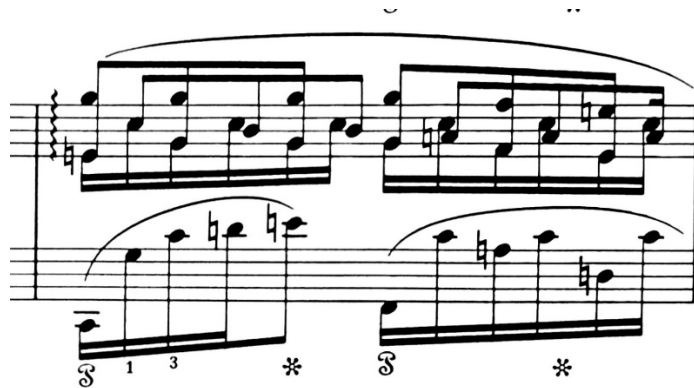


Пример 60: почетак Четврте Баладе

Кварта и две секунде је структура, која увек остаје непроменљива у интервалском смислу, али се јавља у различитим тоналитетима, од различитих тонова. У другом такту увода, хармонији Це-дура се додаје *бе*, који наговештава разрешење у Еф-дур. Осим лукова Шопен пише ознаку *legato* речима. Као што знамо, извођење *legato* на понављајућем тону

је изузетно тешко. Не само што се октава *ge* свира непрекидно скоро два такта, већ и мотив у левој руци написан у репетицијама. Лук, који је записао Шопен, треба сматрати идејом о једном дугачком музичком даху. Пијанистички гледано, сваки покрет зглоба руке навише и наниже ствара утисак дисања између тонова. Што више нота можемо да одсвирамо на исти покрет, то је „дах“ дужи. Стога могу да посаветујем поделу великог Шопеновог лука на мање лукове, који обједињују ноте у групе. Тако прве три октаве чине први покрет, у коме се на почетку рука спусти доле, ближе клавијатури, а затим, кроз другу и трећу октаву, благо се креће навише, заједно са лаганим подизањем лакта. Затим се исто учини на следећих шест октава *ge*, с тиме што, због још дужег даха, подизање зглоба и лакта ће се одвијати постепеније. На исти начин треба свирати и мотив у левој руци - од ниског положаја зглоба руке полако долазити ка вишљем. Да би обезбедили неопходан простор, који помаже да музика „продише“, и добили лепши тон и бољи *legato*, треба користити „мекан“ зглоб, који је у стању и да се спусти испод нивоа клавијатуре и да се подигне изнад, омогућавајући му прављење кружних покрета. У вежбању може да се користи начин када је прст, спуштен на дирку, не напуштајући је, служи као ослонац за слободно померање зглоба. Кад би радили ову вежбу истовремено левом и десном руком покрет зглоба би личио на исцртавање кругова у сусрет један другом.

На четвртој осмини другог такта увода бас *ef* и хармонија Еф-дура у наставку дају осећај да смо стигли до циља преко „лебдећих у ваздуху“ октава *ge*. Међутим, Еф-дур је искоришћен овде као субдоминанта Це-дура, тоналитета до којег се стигне преко Ге-дура. У четвртом такту, у левој руци, поново имамо мотив *ge-ce-de-e*, али није више у инверзији, већ у свом основном облику. У извођењу морамо да издвојимо тај мотив, како би био уочљив за слушаоце.



Пример 61: такт 4

На крају увода, где су уписане ознаке *diminuendo* и *ritenuto*, треба обратити пажњу да се оне не спроводе непосредно на местима где су записане, како не би направили превелико стишавање динамике, у којој је тешко одсвирати све ноте тако да се свака чује, и како не би „развукли“ време несразмерним успорењем. Увек треба памтити да су *ritenuto* и *diminuendo* радње које се одвијају постепено.

Главна тема баладе почиње „опевавањем“ тона *це* малом секундом навише и вођицом *х* наниже. Можемо да кажемо да сама тема, у том облику, у коме је чујемо касније у току баладе, почиње квалтом *це-еф*. Знамо већ значај тих тонова за Шопена из претходних балада.



Пример 62: тактови 8,9

Интонирање теме нас усмерава ка *e* као вођице за еф-мол, међутим, како се исти мотив понавља два пута, а записан је под једним луком, не треба оба пута ставити акценат на ноти *e*, јер на тај начин правимо два кратка „даха“, уместо једног дугог. Да ли треба дати већи значај првом или дугом *e* је ствар избора извођача.

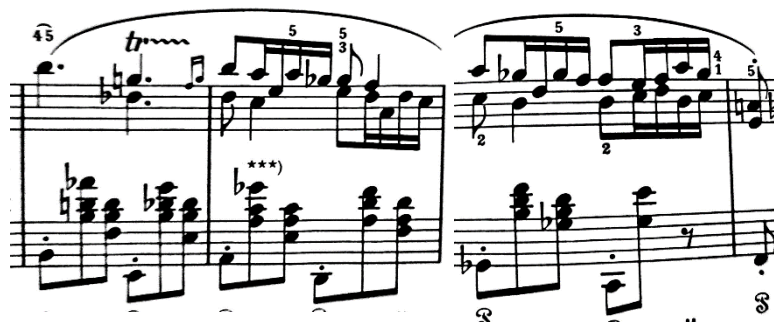
У 11. такту Шопен пише *diminuendo* од трећег *es* ка крају реченице, у исто време између два линијска система уписује *crescendo* до баса *es.*, и затим *diminuendo*. Како то протумачити? Мислим да је композитор имао за циљ да друга половина такта не постане „лежиште“ због тоналитета Ес-дура, који се овде појављује, а да бас *es* не прође безначајно.

У 13. такту тема се јавља у Ас-дуру, светлијем тоналитету, без „болног“ *e*, као вођице. Самим тим се сугерише развој, због ког више не бих наглашавала ни један тон као центар фразе, већ бих у извођењу стремилa даље се назнаком *crescendo* и убрзања. Динамика у 15. и 16. такту је идентична 11. такту, али с обзиром на то, да се елемент теме, који почиње од шеснаестина понавља два пута и модулира у доминанту бе-мола, наставила бих да замишљам константан *crescendo* све до такта 19, где главна тема звучи најнапетије. Ту напетост Шопен остварује хармонијом Еф-дура и умањеног септакорда у левој руци, у то време када текст у десној остаје непромењен у односу на почетак. У 22. такту нас дочекује разрешење у бе-мол, да би се убрзо, преко доминантног септакорда еф-мола, тема вратила у почетни тоналитет. Заједно са тим повратком се догађа и *decrescendo*. Интерпретирајући на тај начин одсек између 8. и 23. такта, добијамо музичку целину са својим хармонским развојем и мањом кулминацијом.

Поновно спровођење главне теме у еф-молу има црте варијационости, захваљујући орнаментици у 24. такту. Тонални план развоја теме остаје исти као раније. После разрешења у бе-мол у 36. такту, Шопен нас уводи у чаробни Гес-дур у 38. такту, преко баса *бе-ас-гес*. Фрагмент од такта 38 до такта 45. ме асоцира на сцену из Пучинијеве опере „Мадам Батерфлај“, где главна јунакиња, гледајући у далеку тачку на хоризонту, мисли да види брод на пучини, којим долази њен вољени, пуна несигурности и истовремено велике наде због радости предстојећег сусрета. Динамика у 38. такту је *pianissimo*, полако се крећу октаве у левој руци, десна стоји у месту, понављајући хармонију Гес-дура.

Модулација у Фес-дур у 42. такту чини слику из „измаглице“ све реалнијом. Иако не постоји ознака *crescendo*, сама хармонија то намеће. За извођење октава у левој руци Шопен предлаже промене прста на истом тону, међутим, сматрам, да то није неопходно за постизање *legato*, јер такво решење може да буде неспретно за неке извођаче. Треба по могућности повезивати одговарајућим прсторедом тонове линије баса, поделивши лук на мање „прсторедне“ лукове, користећи десни педал на прекидима тих лукова по индивидуалном осећају. Препоручујем да се тактови 38, 39, 40 и 41 свирају са употребом левог педала. Због добијања ефекта „акварела“ у виду „прозирног“ тона.

Од такта 46 фрагмент прве теме се драматизује великим интервалским интонацијама, које досежу размак дециме, и по први пут *crescendo* на понављајућим нотама иде до краја, ка последњем *ef.* У 50. такту развој доводи до валцера са полифоним цртама, које треба јасно презентовати у извођењу. Мотиву у горњем гласу „одговара“ доњи глас у десној руци, док лева свира пратњу карактеристичну за валцер, са басом на првој доби и акордима на другој и трећој доби.



Пример 63: тактови 51,52

Традиционално на крају валцера у 52. такту извођачи праве *diminuendo*, међутим, те ознаке нема у тексту. По мом мишљењу треба наставити у „захукталом“ духу валцера, без попуштања интензитета, све до дугачког *ges* у 56. такту, где се догађа преокрет. Динамика ће се смањивати због промена у фактури. Тактови 53, 54 и 55 звуче тише јер више нема ни

дубоких басова ни акорада, да би у такту 55 од свих гласова остао само један „усамљени“ *гес*. Али ми не треба да гушимо у себи стремљење ка том тону, не треба ни да успоравамо темпо, ни да смањујемо динамику, јер ће музика то учинити сама, и то тачно у оној мери, у којој је то потребно.



Пример 64: тактови 55,56

Следи одсек који се базира на главној теми баладе, али не звучи исто као пре. Непрекидно шеснаестинско кретање у средњем гласу десне руке ствара карактер *agitato*.



Пример 65: такт 58

Динамика је у сталном порасту, октаве се у тактовима 68, 69 и 70 сурвавају доле као лавине, да би се од 72. такта започео успон по секвенцама, који води ка следећем новом одсеку и новој теми потпуно другачијег карактера у такту 80. У тактовима 68 и 69 не треба занемарити доњи глас у десној руци на крају сваког такта, *а-бе-це* и затим, *бе-а-а-бе-дес-це*. Он, својим кретањем на горе, „пркоси“ октавама, које су усмерене ка доле.



Пример 66: такт 69

Мотив *ес-де-це-бе-еф* у инверзији, у такту 80 у левој руци, због своје важности у свим баладама, Шопен издваја ознаком *diminuendo* од *ес*, што значи да сам тај тон треба одсвирати као нов почетак, са наглашавањем.

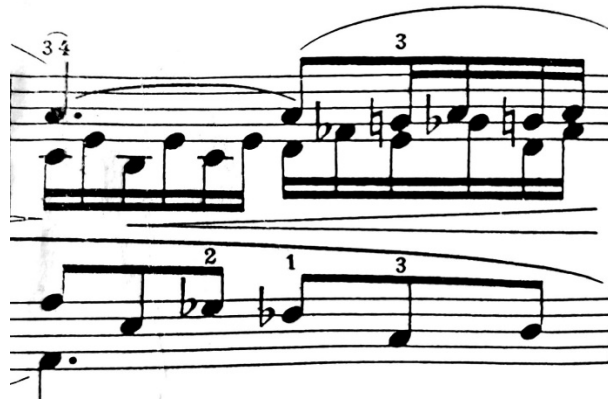
Тема која се појављује у такту 80 звучи као корал. Зато сам мишљења да мора да поседује одређену строгоћу и равномерност пулсације, без „завлачења“ и „уживања“ на појединим хармонијама. Сматрам, да је тај мој став оправдан, јер тек у такту 84 Шопен пише ознаку *dolce*. Карактерни контраст чине корал и нежно женско начело, подсећајући на дијалог. У 87. такту лирско излагање се завршава „питањем“ у *crescendo*, где треба издвојити кретање горњег гласа у левој руци. Одговор на то питање налазимо у 91. такту, чији мотив звучи достојанствено и пружа утеху.



Пример 67: такт 91

Даље, од 92. такта, два гласа, мушки и женски, почињу да суделују. Поново звучи лирска тема у сопрану, а истовремено са њом, горњи глас леве руке почиње „успон“ од тона *ef*, који траје од такта 92 до такта 95, и завршава га, прешавши пут од једне октаве. Узлазни низ чине тонови *ef-фис-ге-а-бе-цис-де-е*. На 4.осмини 94. такта тон *бе* прелази у десну руку, затим се линија враћа у леву на *цис* у истом такту, и у 95. такту од *е* је поново у десној руци. То је врхунац одсека који се протеже од 80. до 100. такта. Својеврсни „мост“ од 100. до 108. такта уводи нас у мазурку, која се препознаје по наглашеним slabим добама у десној руци, што се постиже синкопираним уласком секста у десној руци. У 109. такту је важан *crescendo*, који Шопен пише у левој руци на хроматици *де-дес-це*, јер се преко њега одвија модулација из ге-мола у еф-мол. Од 112. такта карактер мазурке постаје још уочљивије, због трилера, који придају значај другој доби, уколико би се уместо 6/8 мислило на 3. Бравурозним силаском у десној руци од 117. до 119. такта мазурка се завршава.

Развој од такта 121 до такта 125 се заснива на главној теми баладе, која се спроводи у басу.



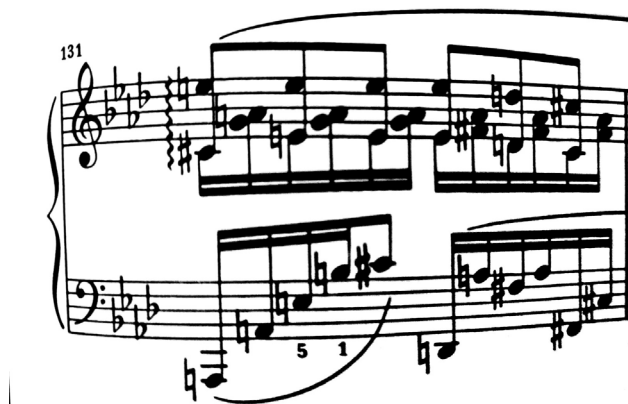
Пример 68: такт 121

Утисак је да се наговештава драма, али се већ у 125. такту чују радосна звона. Такт 128 је прелаз на тему из увода. Ту је важно нагласити шеснаестине *e-дис-де* у доњем гласу десне руке на крају такта, преко којих се дешава модулација у А-дур и стишавањем динамике се припрема нежна тема са почетка баладе.



Пример 69: тактови 128,129

На почетку 129. такта поново се јавља мотив *e-a-xa-цис*, кварта и две секунде. То је мотив, који чујемо први пут на самом почетку Прве баладе, али у Ас-дуру, да би затим, у 131. такту Четврте баладе чули у басу мотив *a-e-xa-цис* из другог такта увода Прве баладе.



Пример 70: такт 131

Октаве у десној руци чине два гласа, крећу се паралелно, али се „разилазе“ у супротне стране на четвртој доби 132. такта, када доњи глас иде доле на *гис*, а горњи- горе на *цис*. Због модулације присутне на овом месту и „раздвајања“ гласова, препоручила бих да се 132. такт свира у *crescendo*.

После каденце у такту 134, почиње фугато, базиран на главној теми баладе. Тема почиње у де-молу, који препознајемо по снизителици *бе* и повисителици *цис*, без наглашене тонике. Благо се померајући, као паучина, тема се завршава се у Еф-дуру. Сопран почиње фугато, да би му се после „придружио“ бас. Друга „степеница“ фугата почиње у басу, у еф-молу, затим улази алт, а после њега сопран. Завршава се тема у Ас-дуру. Следећи почетак теме фугата је у ас-молу, такође у басу, затим у алту и сопрану. Довевши нас у бе-мол у 145. такту, главна тема се наставља, као да се није ни прекидала од самог почетка баладе. Од 152. такта тема се препознаје само у обрисима, због мноштва „чипкастих“ варијација.

Такт 169 је нов одсек, али не и нов музички материјал. Тема корала, њена *dolce* епизода, је овде „пропраћена“ пасажима у левој руци. Треба обратити посебну пажњу на последњу осмину *еф* у левој руци у такту 169, јер она, заједно са првом осмином *еф* у доњем гласу десне руке у такту 170, имитира тему сопрана из такта 169. Потврда томе је *гес* на крају 170. такта у левој руци, који се развија у самостални глас у такту 171, силаском *гес-еф-ес-дес*.



Пример 71: тактови 169-171

Када се тема јавља у *forte* динамици у такту 177, последњи *ef* у левој руци са „закашњењем“ наставља своју линију у десној, преко друге осмине *ef*, која и не би била неопходна, да није самосталан глас, јер „руши“ мелодију горњег гласа. Затим последње четири осмине у такту 178 и прве две у такту 179, *дес-це-бе-ас-ес-дес*, завршавају мотив. Паралелно се воде два гласа и у тактовима 181 и 183, где доћи силази хроматским низом *ас-ге-гес-еф* у 181. такту, и *бе-хес-ас*, а затим секунда *дес-ес* у 183.

Од 181. до 184. такта у левој руци имамо пример „скривене“ полифоније, кад се издваја свака прва шеснаестина у последње две групе у 181. такту, *ес* и *дес*, затим ,у следећем такту, свака прва у другој и трећој групи, као и петој и шестој. По истом принципу треба пропратити и 183. и 184. такт. Те важне ноте стварају низ секунди. Извођење, које дочарава све полифоне моменте музике Шопена, чини је богатијом, разоткривајући поштовање и дивљење, које је композитор гајио према музици Ј. С. Баха.

Такт 191 је подсећање на етиду- у це-молу, број 12 из опуса 25.



Пример 72: тактови 191-192

Арпеђа, која трају све до такта 194, поседују мелодијску линију *ef-ge-ac*, која је записана у виду акцената на првим шеснаестинама у тактовима 193 и 194, а затим *sforzando* у такту 195. У 196. такту, као последица „набоја“, појављују се акорди, кратки и одсечни, који симболишу борбу без предаје и посустајања. После драмске паузе у такту 202, следи кратак „предах“. Динамика *pianissimo* и хармонији у трајању по један такт, враћају мир и спокој после буре, али је то само „прикупљање снага“ за коду.

53

Пример 73: тактови 203-210

У низу шеснаестина у такту 211, где почиње кода, доњи глас је водећи, иако није обележен као такав, већ се то намеће самом музиком. То је мотив *ac-ge-ef-дес-це*, а затим, од четврте групе шеснаестина, *бе-ac-ge-ef-дес-це* у горњем гласу. Између осталог, слушање на тај начин помаже да се избегне „ударачки“ манир извођења и да се добије карактер страствене кантилене.

У следећем такту 212 већ имамо обележена два гласа у десној руци - то су прве шеснаестине, до паузе, а затим *дес* у горњем гласу, као почетак силаска. *Crescendo* који је записао Шопен у другој половини 212. такта у левој руци служи да би се нагласило супротно кретање горњег гласа и баса, у сусрет један другом. *Sforzando*, којим почиње 215. такт је импулс за терце, које уз *crescendo* резултирају следећим *sforzando*. У левој руци треба пратити хроматику, коју чине тонове *ef-e-es-de-дес-це-ха-бе*, све до *ac* у 217. такту.

У истом такту 217, од друге групе триола, предлажем да се издваја глас *це-бе-ас-ге* у десној руци. Даље, у другој половини такта, онако како је то Шопен обележио - доњи глас десне руке, који наставља водећу линију у такту 218, *бе-ас-це-бе-ас-ге-еф*, до ноте *е*. Акцент на осмини *ге* у истом такту означава преузимање иницијативе горњим гласом. Спуштање по квинтама *це-еф*, *бе-ес* и тако даље, у 219. такту „сече“ оштрим пунктираним ритмом на мање целине, са акцентом на свакој доби, претходно линеарно кретање.

У такту 220 треба дати предност доњем гласу десне руке, који се налази између „две ватре“. Проблем да се тај глас истакне лежи у томе, што су сви гласови у блиским регистрима. Стога предлажем да се он свира *fortissimo*. Линеарно кретање у тактовима 220, 221 и 222 наставља лева рука. Како у такту 221 почиње припрема за „експлозију“ умањених акорада у такту 223, сматрам да је дозвољено мало попуштање интензитета на самом почетку 221. такта, да би се направио крешендо у 222. такту.

Такт 223 као и 225 представља технички захтев, који је потребно решити проналажењем адекватног прстореда. Мој предлог се мало разликује од ауторског. У десној руци на прве две шеснаестине се користи палац, „клизајући“ прсторед, а од треће шеснаестине у доњем гласу десне руке наизменично свирају други и први прст, без употребе трећег, као што је то предложио Шопен. Ослонац целог „узлета“ у 223. такту је управо доњи глас десне руке, који треба вежбати одвојено тим прсторедом. Додате горње ноте, *гес-а-це-ес* и тако даље, се свирају прсторедом 4, 5, 3, 5. У левој руци предлажем да се размотри варијанта прстореда од тона *а* по звуцима умањеног септакорда, *а-це-ес-гес*, са почетком од петог прста на *а*, затим 3.2. и 1. прста на остале тонове. Завршавамо низ у левој руци 2. и 1. прстом на *а* и *це*. Друга и трећа нота у 223. такту у левој руци свирају се другим и првим прстом, као и на самом крају разлагања. Октаве које следе у левој руци, у такту 224, треба „усмерити“ према првој у 4. групи, да би последњих пет октава почелои на нов покрет и имали за „центар“ *дес*, који је Шопен повезао луком са следећим *це*. Две октаве под луком у овом случају означавају да се „предност“ даје првој.

У коди, у такту 227, се први пут после дужег времена појављује *piano* динамика. Одатле почиње завршни одсек, који доводи до драматичног краја баладе. У „пењању“ мелодије, које се догађају од 227. до 230. такта, развој се одвија по принципу „таласа“, са мањим враћањем мелодије наниже у свакој групи шеснаестина. У том „враћању“ издвајају се

тонови *бе* и *ас*, затим *ас* и *гес*, па опет *бе* и *ас*, и на крају лука *ге* и *еф*, који повезују трећу и четврту добу у такту, као и шесту и прву. Опет је у питању интервал секунде, који Шопен често користи у баладама. У 231. и 232. такту у левој руци се наизменично јављају хармоније еф-мола и Дес-дура, док се еф-мол коначно не утврди у 233. такту. Унисон леве и десне руке у тактовима 233, 234, 235 и 236, иако је записан у триолама, звучно ствара илузију кретања по четири ноте, због „таласа“, који су формиран као силасци од по 4 тона са повратком навише у сваком следећем таласу. У 227. такту имамо ознаку убрзања темпа све до краја баладе.

„Вихор“ који носи све на свом путу асоцира на револуционарни дух пољског народа и самог композитора, који никада није успео да преболи свој растанак са отацбином. По жељи Шопена његово срце је после смрти враћено у Пољску, у Варшаву, док је тело сахрањено у Паризу.

Закључак

„Истински романтизам није само књижевни правац. Он је стремио да постане и постао је нови облик осећајности, нови начин доживљавања живота.”¹⁰, писао је Александар Блок .

Највећи представник романтизма у музици је за мене Фредерик Шопен. Његова музика није „примењена”, као што се то може рећи за многобројна програмска дела Шопенових савременика - Листа и Вагнера, чије су композиције настале са циљем да „озвуче” радњу неког књижевног сижеа. Шопен није написао ниједно дело, које упућује на литерарни извор и илуструје одређену причу. Зна се да је *Ноктурно* у ге-молу опус 15, бр. 3 првобитно имао руком Шопена записан назив: „После представе „Хамлета”, али затим га је композитор избрисао.

Реалиста, у вишем смислу те речи, Шопен буди својом музиком осећања која су индивидуална за сваког који је слуша, не намећући одређени сиже.

Посветивши своје, скоро целокупно стваралаштво клавиру, као инструменту са великим дијапазоном звучања, огромним изражајним могућностима, Шопен је обогатио литературу за тај инструмент ремек - делима, која су стално присутна на музичким сценама целог света. Композитор није волео да наступа у већим дворанама - да ли због физичке слабости, изазване болешћу, или из страха пред великим аудиторијумом. Извођена углавном пред мањим бројем људи, његова дела су увелико превазишла карактер салонских комада. Свака мања форма, као што су ноктурн и мазурка, својим дубоким садржајем заслужује подједнаку пажњу и пружа читаву палету боја и расположења, као балада или соната. Ванвременско постојање музике уопште и музике Шопена је „осигурано” како њеним записом, тако и њеним извођењем. Процес настајања дела има за циљ да то дело зазвучи, и то не у празној сали, већ пред људима којима је намењено, без конкретног одређивања категорије слушаоца.

Изузетно ми је блиско Бузонијево (Ferruccio Busoni) тумачење музике, његових пет модуса.

¹⁰ Ю. Габай, Романтический миф о художнике и проблемы музыкального романтизма, стр 9, Сборник „Проблемы музыкального романтизма“, Ленинград, 1987 г.

Први - прамузика: „Астрална, неземаљска, лебдећа... нечујна... Она је природа сама, вечна хармонија, део титрајућег свемира.“¹¹ Јасно је да тај идеалистички начин мишљења пре свега припада композитору који је у улози медијума између небеског, из ког прима идеје, и реалног преношења тих идеја, путем записивања свог дела на папир. Прамузика, која долази из саме природе до композитора, је поистовећена са инспирацијом, идејом, преузетом из *титрајућег свемира*. Моменат долажења прамузике у композиторов унутрашњи слух је други модус.

Да би се музика претворила у нешто објективно постојеће, користи се запис, чији је плод партитура, то је трећи модус. Бузони је сматрао да је немогуће до краја прецизно записати оно, што је композитор чуо у његовом унутрашњем слуху, јер се ради о претварању осећања у спознају, освешћивању неухватљивог, пролазног у времену, непостојаног...

Од момента када је музика добила своје место на папиру у виду нотног текста, она је стекла право на ванвременско постојање, јер је тиме ублажена њена "мана", што постоји само у тренутку када се изводи, за разлику од других уметничких дела - слике, скулптуре... Ту пролазност је Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) окарактерисао као недостатак музике. Бузонијев трећи модус је доказ о постојању музике на нивоу записаног музичког текста, који није пролазан већ сталан, о чему говори Карл Далхауз (Carl Dahlhaus).

Четврти модус музике је тумачење њеног записа у свести извођача или диригента. Сам музички текст је објективан, али тумачење и разумевање од стране извођача је свакако субјективно, јер се пре свега базира на његовом познавању музичког језика, које може да буде пресудно за интерпретацију. *"Тумачева свест о музичком језику испољава се разумевањем музичког текста, заправо свешћу о томе да се музичко писмо мора ишчитавати и „између редова“, као било који писани текст, у смислу релативно ослобођеног простора за интерпретацију у партитури“.*¹² Шта то значи за једно преношење идеје композитора? Карактерне особине стила, епохе, којој припада музичко дело, чине музички језик тог дела, као што га чине и индивидуалне карактеристике стила самог композитора и неговe поетике. За извођача је овај четврти модус најзанимљивији,

¹¹ Т. Поповић-Млађеновић, Музичко писмо, стр 20, ФМУ 2015 г.

¹² Т. Поповић-Млађеновић, Музичко писмо, стр 73, ФМУ 2015 г.

јер говори непосредно о неговој личности, која треба да се поистовети са личношћу композитора, да би изворна идеја била емитована слушаоцу.

Извођење музичког дела, реализација, је пети модус Бузонија. Естетичар музике, Владимир Јанкељевић (Vladimir Yankelevitch) говори: *“Музичко дело не постоји само по себи, већ једино током оних страховито опасних тридесет минута у којима му ми поклањамо живот изводећи га”*¹³.

Едуард Ханслик (Eduard Hanslick) је рекао да музика може шапутати, шумити, али љубав и гнев уноси у њу наше властито срце. *„Извођачу је допуштено да се непосредно, преко свог инструмента, ослободи осећања која су га тренутно савладала и да у своју интерпретацију удахне дивљу бурност, чежњу, ведру снагу и радост своје душе... Овде непосредно у тоновима делује један субјективитет тонски звучећи. Композитор ствара постепено, с прекидима, а извођач у незадрживом току; композитор за вечност, извођач за испуњени тренутак...”*¹⁴

Да бисмо „испунили” тај тренутак истински врхунском интерпретацијом, морамо да знамо понекад и да обуздамо своја осећања, ако су у том моменту у супротности са оним што се зове „садржај музичког дела”.

Бузони је мислио да извођење може да надмаши и саму вредност композиторовог записа те музике, тиме враћајући исту у први модус прамузике. Затвара се круг од стварања музике, преко записа и тумачења тог записа до представљања, то јест, реализације. Дужност сваког извођача је да оправда поверење које му је Бузони указао, и врати музику у тај свет лебдећег, неземаљског, из којег је она произишла, да буде *“природа сама, вечна хармонија, део титрајућег свемира.”*¹⁵

Велика улога извођача, коју са поносом „играмо” цео живот, не сме да буде потцењена, јер музика записана на папиру не може да постоји самостално, а да при томе обавља своју функцију. Ми смо пре свега реализатори композиторске идеје, што никада не треба заборавити.

Сталним трагањем за нечим новим, што можда нисмо раније приметили у музичком тексту, ми подижемо свој уметнички квалитет на виши ниво, а заједно са тим и квалитет

¹³ .Поповић-Млађеновић, Музичко писмо, стр 33, ФМУ 2015 г.

¹⁴ Е.Ханслик, О музички лијепом, стр 115, БИГЗ, 1977 г.

¹⁵ Т.Поповић-Млађеновић, Музичко писмо, стр 20, ФМУ 2015 г.

дела које изводимо. Управо због тога се велики пијанисти током живота враћају више пута на Шопенова дела, свирајући их сваки следећи пут све савршеније. Музика тог композитора је неисцрпни извор нових музичких открића. Његово име је заувек остало симбол једне епохе зване Шопен, јер је композиторов музички језик, толико препознатљив и ненадмашно леп, постао пример искрености, слободе, бурног унутрашњег живота, достојанства и чести - свих квалитета који чине једног истински великог уметника, за кога је Шуман рекао: „*Капу доле, господо, пред вама је геније!*”

Списак коришћене литературе:

Интернационални часопис за музику „Нови звук”, II/2007, бр. 30, Т. Поповић - Млађеновић, „Прича о балади у музици.”

Р. Арнхајм, *Прилог психологије уметности*, СКЦ, Београд, Универзитет уметности, 2003.

Л. Толстой, „*Что такое искусство*”, Москва, 1983.

Б. Пастернак, *Шопен*, Современник, Москва, 1989

.

Ю. Габай, Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма, Сборник „Проблемы музыкального романтизма“, Ленинград, 1987.

Т. Поповић - Млађеновић, *Музичко писмо*, ФМУ, 2015.

Е. Ханслик, *О музички лепом*, БИГЗ, 1977.

Я. Мильштейн, *Очерки о Шопену*, Музыка, Москва, 1987.

В. Галацкая, *Музыкальная литература зарубежных стран*, Музыка, Москва 1989.