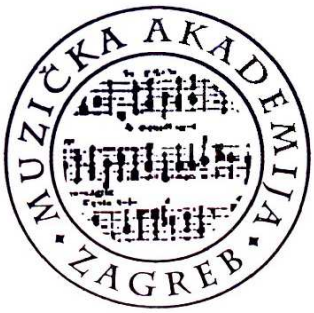
MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
V ODSJEK

LUCIJA DOGAN

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

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2015.

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
V ODSJEK

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

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. Jakša Zlatar
Student: Lucija Dogan

Ak.god. 2014/2015.

ZAGREB, 2015.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

Prof. Jakša Zlatar

_____

Potpis

U Zagrebu, 4. rujna 2015.

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Sadržaj:

Sažetak
1. Uvod....3

2. Frédéric Chopin....4
2.1. Životopis....4
2.2. Chopin kao pijanist i nastavnik....9

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

4. Zaključak....29

5. Literatura....30

6. Tonski zapisi....31

7. Prilozi....32

Sažetak:

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

Abstract:

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

1. Uvod

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

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

2. Frédéric Chopin

2.1. Životopis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. Chopin kao pijanist i nastavnik

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

Slijedi nekoliko osvrta na Chopinovo izvođenje.

- osvrt na Chopinov koncert održan u Beču 11. ili 18. kolovoza 1829. godine:

„(…) dobar, ali uistinu nevjerojatan talent (…) oboje, njegovo sviranje i njegove kompozicije (…) mladi čovjek pokazuje izrazito skroman karakter (…) Čini se kao da je protiv njegove volje potreba za pokazivanjem (…) Njegov dodir, čvrst i čist, imao je briljantnost kakvu naši virtuozi vole pokazati minutu nakon što sjednu za klavir (…) On je svirao na najmirniji mogući način, bez „fanfara“, kiča koje inače razlikuju vrsnog umjetnika

od diletanta. Pored toga, naša kultivirana i uglađena publika, brzo je prepoznala u mladom, nepoznatom strancu istinskog muzičara (…)[1]

- sličan osvrt u svibnju 1841. govori:

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

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

„(…) Chopinovo sviranje je nevjerojatno, s puno nestvarne ljepote, istančanosti i originalnosti, dok njegove kompozicije uživaju u harmonijskom bogatstvu te melodijskoj slatkoći (…)"[3]

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

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

[1] *Allgemeine Theaterzeitung*, Beč, 20. kolovoza 1829.

[2] *La France musicale*, Paris, 2. svibnja 1841.

[3] *Journal des Debats*, Pariz, 13. travnja 1842.

[4] [5] *Niecks*, F.. p. 187, 101

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

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

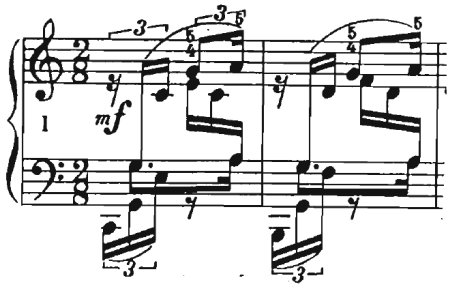
Chopin je bio jedan od najutjecajnijih i najodvažnijih revolucionara prstometa. Njegov klavir pružao mu je mnoge nove zvukovne mogućnosti te je zato stvarao najneugodnije prstomete, samo da bi dobio zvuk kakav je želio. Znao je podmetati treći, četvrti prst nakon petog, svirati palcem po crnim tipkama,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

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

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

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

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



Slika 1 Preludij br. 1, taktovi 1-2

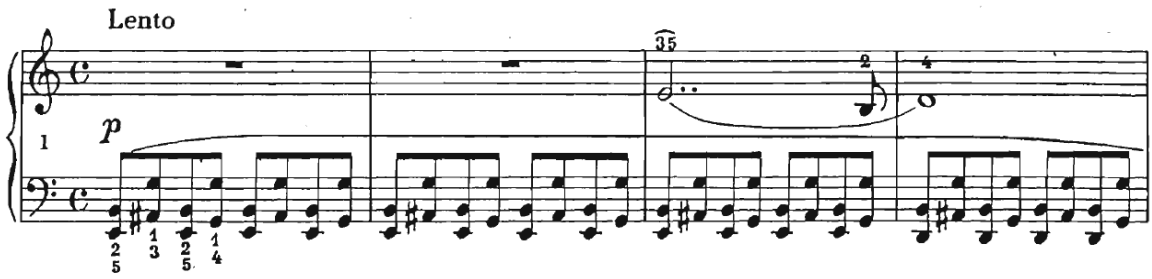
Prvi ton u basu bi trebao uvijek biti naznačen kao važan te malo zadržan jer podupire harmoniju. To bi dakako predstavljalo poteškoće za pijaniste s malom rukom. Također su bitni melodija u gornjem glasu te tenor koji podržava harmoniju. Pedal se mijenja na svaku novu harmoniju.

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

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

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

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



Slika 2 Preludij br. 2, taktovi 1-4

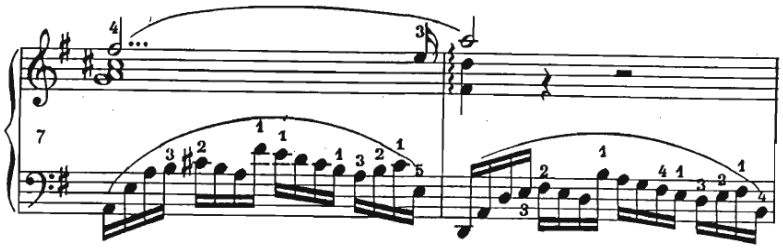
Pedal je zapisan samo na jednom mjestu (druga polovica 18. takta do druge polovice 19. takta). Tijekom cijelog preludija treba svirati polu – pedal te mijenjati kod izmjeničnih tonova.

3.3. Preludij br. 3 u G – duru – *Vivace*

Figura koja opisuje tonove toničkog akorda osnova je čitavog trećeg preludija. Nakon dvotaktnog uvoda slijedi perioda ponešto asimetrične strukture (8/14 + 2). Druga rečenica proširuje se predtaktom i uklonom u subdominantni tonalitet.

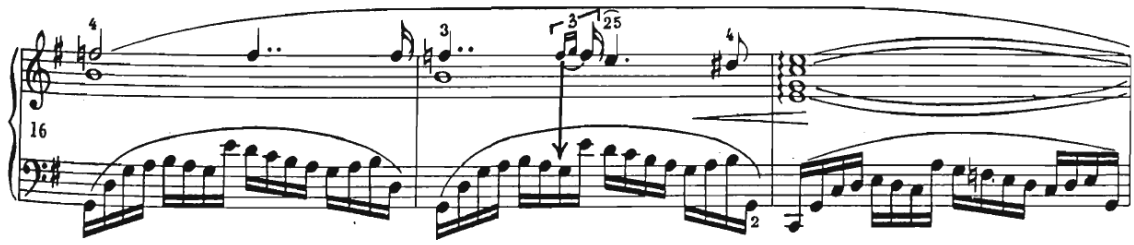
Cortot je nazvao ovaj preludij *Song of the brook* ili u slobodnom prijevodu Pjesma potoka. Preludij je izrazito pozitivnog i živahnog karaktera.

Lijeva ruka bi trebala biti jako lagana, svirana *piano* i čisto, stvarajući efekt prozračnosti i lepršavosti. Kako bi se dobio taj efekt, zglob treba biti jako nisko, a prsti visoko, artikulirajući svaku notu. Energična desna ruka treba se svirati čisto i iz prstiju (Slika 3).



Slika 3 Preludij br. 3, taktovi 7-8

Što se tiče pedala, Chopin nam nije ostavio nikakve oznake te izbor prepušta izvođaču. Na primjer, Ivo Pogorelić ovaj preludij svira skoro bez pedala, Marta Argerich s puno pedala, dok Sokolov gotovo uvijek svira pedal do polovice takta te ga onda pusti. Posebnu pozornost treba pridati šesnaestinkama koje se preko takta nadovezuju na duge note jer se lako može dogoditi da izvođač izađe iz ritma i time izgubi puls (Slika 4).



Slika 4 Preludij br. 3, taktovi 16-18

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

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

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

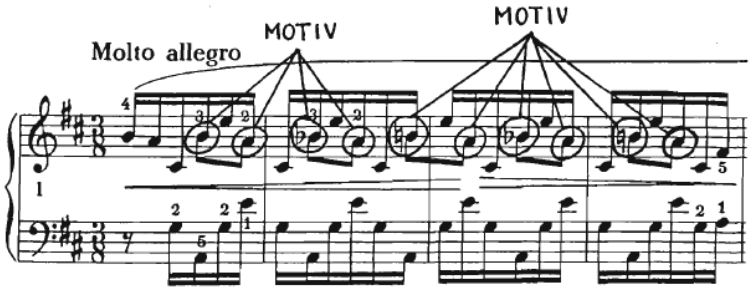
Lijeva ruka bi trebala biti mekana, s već pripremljenim položajem šake, polazeći vrlo malo od površine tipke. Tako svirani, ponovljeni akordi, zahtijevaju veliku koncentraciju, ali i visoko umijeće sviranja klavira, stvarajući jedan konstantni, povezani zvuk.

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

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

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

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



Slika 5 Preludij br. 5, taktovi 1-4

Što se tiče pedala, treba biti oprezan radi sekundarnih pomaka te ga uzimati najčešće odmah nakon druge note motiva i kod zaostajalice direktno nakon prve note te ga promijeniti kada se odsvira rješenje.

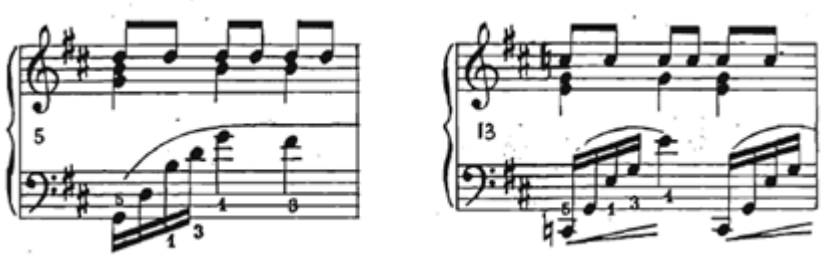
3.6. Preludij br. 6 u h – molu - *Lento assai*

Sazdan razvijanjem dvotaktne fraze, ovaj preludij sastoji se iz asimetrične glazbene periode s četverotaktnom codom. Dok prva rečenica od osam taktova završava kadencom na petom stupnju, druga je duga 14 taktova, proširena dvotaktnim isticanjem napuljske harmonije nakon četvrtog takta, te ponavljanjem završne četverotaktne fraze, koja prvi put završava varavom, a drugi put autentičnom kadencom.

U lijevoj ruci nalazimo melodiju koja podsjeća na zvuk violončela. Prati ju desna ruka akordom te repetiranom notom. George Sand smatra da je do nastanka ovog preludija došlo jedne večeri na Mallorci kada je padala kiša te da ovaj preludij „ubrzava dušu da dođe do zastrašujuće depresije“.[4]

Lijeva bi ruka trebala biti *legatissimo* cijelo vrijeme, bogatog zvuka i jača od desne ruke, dok desna ruka ima pratnju u kojoj je jasno da prva nota treba biti jača od druge, a to se postiže na način da se ruka gotovo ni ne miče od klavijature te se, nakon što je odsviran prvi ton, zglob digne gore, a peti prst se promijeni u četvrti (Slika 6).

[4] Sand, G. *Winter in Majorca* trans. Robert Graves (London: Cassell & Co. Ltd. (1956.) p.171



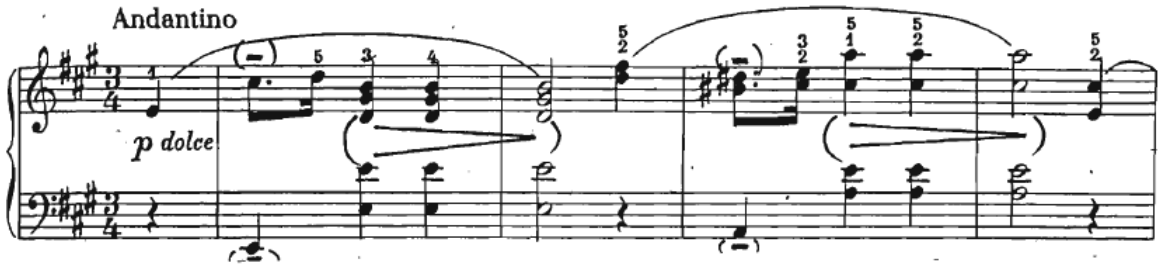
Slika 6 Preludij br. 6, taktovi 5 i 13

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

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

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

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



Slika 7 Preludij br. 7, taktovi 1-4

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

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

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

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

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

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

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

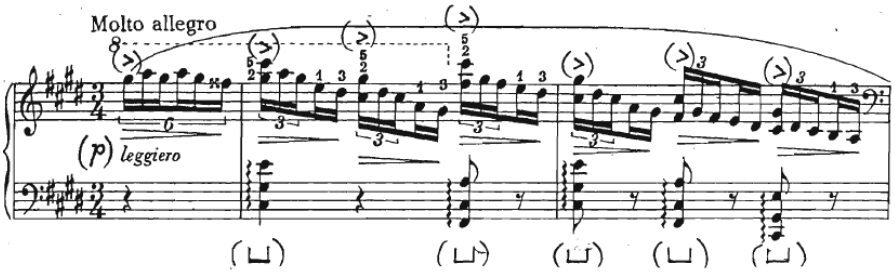
Deveti preludij po karakteru je veličanstven i plemenit, što je sušta supotnost od prethodnog preludija. Ritam iznimno podsjeća na marš. Sastoji se od gornjeg glasa, odnosno melodije, podupiruće pratnje u triolama te od čvrstog, ali melodioznog basa.

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

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

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

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



Slika 8 Preludij br. 10, taktovi 1-2

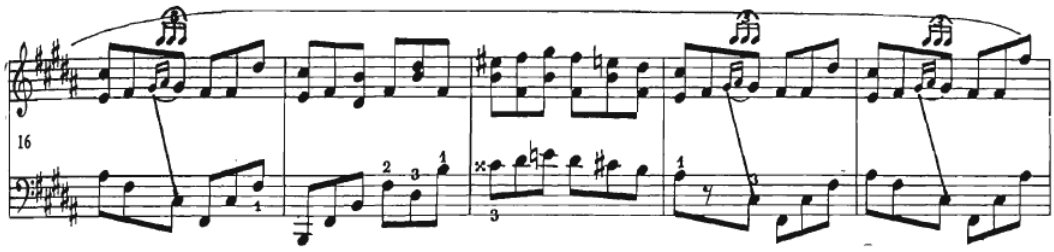
Potencijalni tehnički problem u desnoj ruci moguće je riješiti pomičući ruku prema van i unutra, a pokret započinje okrenutim laktom lagano prema desno. Nakon odsvirane prve note potrebno je dignuti zglob i već nakon odsvirane šesnaestinske triole vratiti ga nazad u prirodnu poziciju te imati dodir s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

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

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

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

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

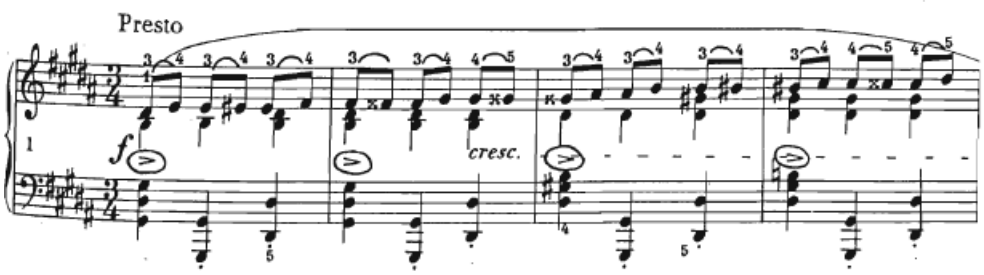


Slika 9 Preludij br. 11, taktovi 16-20

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

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

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



Slika 10 Preludij br. 12 taktovi 1-4

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

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

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

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

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

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

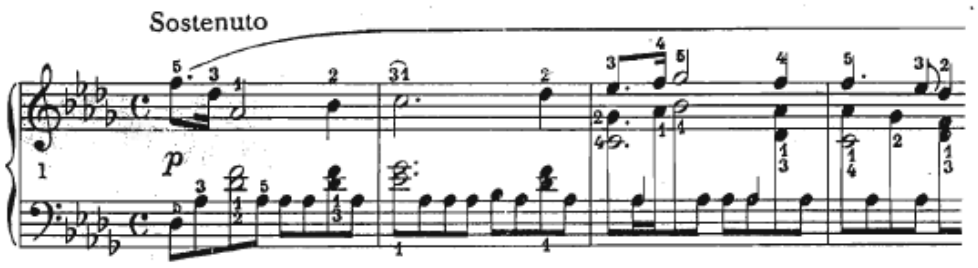
3.14. Preludij br. 14 u es – molu – *Allegro*

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

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

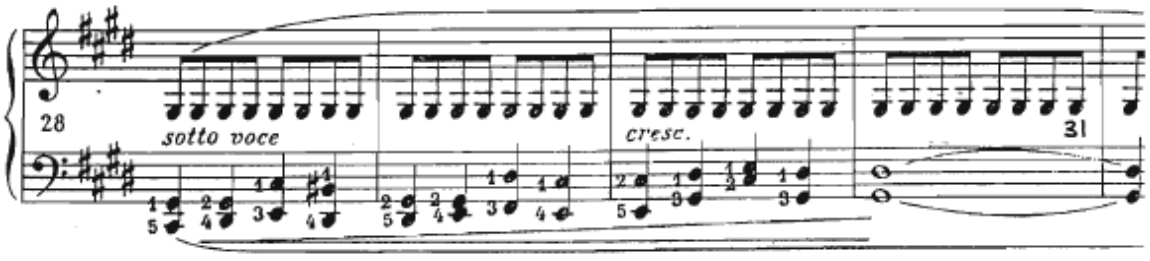
3.15. Preludij br. 15 u Des – duru – *Sostenuto*

Ovaj preludij se, prema George Sand, također naziva *Raindrop.* (u prijevodu: kap kiše). Navedene kapi kiše mogu se zamisliti prilikom sviranja linije lijeve ruke – ton as (enharmonijski gis), koji se kroz cijeli preludij prožima u osminkama (Slika 11).



Slika 11 Preludij br. 15, taktovi 1-4

Preludij je napisan u stilu nokturna, a forma mu je A B A. Početak je označen oznakom *legato*, stoga zvuk treba biti neprekidan, topao i mekan. Uporaba pedala treba biti bogata kako bi doprinijela bogatstvu boje zvuka. Melodija, pratnja te repetirajući ton as zahtijevaju posebnu vrstu artikulacije. Repetirajući ton as treba svirati iz blizine tipke te mijenjati prst na svakoj odsviranoj noti. Melodija treba zvučati bogato, svirana pomalo ispruženim prstima iz cijele ruke koja pritom treba biti maksimalno opuštena. Pratnja zahtijeva kontrolu zvuka te se svira također ispruženim prstima uz pokrete ruke s lijeva na desno. *Rubato* se može koristiti, međutim predlažem njegovu upotrebu samo na nekoliko mjesta (taktovi 1 i 5). B dio stvara mračnu atmosferu. Ostinatni ton se sada nalazi u liniji desne ruke, dok lijeva ruka izvodi melodiju u dvohvatima. Vrhunac se počinje pripremati od samoga početka B dijela - od takta 28 pa sve do samog vrhunca u trajanju od tri takta koji dolazi u 40. taktu (Slika 12).



Slika 12 Preludij br. 15, taktovi 28-31

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

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

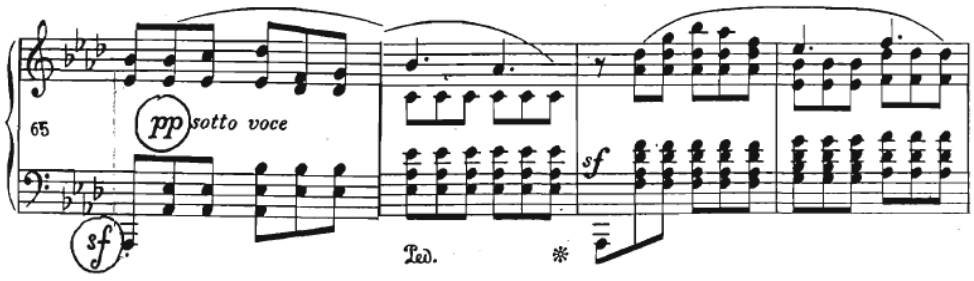
Pomalo kao etida, šesnaesti preludij počinje uvodom od šest akorada u *forte* dinamici nakon kojih slijedi *corona*. Desna ruka se sastoji od uzlaznih i silaznih pasaža koje munjevito brzo mijenjaju smjer, dok ih lijeva ruka prati u skokovima i ritmu koji se sastoji od dvije osminke, pauze, osminke te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

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

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

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

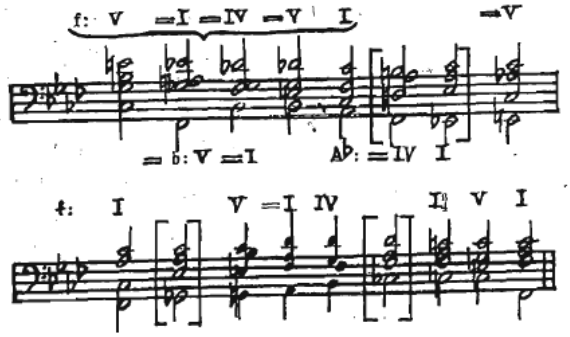
U jasnim melodijskim sekcijama (taktovi 3 – 18, 35 – 42, 65 – 80), melodija bi trebala biti svirana glasnije od pratnje pomoću težine ruke. Da bi se postigao mekan zvuk unutarnjih glasova akorada, kao i u preludiju br. 4, trebalo bi polaziti vrlo malo od površine tipke i ne micati se iz tog položaja.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



Slika 13 Preludij br. 17, taktovi 65-68

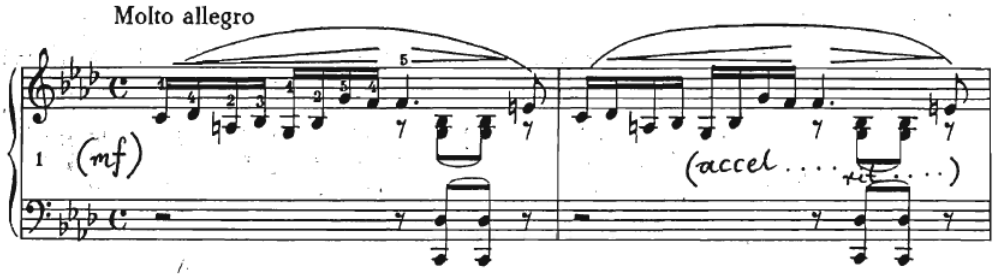
3.18. Preludij br. 18 u f – molu – *Molto allegro*

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



Slika 14 Preludij br. 18, harmonijska analiza

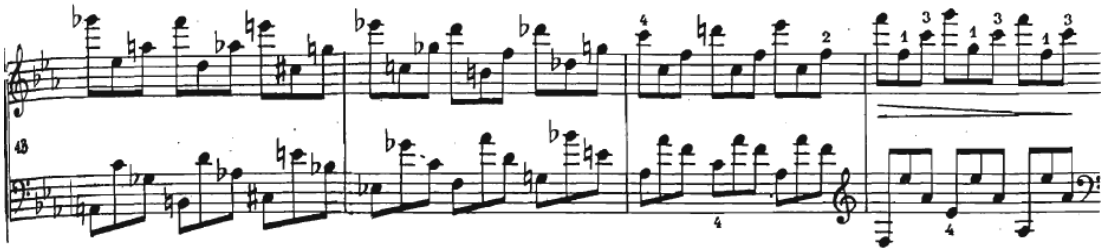
Što se tiče izvođenja, Chopin je izvođaču dao slobodu, no treba biti oprezan s rubatima u početnom motivu kako ne bi svaki put zvučalo jednako i usiljeno (Slika 15).



Slika 15 Preludij br. 18, taktovi 1-2

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

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



Slika 16 Preludij br. 19, taktovi 43-46

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

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

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

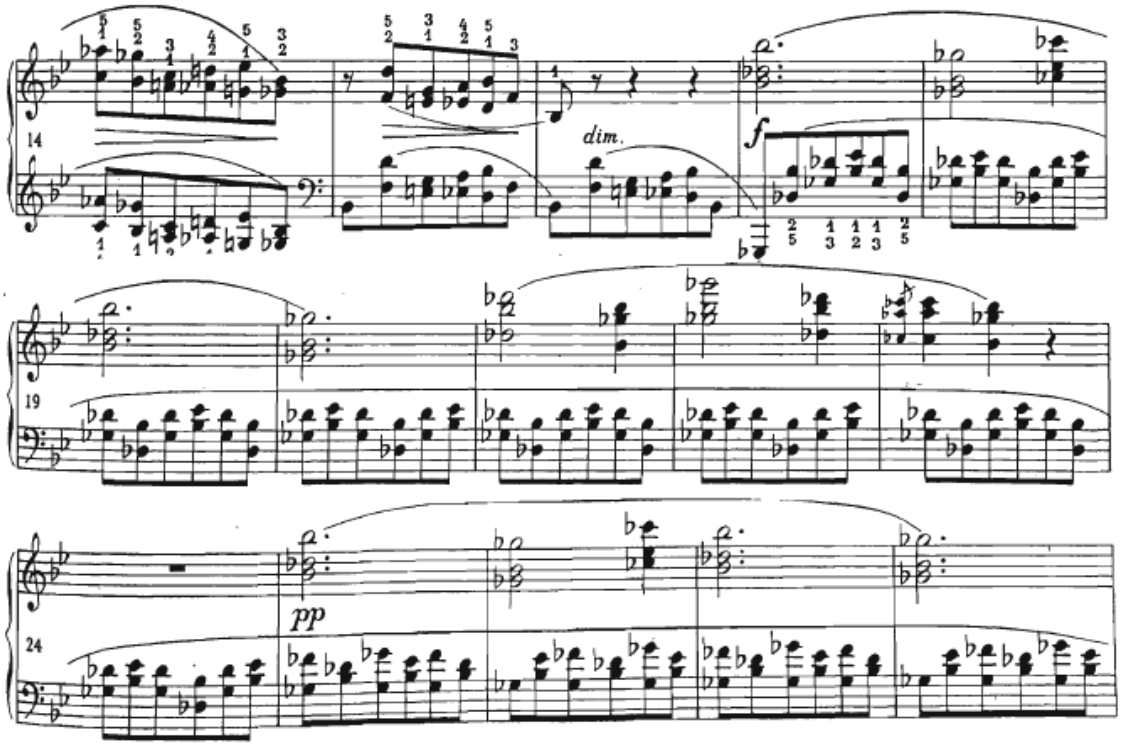
Jedan od najkraćih preludija, emotivno nabijen, kao posmrtni marš, dramatičnog i melankoličnog karaktera. Razlika između *piana* (od 5. do 8. takta) i *pianissima* (od 9. do 11. takta) mora biti uočljiva.

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

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

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

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



Slika 17 Preludij br. 21, taktovi 14-28

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

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

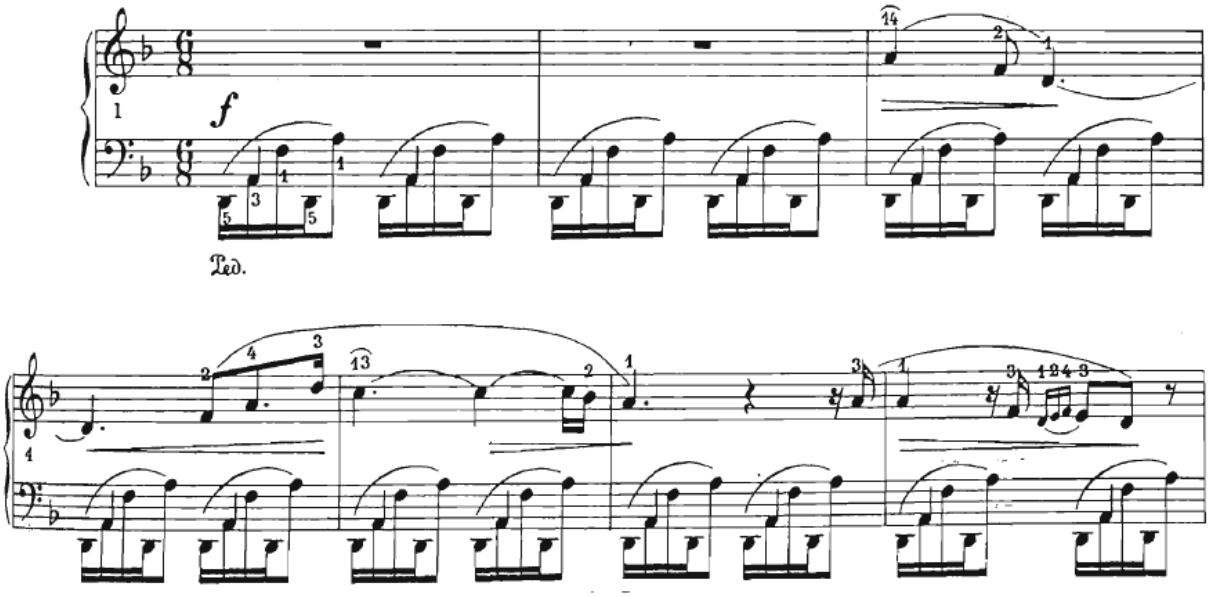
prati i obratno. Oštri akcenti koji nisu simultani u obje ruke, doprinose „divljoj“ snazi ovog preludija. Kod izvođenja je najbitniji je sinkopirani ritam i snažno odsvirane oktave u lijevoj ruci.

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

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

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

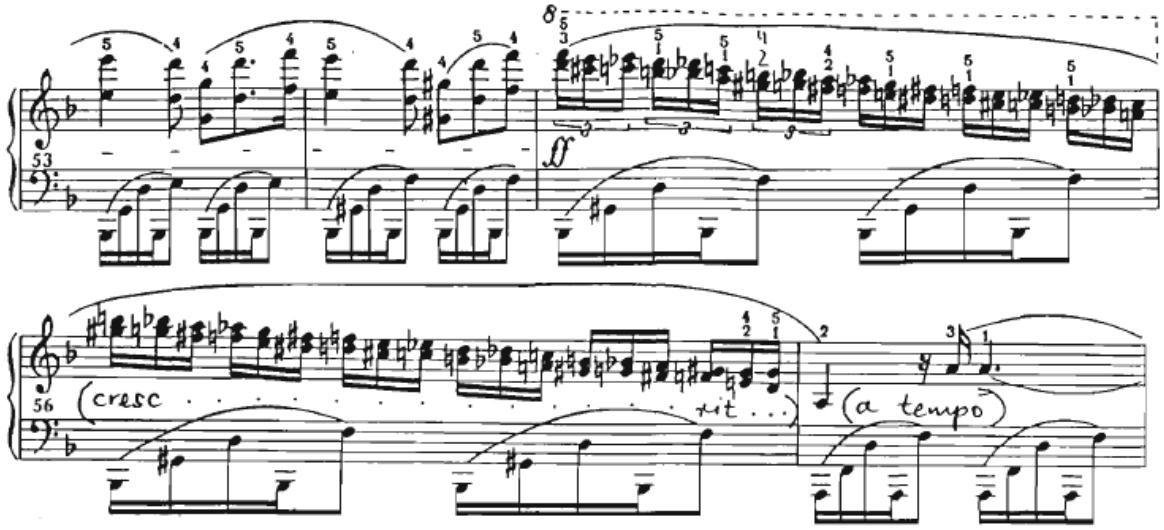
Posljednji preludij herojskog je karaktera i sadrži izražajnu melodiju te široko razdvojene akorde u lijevoj ruci. Sazdana je od tri dijela i code. Svaki taj dio je baziran na početnoj temi (Slika 18).



Slika 18 Preludij br. 24, taktovi 1-7

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

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



Slika 19 Preludij br. 24, taktovi 53-57

4. Zaključak

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

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

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

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

5. Literatura

1. *Allgemeine Theaterzeitung*, Beč, 20. kolovoza 1829.

2. *Journal des Debats*, Pariz, 13. travnja 1842.

3. *La France musicale*, Paris, 2. svibnja 1841.

4. Sand, G. *Winter in Majorca* trans. Robert Graves (London: Cassell & Co. Ltd. (1956.) p.171

5. Andreis, Josip, *Povijest glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983.
6. Hedley, Arthur, *Chopin*, London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1947. .
7. La Mara, Širola Božidar (prevoditelj), *Chopin*, Wien : Edition Slave, 1921.
8. Huneker, James, Chopin : *Der Mensch - der Künstler*, München, Berlin : Georg Müller, 1914
9. Michałowski, Kornel, Samson, Jim, Chopin, Fryderyk Franciszek, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press. Web. 29 Mar. 2014.
10. Jeffrey, Dean, Prelude, *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*
11. Hipkins, A. J., Chopin's Preludes, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 21,447,1880, str. 246
12. .Krebs, Harald, *A Reader's Guide to the Chopin Preludes* by Jeffrey Kresky, Intégral, 11,1997, srt. 191-204
13. Sachs , Joel ,Frédéric Chopin: Preludes, Opus 28; An Authoritative Score: Historical Background, Analysis, Views, and Comments by Thomas Higgins,*Notes*, Second Series, 31, 3 ,1975, str. 565-567

6. Tonski zapisi

1. Frederic Chopin: Preludes op. 28
   Ivo Pogorelich
   Deutsche Gramophon GmbH, Hamburg, 429 227 – 2, 1990.
2. Frederic Chopin: Preludes op. 28
   Martha Argerich
   Deutsche Gramophon GmbH, Hamburg, 463 663 – 2, 1975.
3. Frederic Chopin: Preludes op. 28
   Grigory Sokolov
   Naive Classics, Paris, 17 June 1990., Sale Adyar, CP 30336

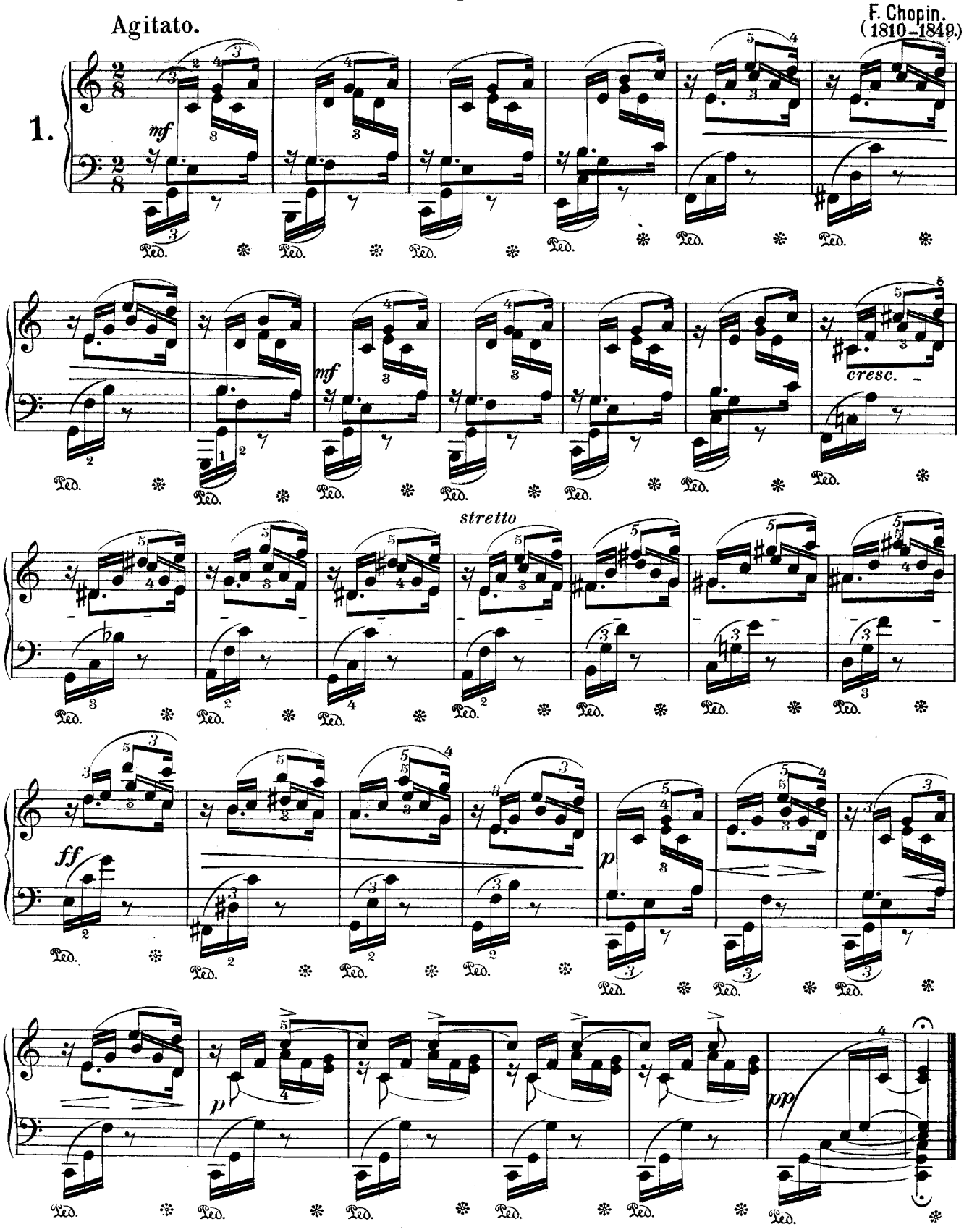
7. Prilozi

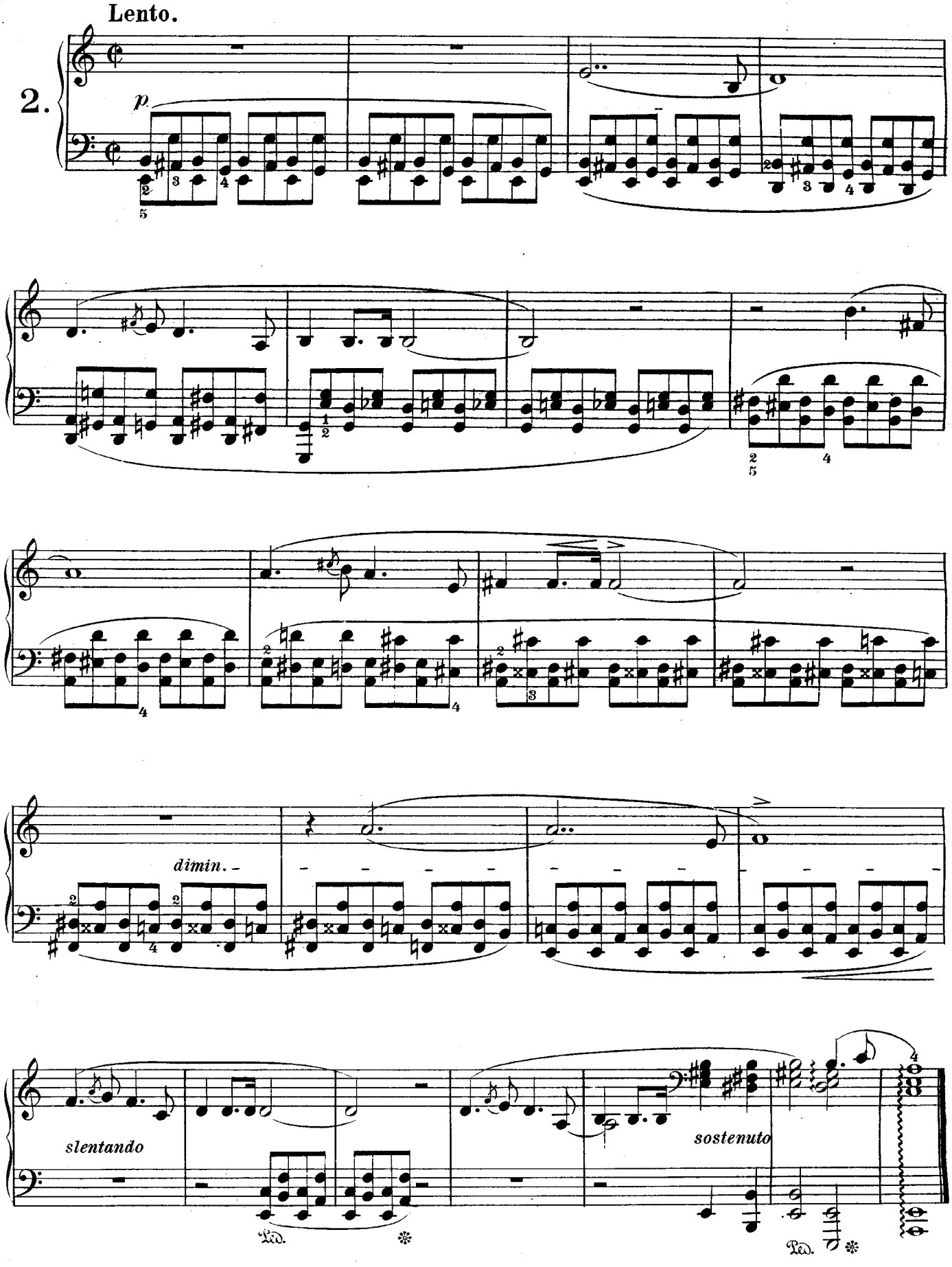
F. Chopin: *Préludes & Rondos*, Raoul Pugno ,
Vienna: Universal Edition, n.d.(ca.1905).

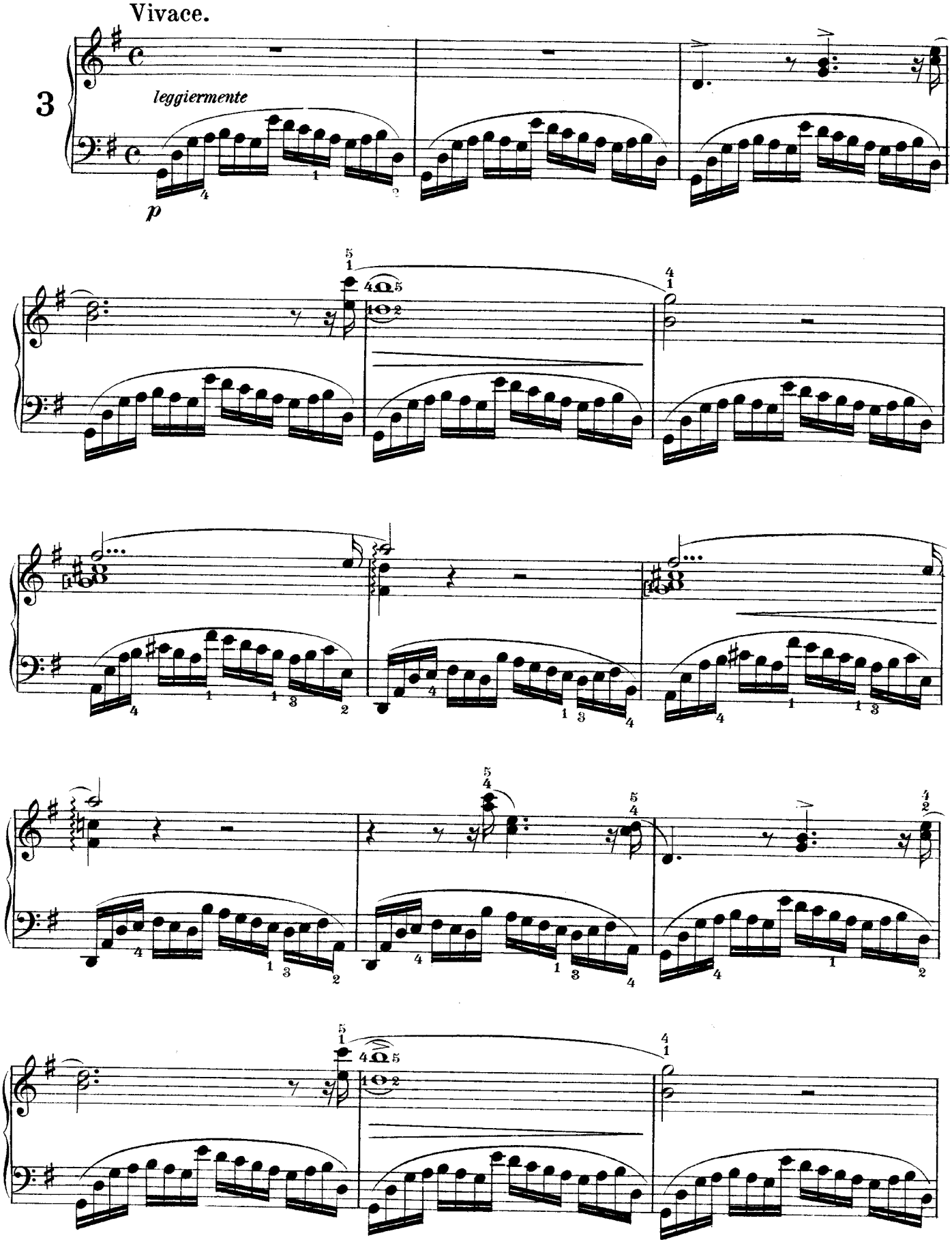
24 Préludes.

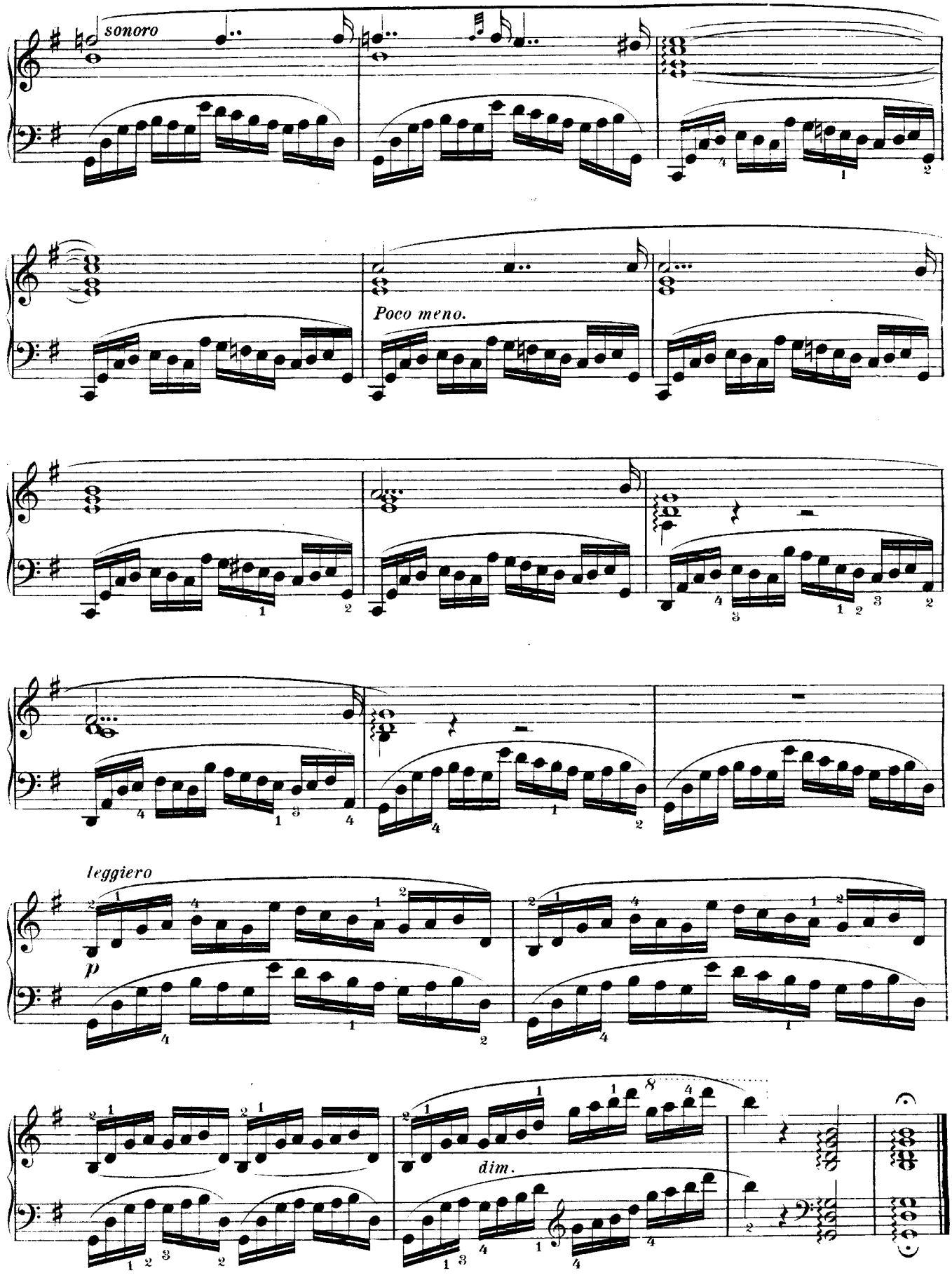
Op. 28.

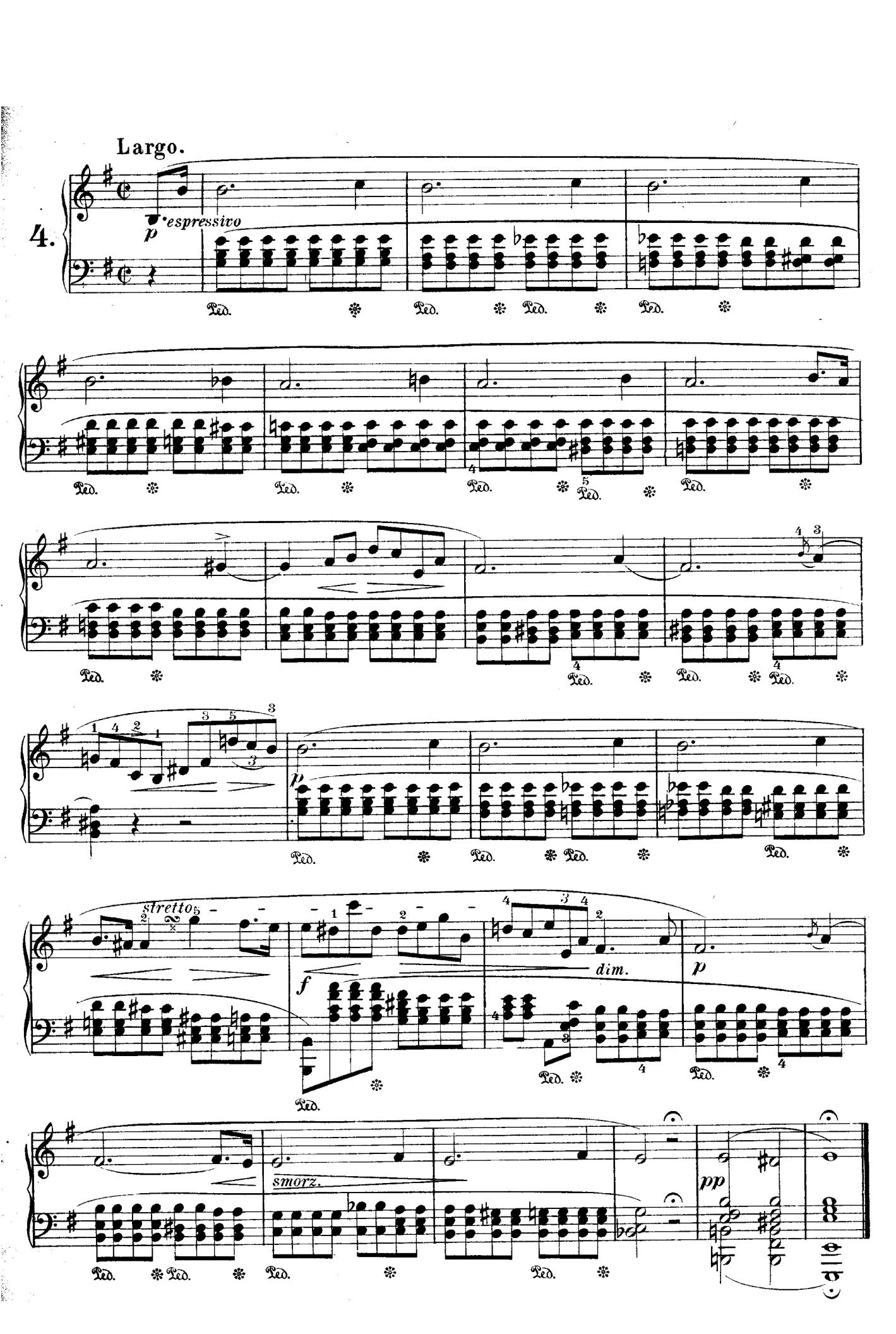
F. Chopin.
(1810–1849.)



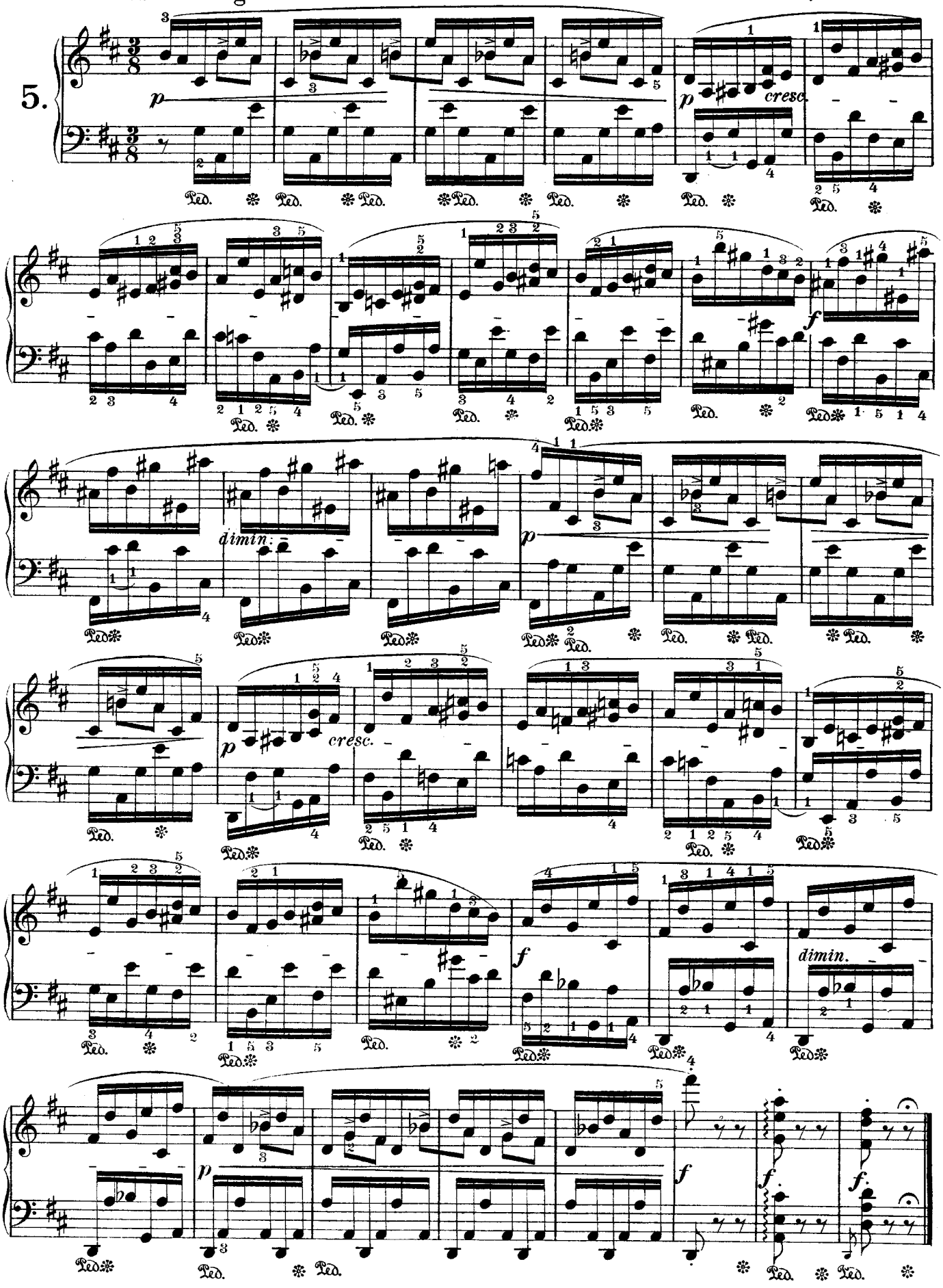

Lento.
2.
p
dimin.
slentando
sostenuto

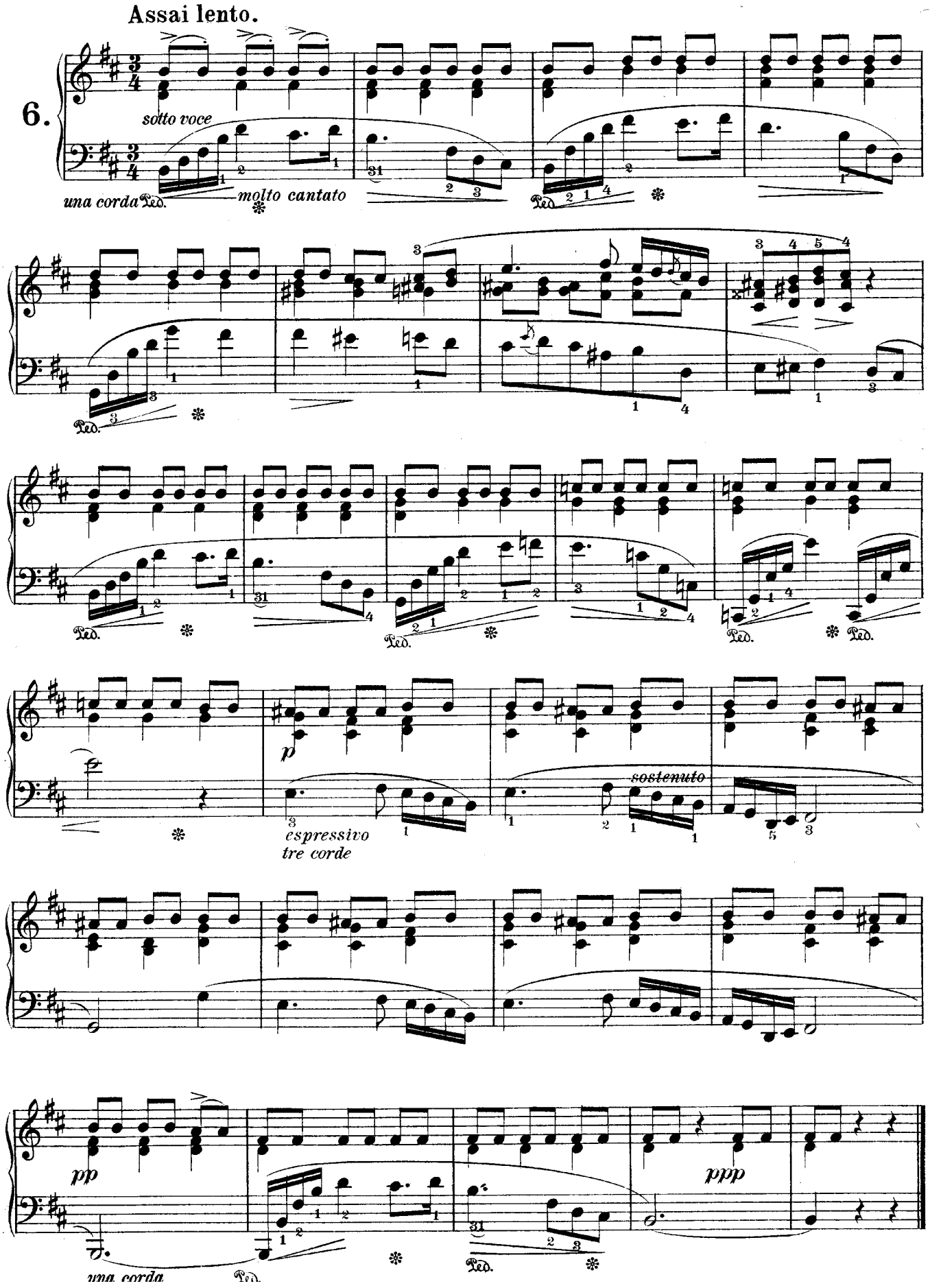

Vivace.
3
leggiermente
p

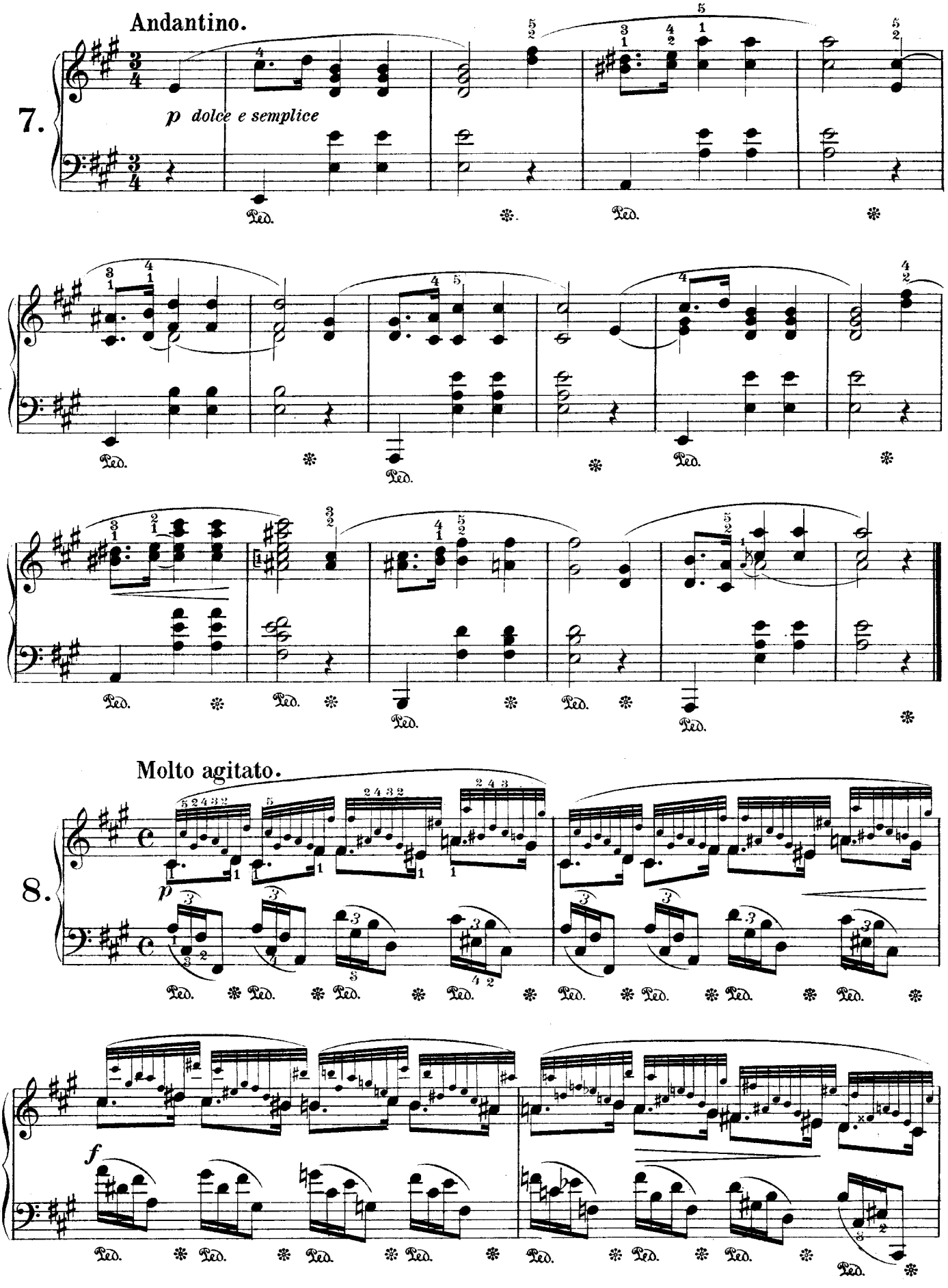

sonoro
Poco meno.
leggiero
p
dim.

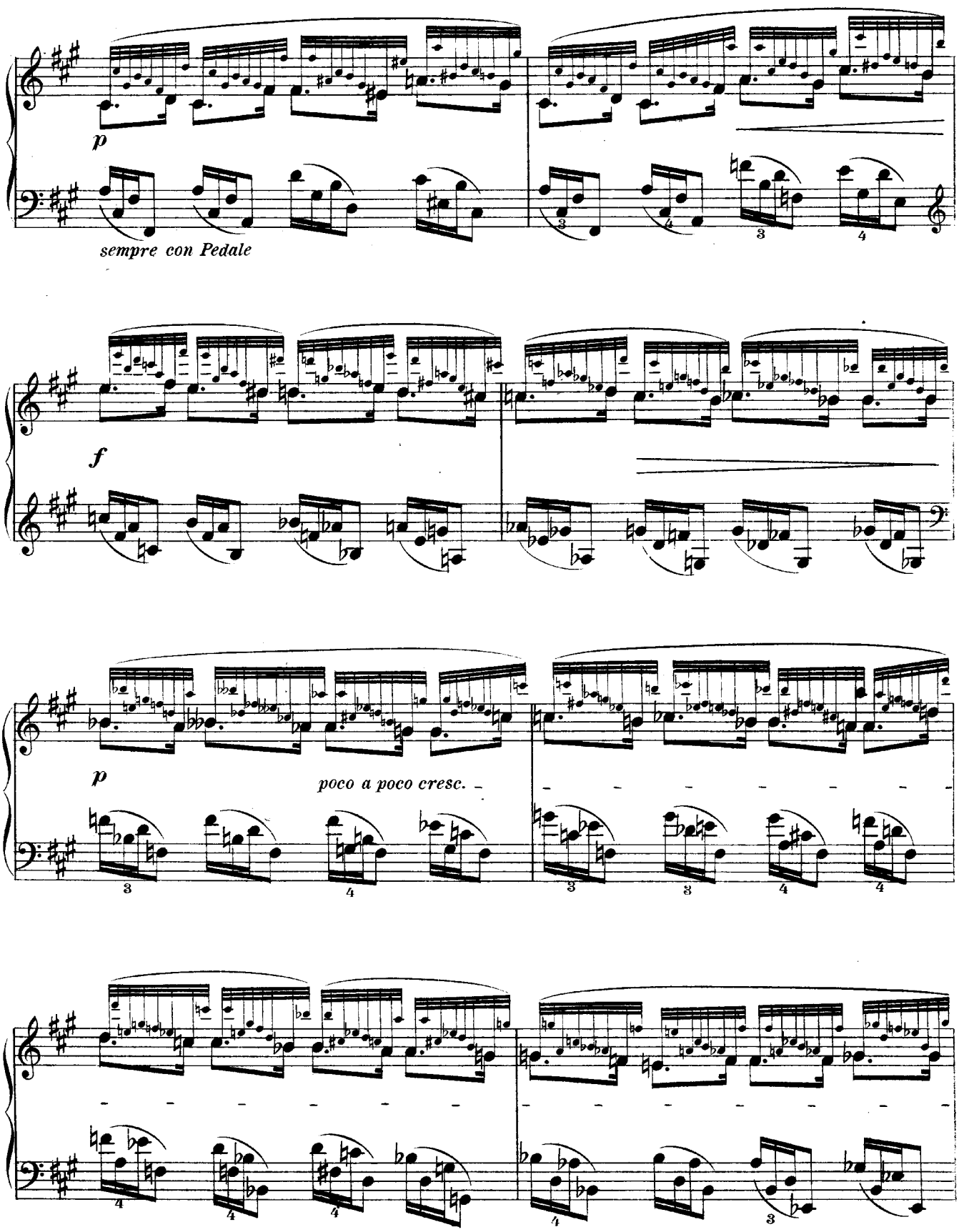

Largo.
4.
espressivo
p
Ped.
stretto
f
dim.
p
smorz.
pp

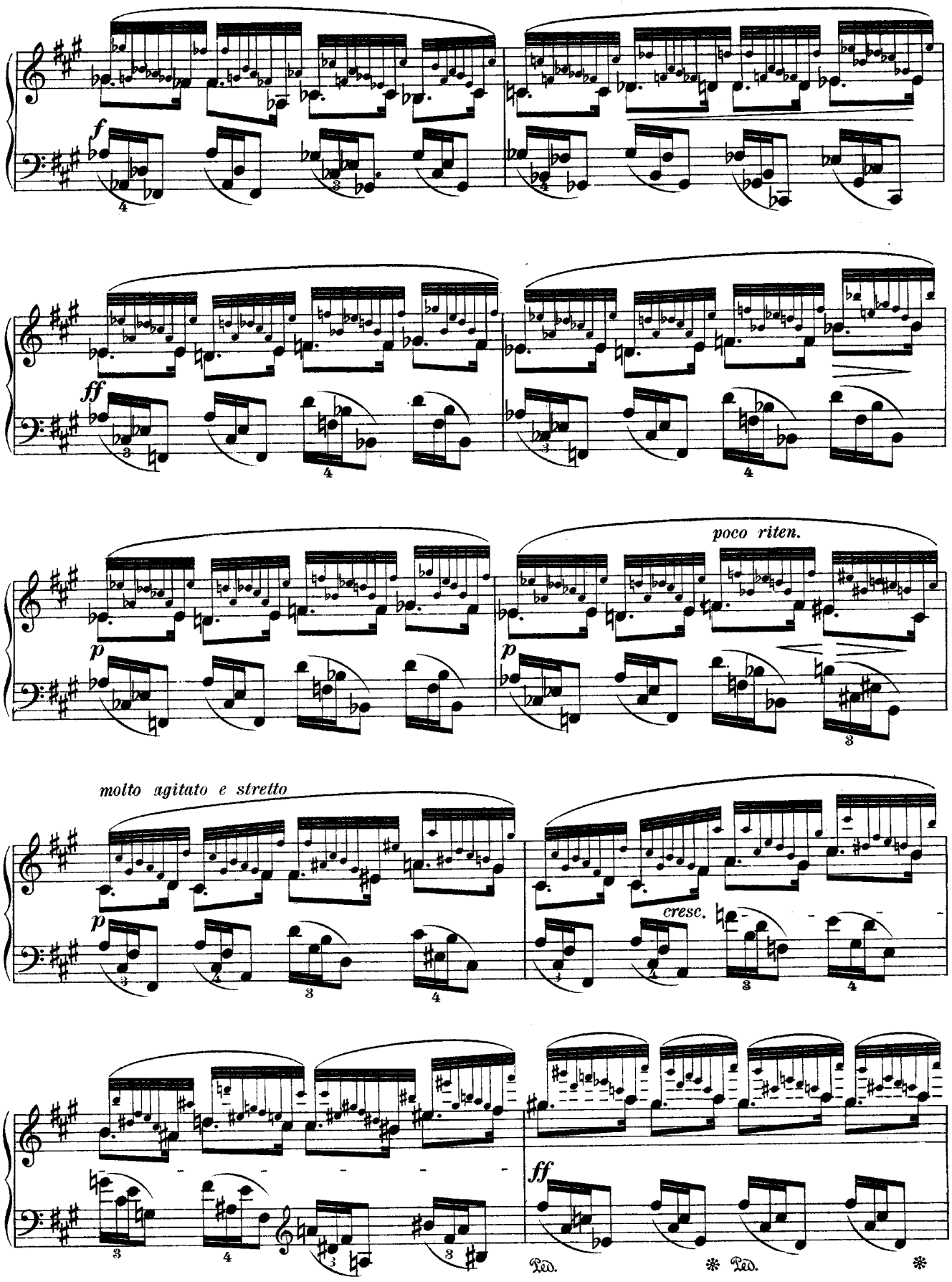
Molto allegro.

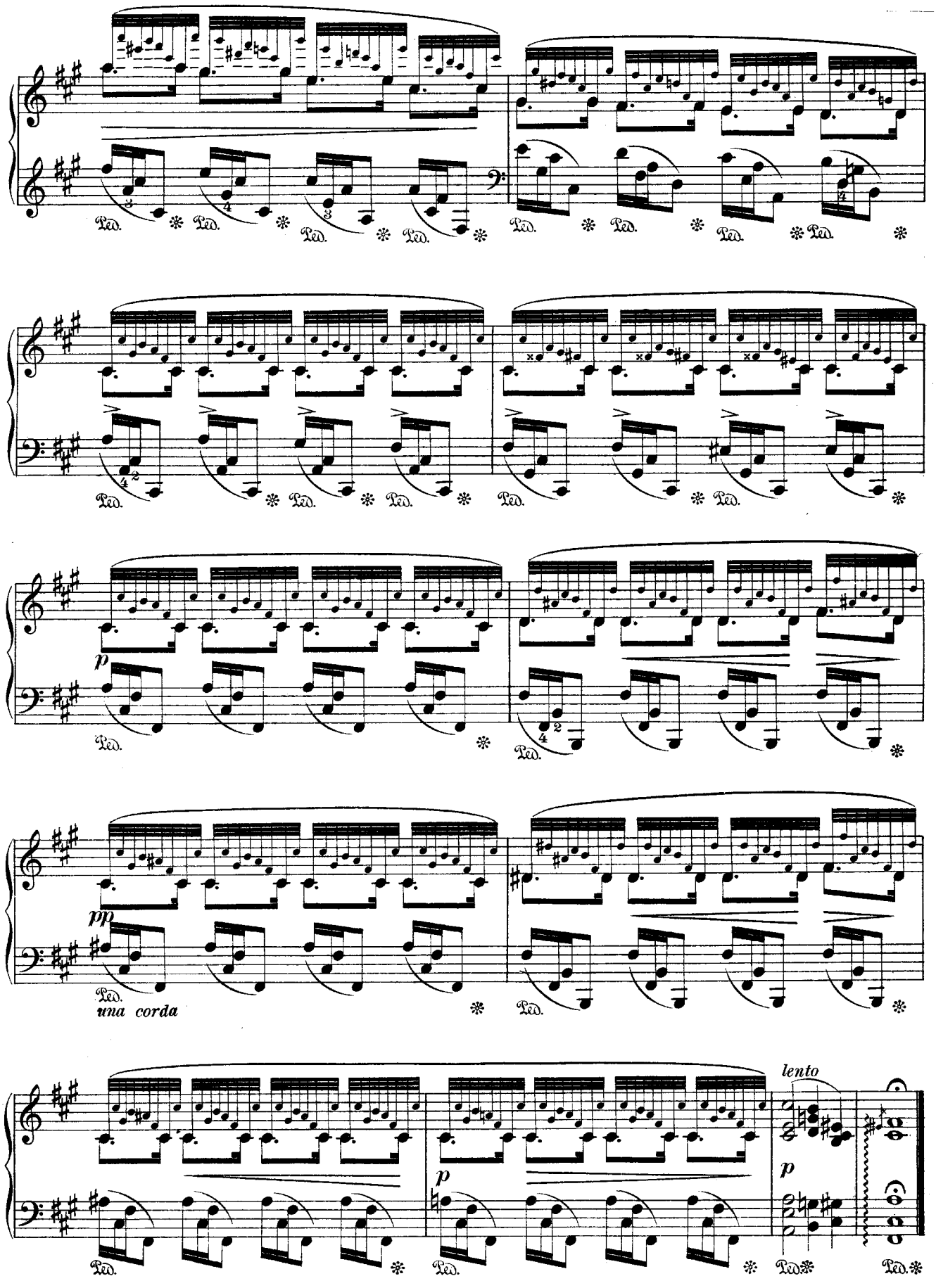



Assai lento.
6.
sotto voce
una corda
molto cantato
Ped.
espressivo
tre corde
sostenuto
p
pp
ppp


Andantino.
7.
p dolce e semplice
Ped.
Molto agitato.
8.
p
f

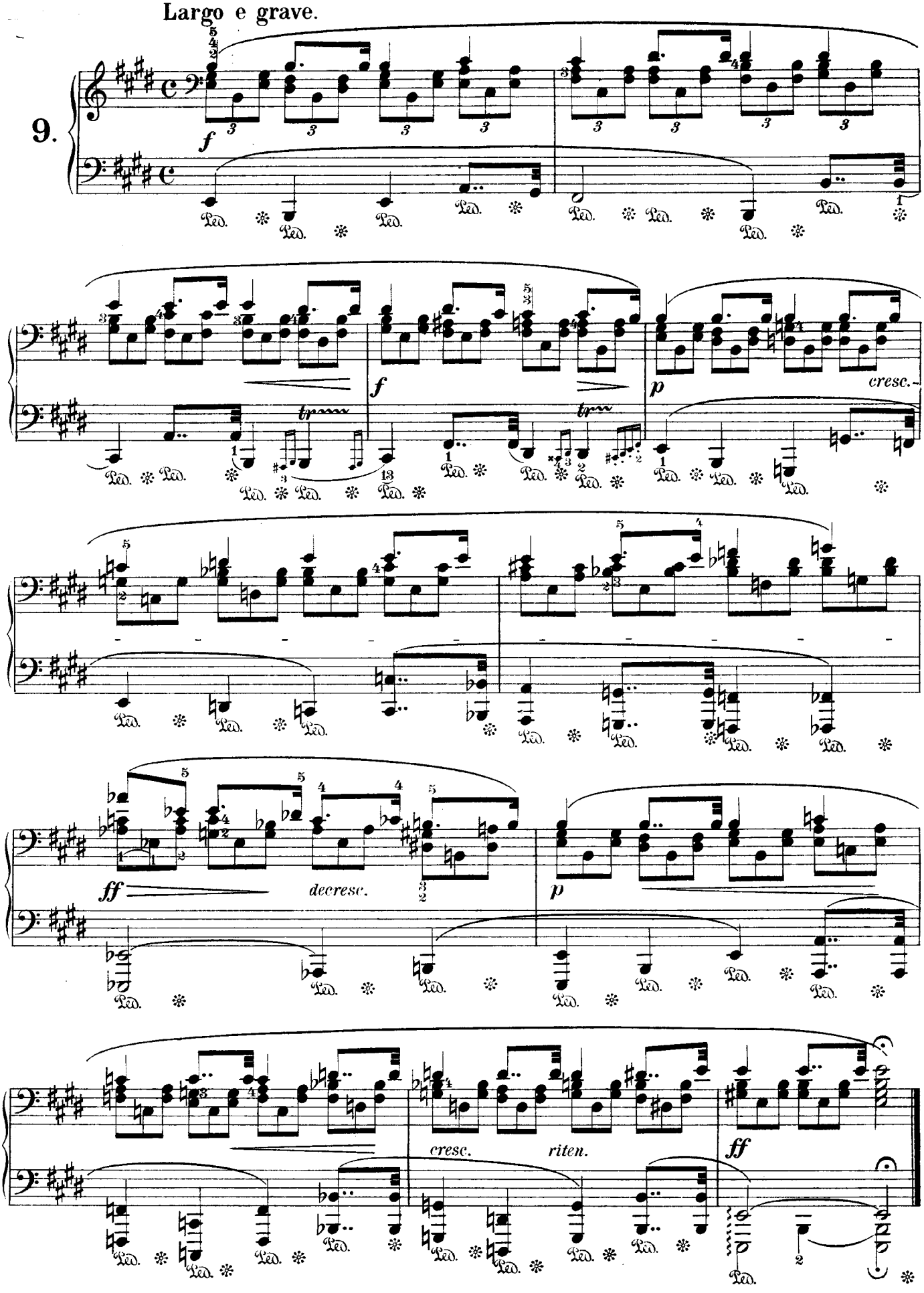

p
sempre con Pedale
f
p
poco a poco cresc.

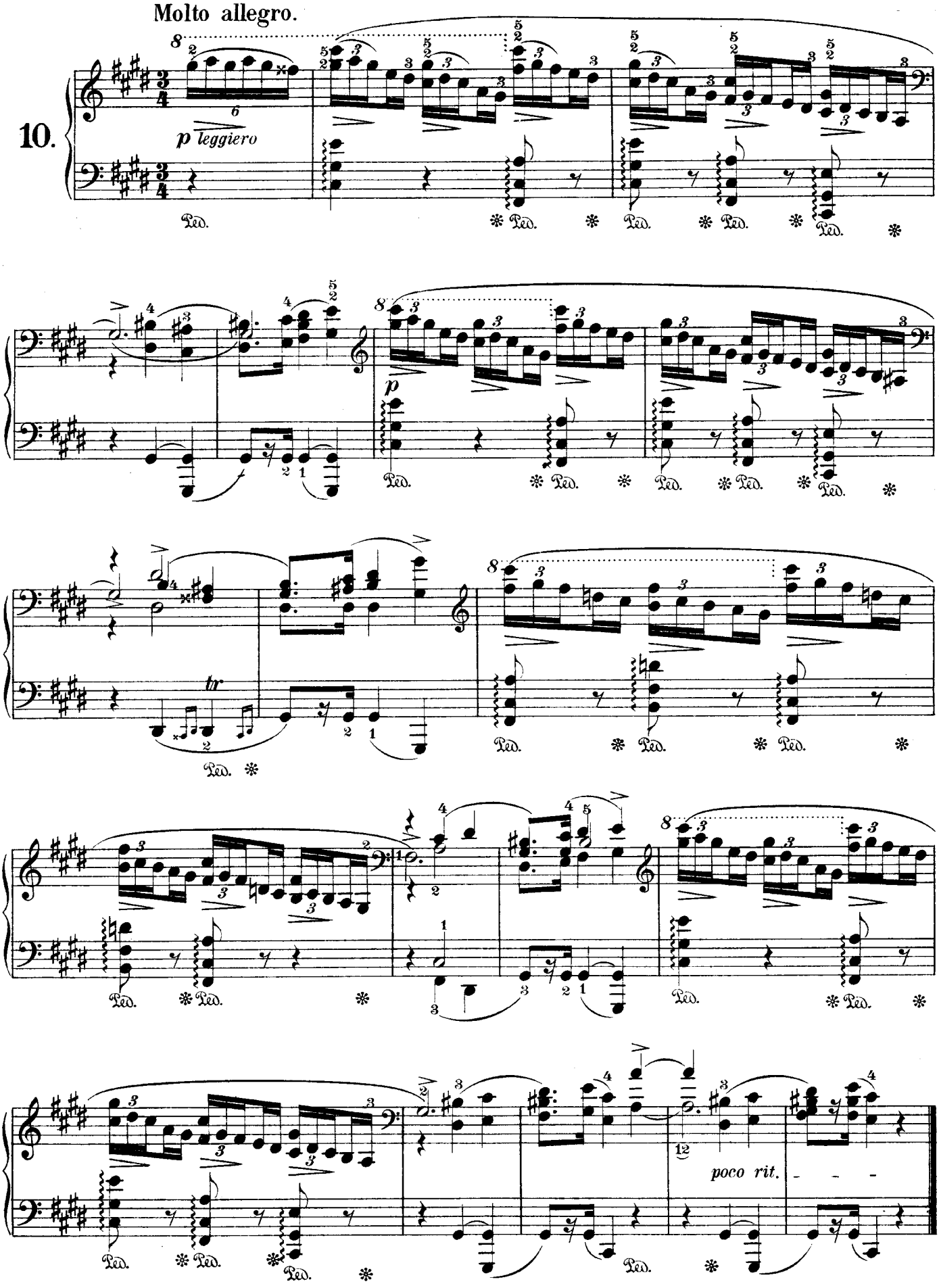

f
ff
p
poco riten.
molto agitato e stretto
cresc.
ff
Ped.
Ped.

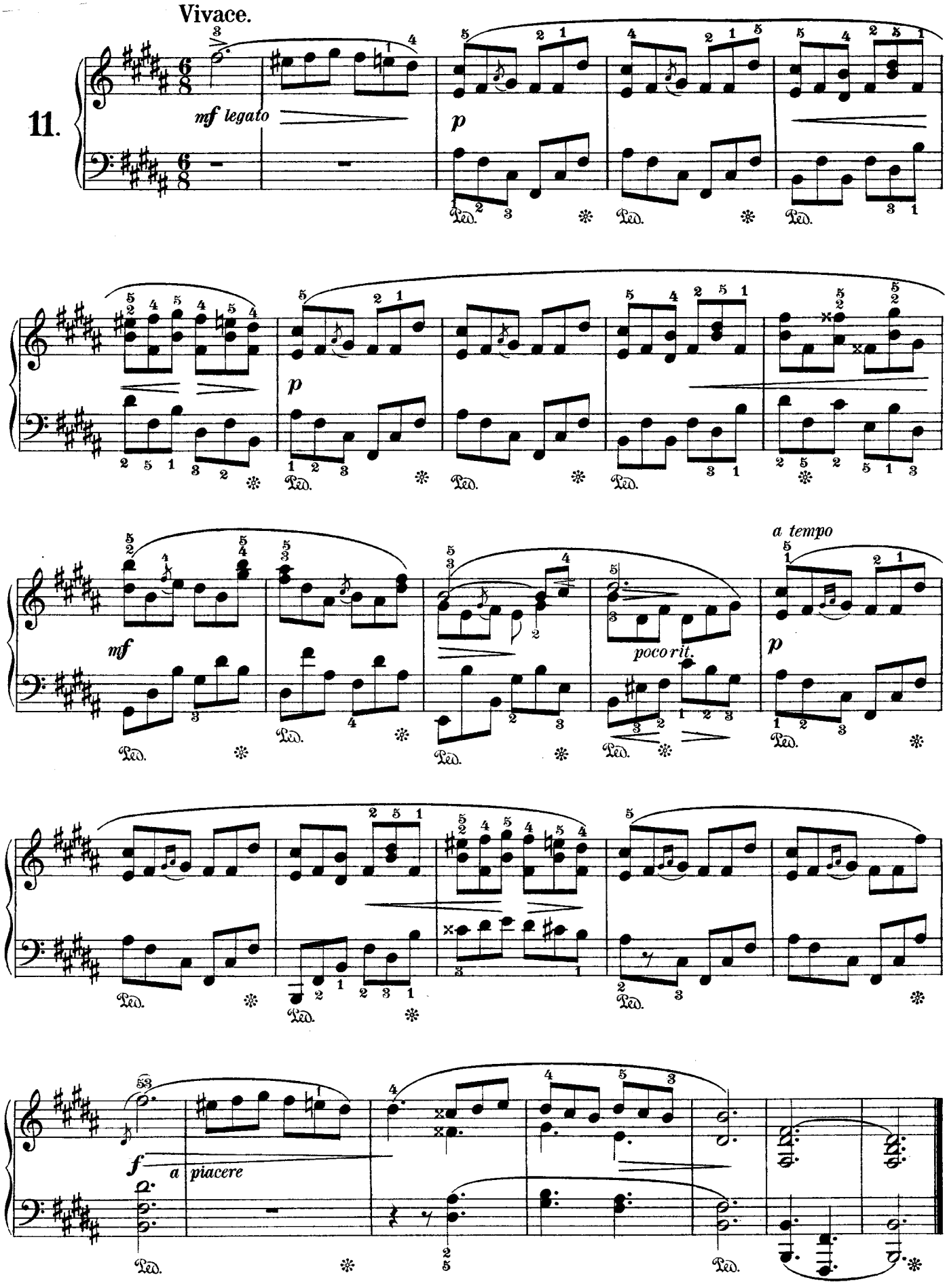

Ped.
p
pp
una corda
lento

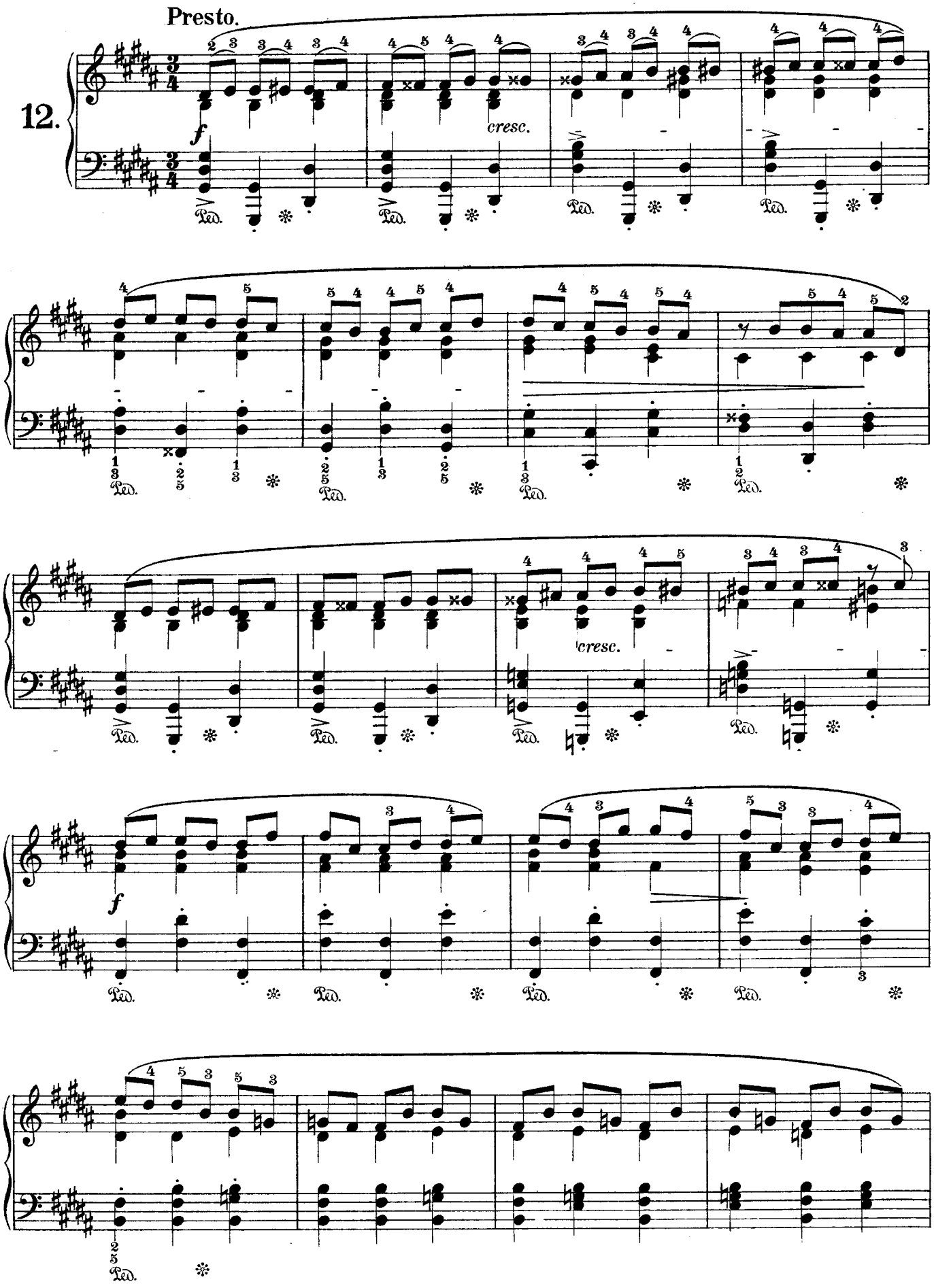
Largo e grave.

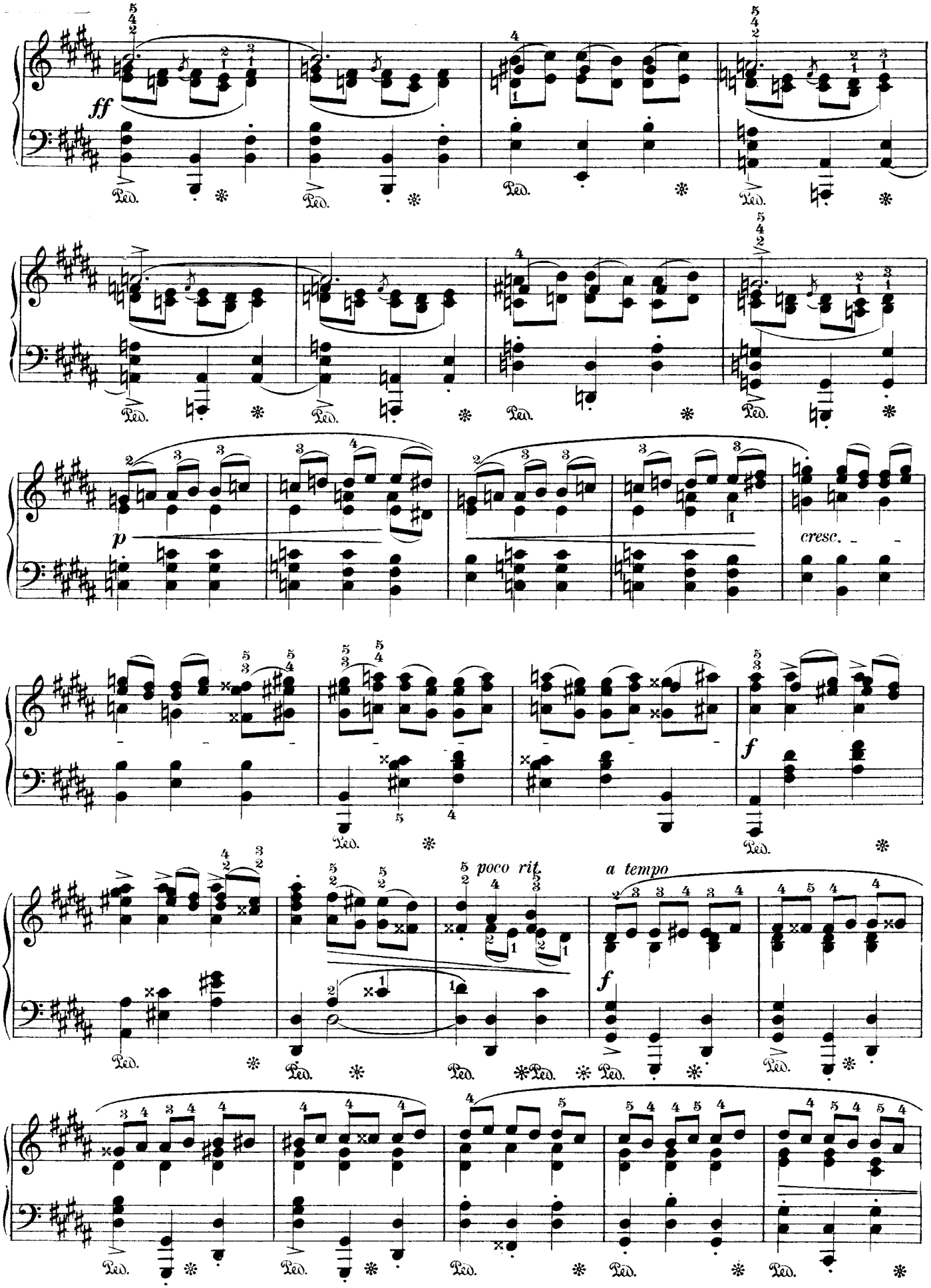
9.

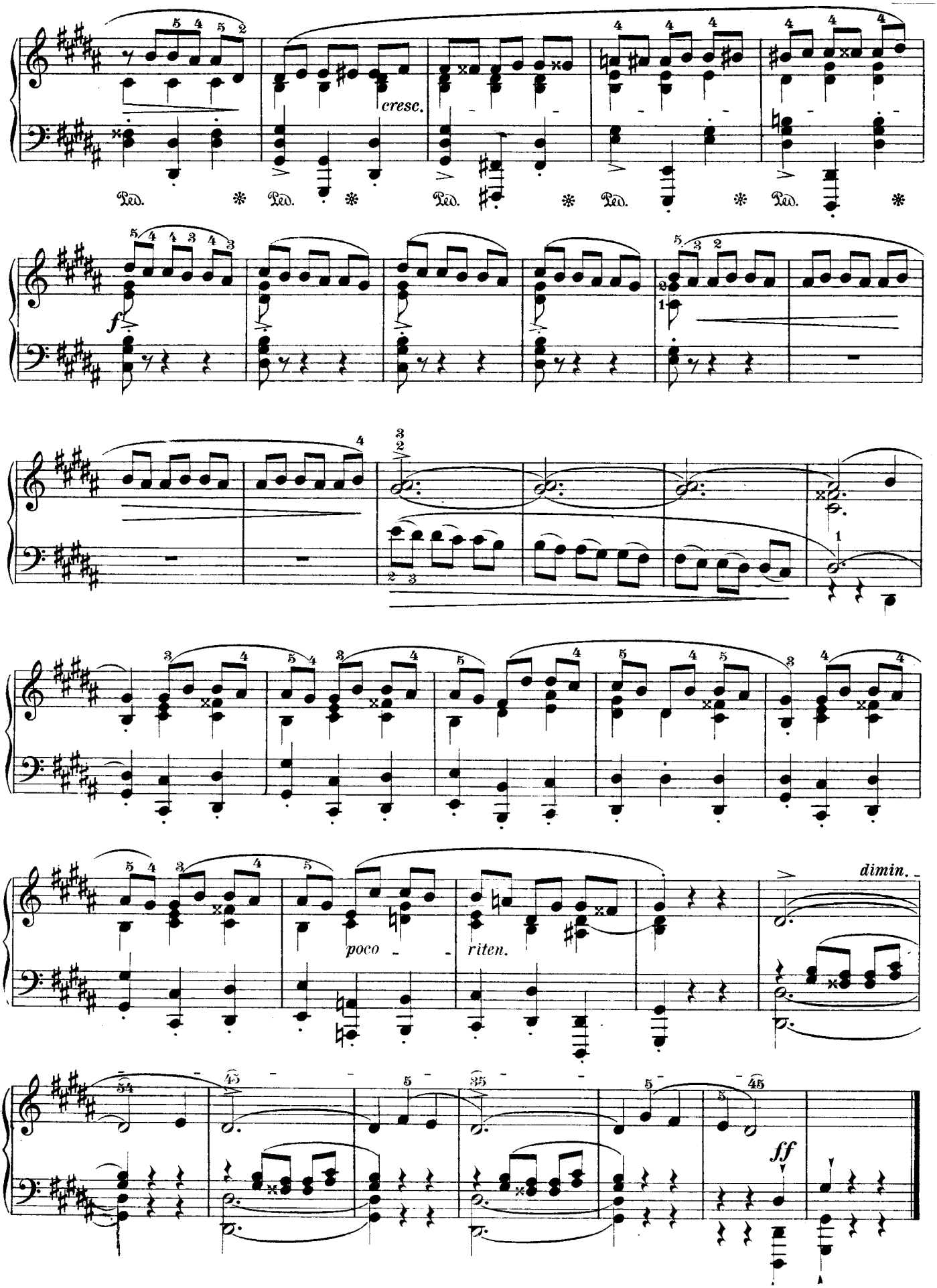



Molto allegro.
10.
p leggiero
Ped.
p
tr
poco rit.


Vivace.
11.
mf legato
p
Ped.
p
Ped.
mf
Ped.
poco rit.
a tempo
p
Ped.
Ped.
f
a piacere
Ped.

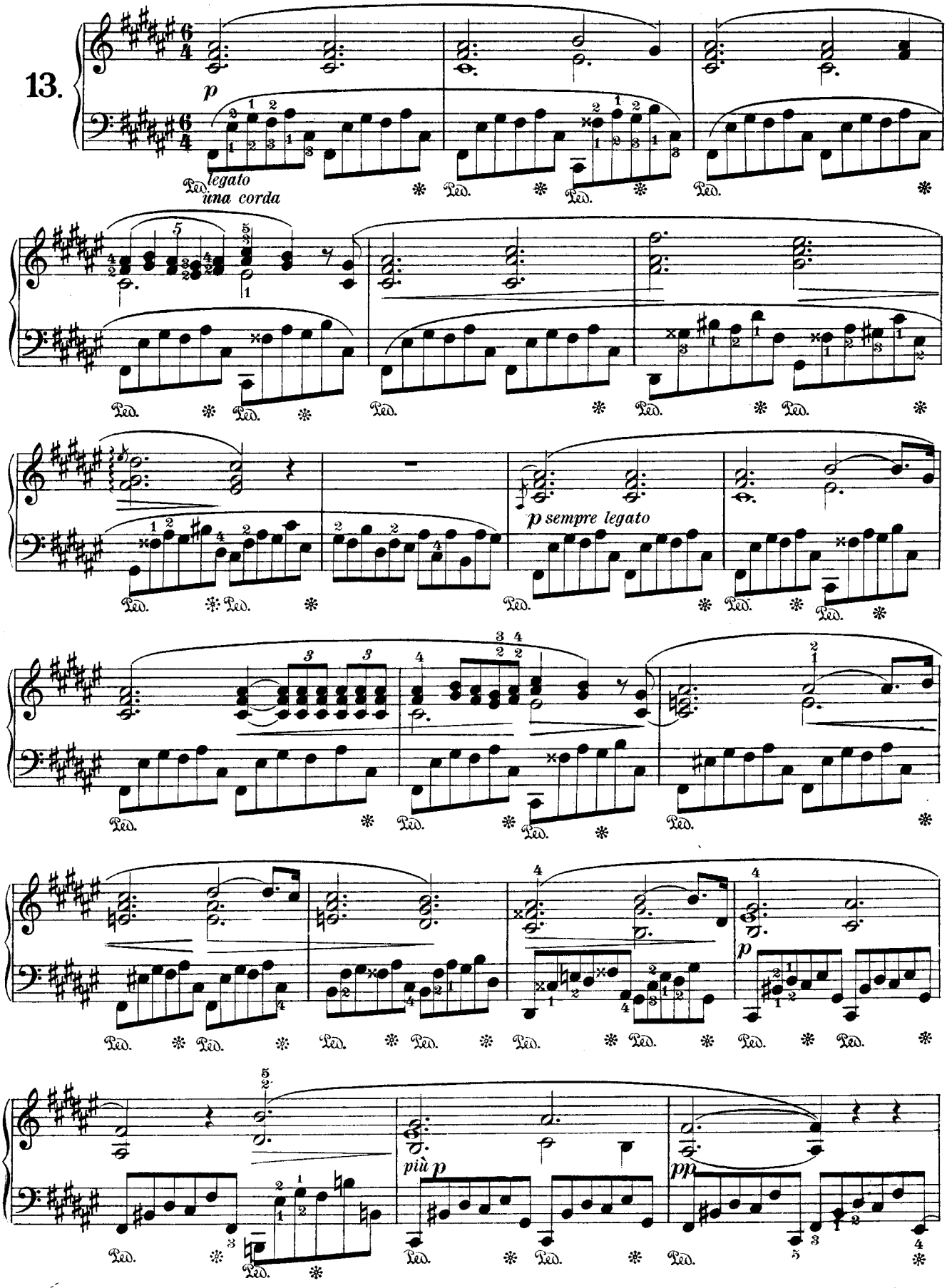

Presto.
12.
f
cresc.
Ped.
cresc.
f
Ped.

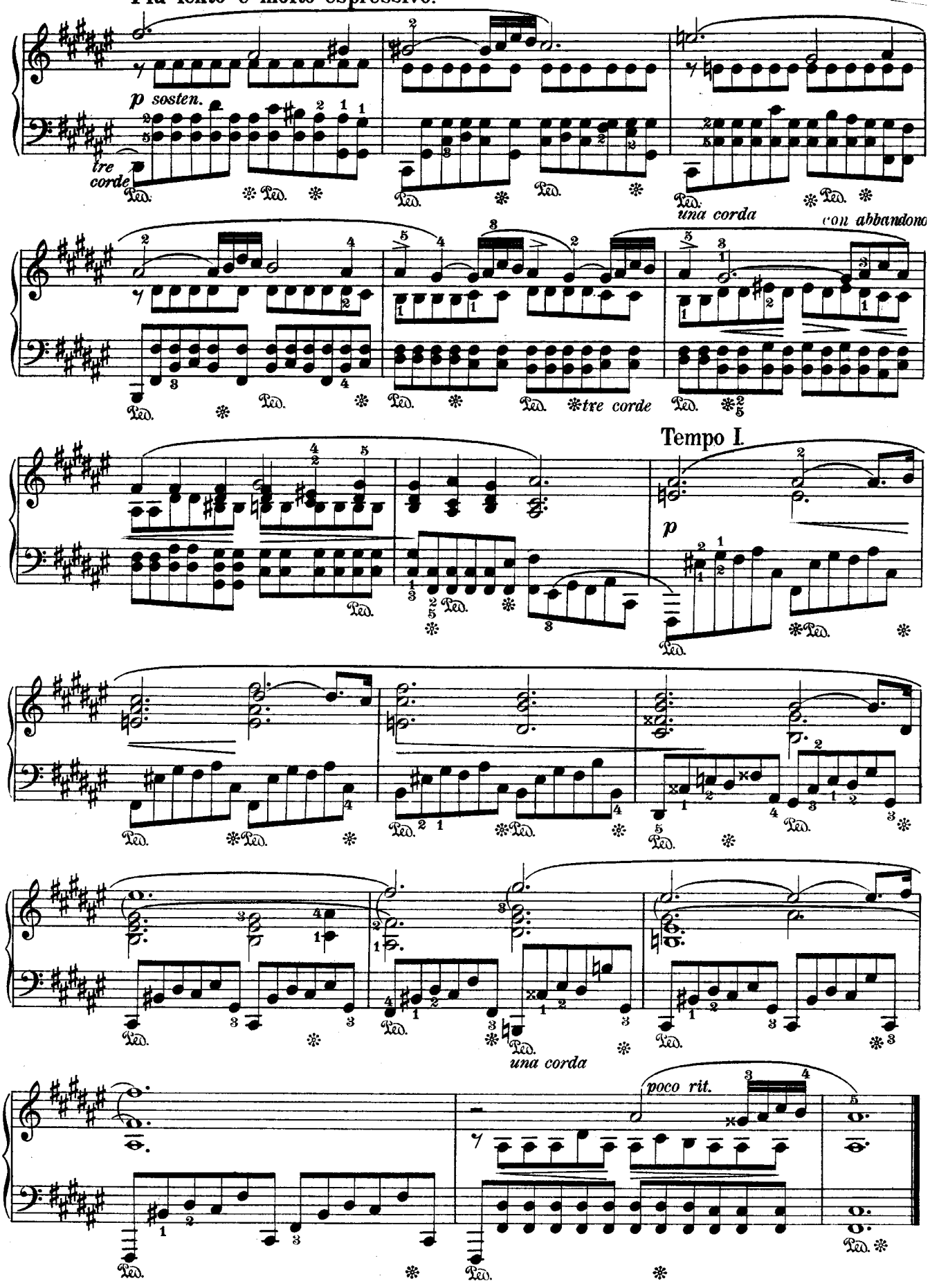

ff
Ped.
p
cresc.
f
poco rit.
a tempo

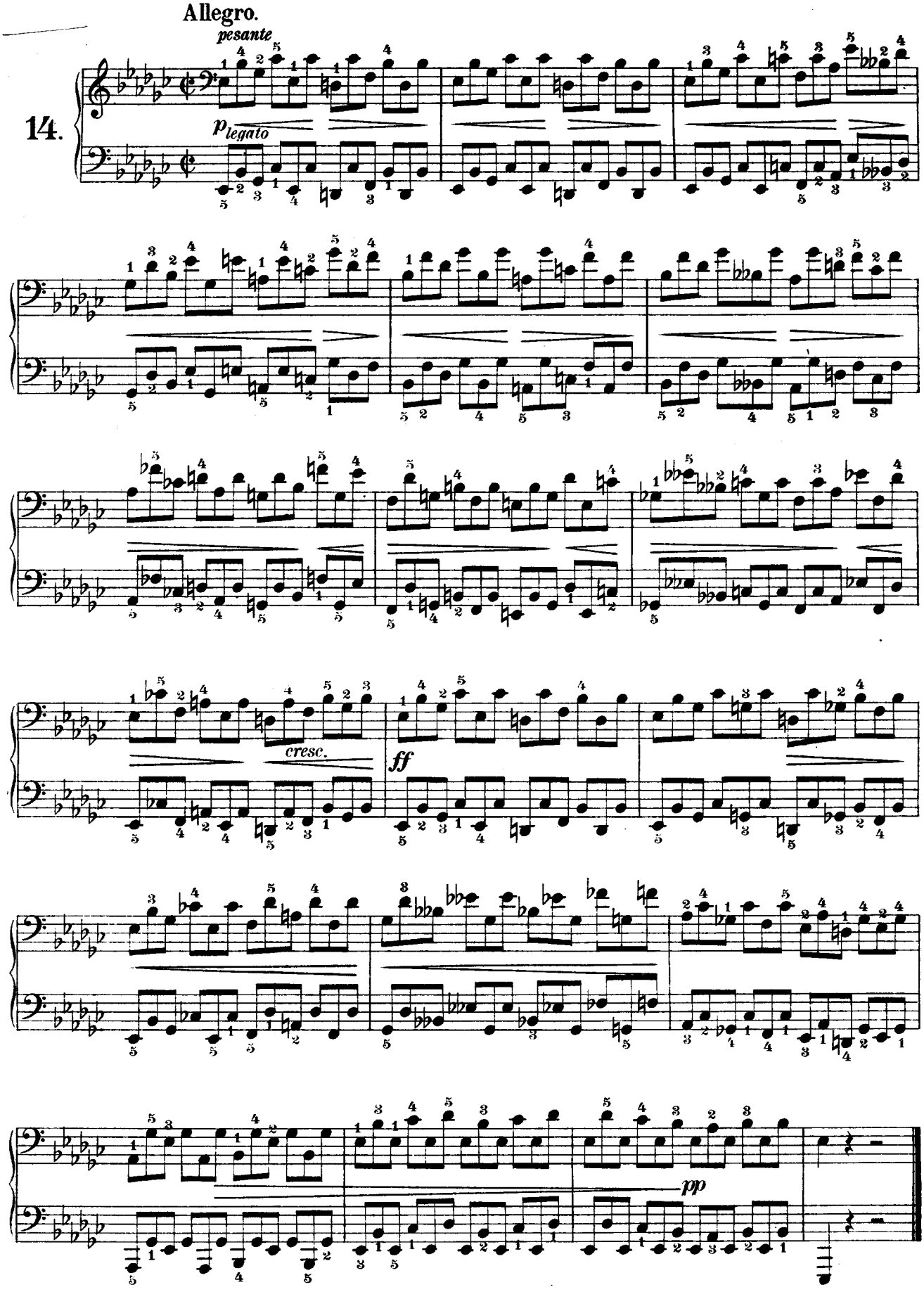

cresc.
Ped.
f
poco
riten.
dimin.
ff

Lento e con grand' espressione.

13.



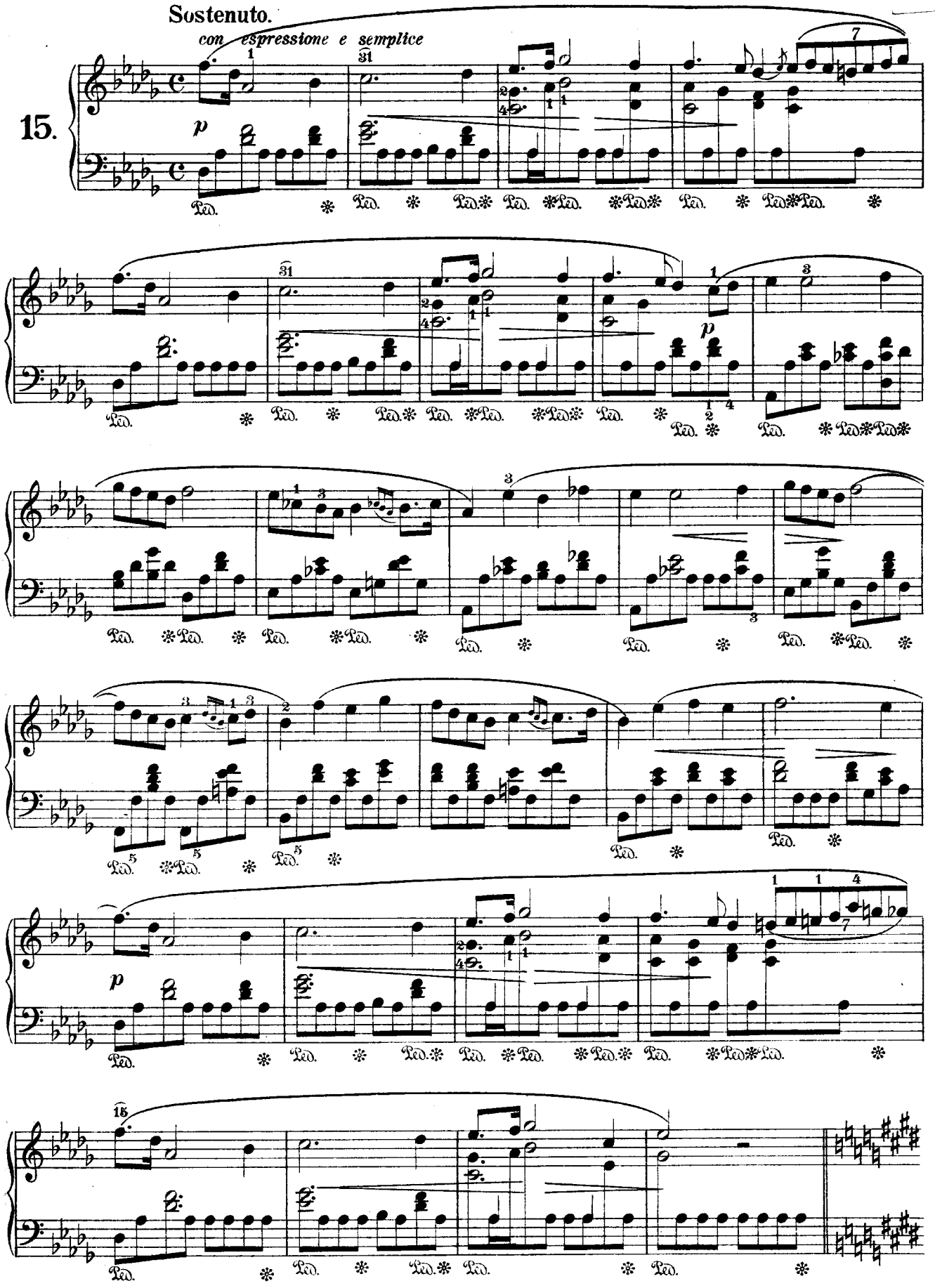

Più lento e molto espressivo.
p sosten.
tre corde
una corda
con abbandono
tre corde
Tempo I.
p
una corda
poco rit.

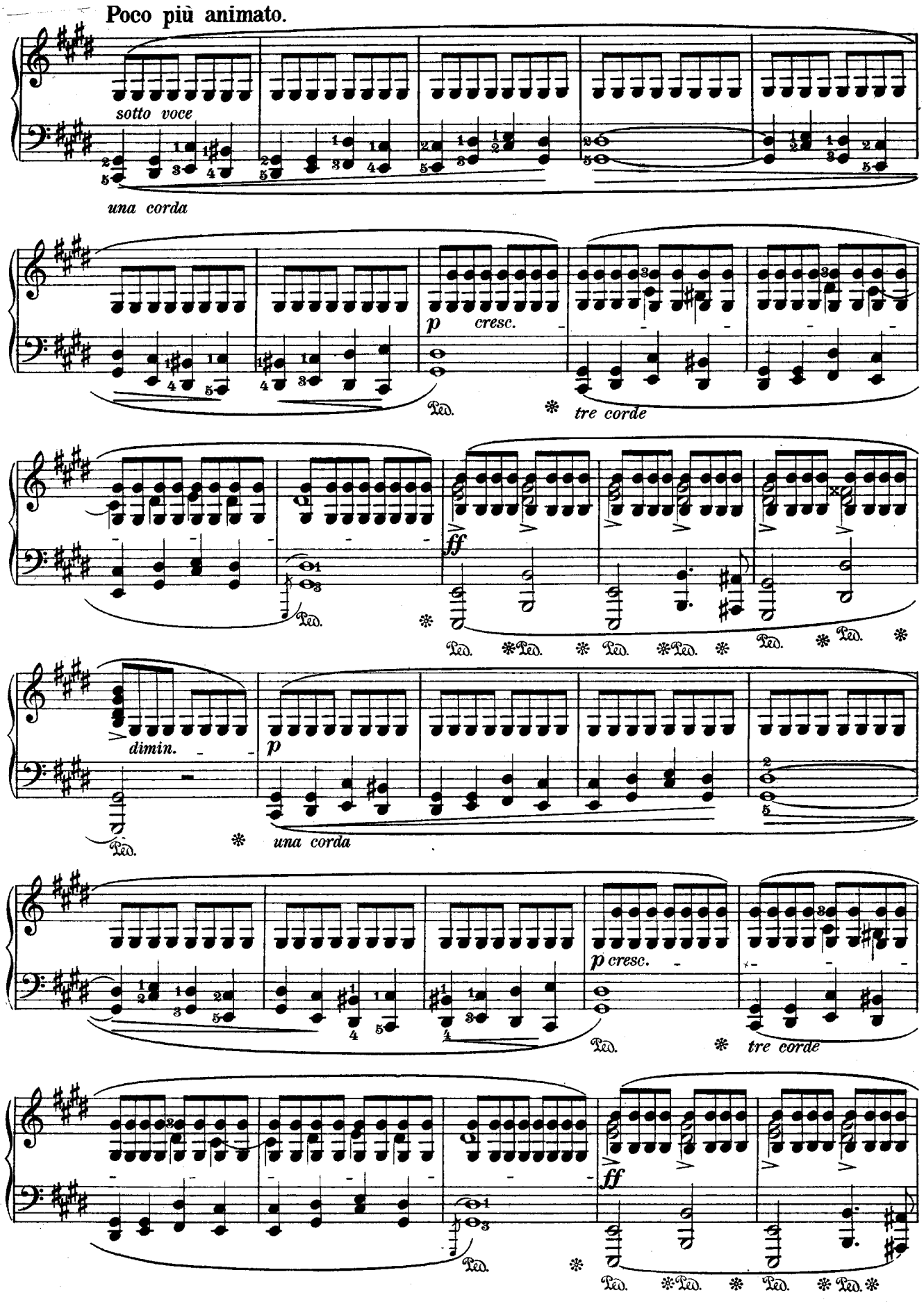

Allegro.
pesante
14.
p legato
cresc.
ff
pp

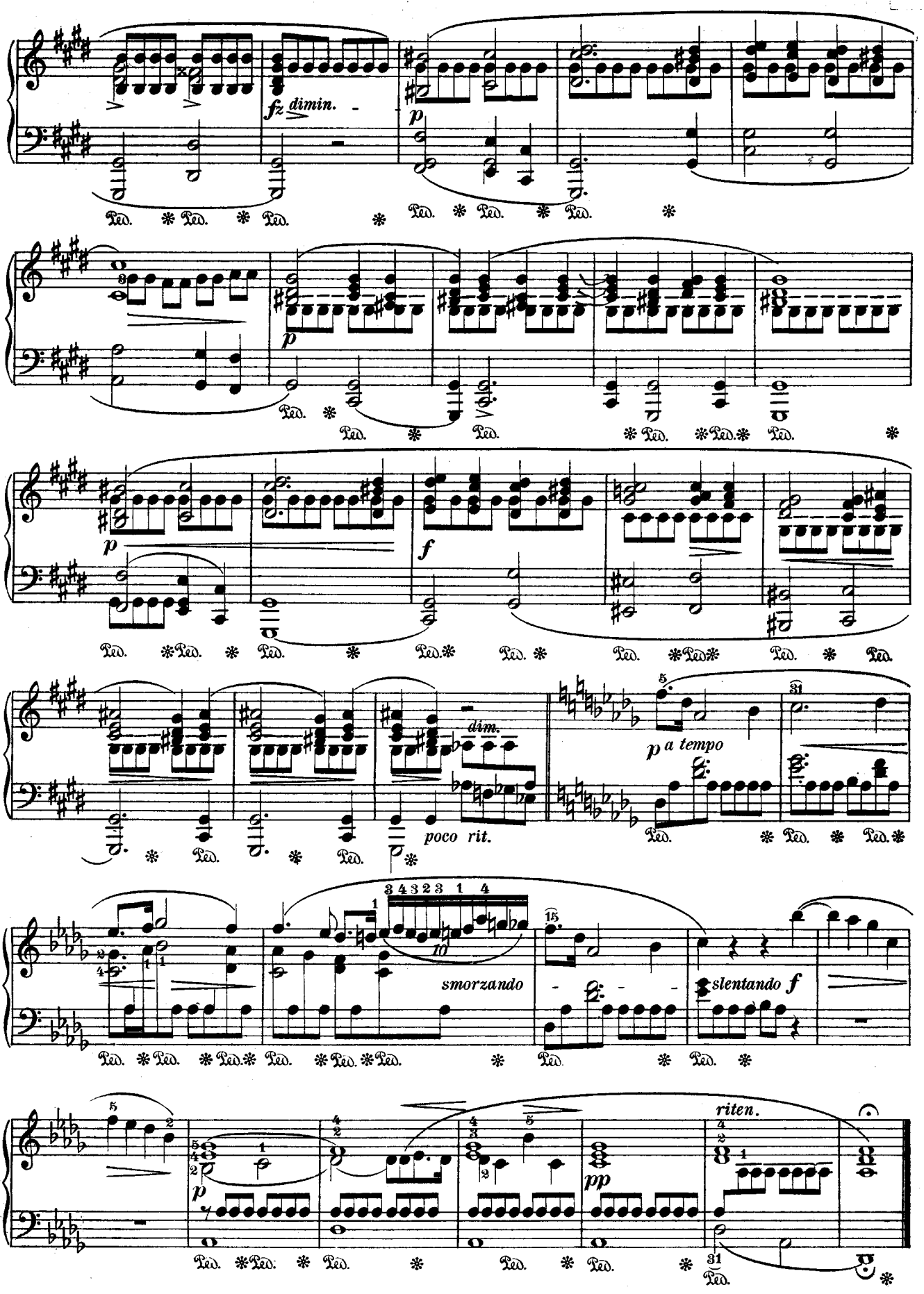
15.

Sostenuto.

con espressione e semplice

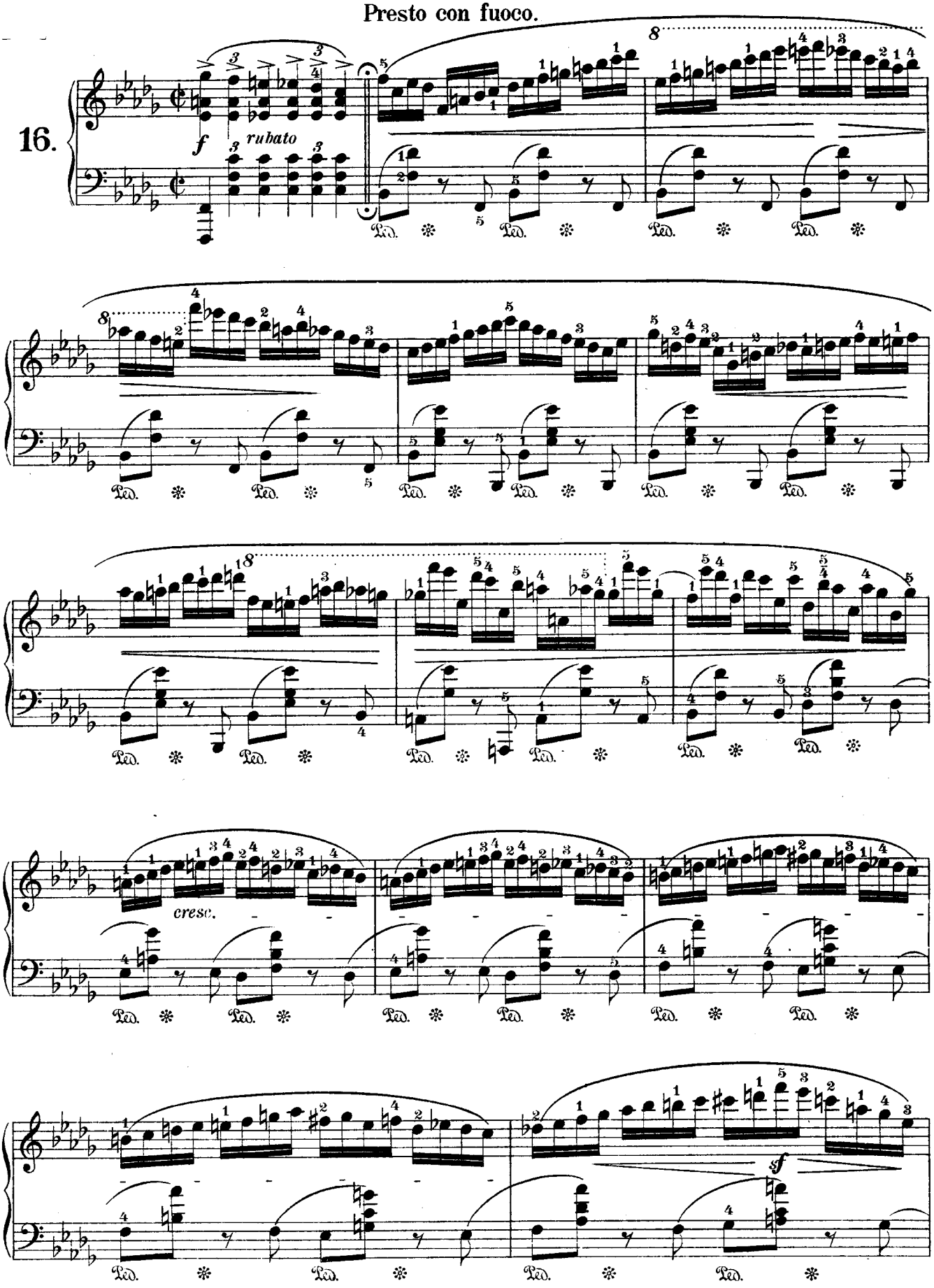


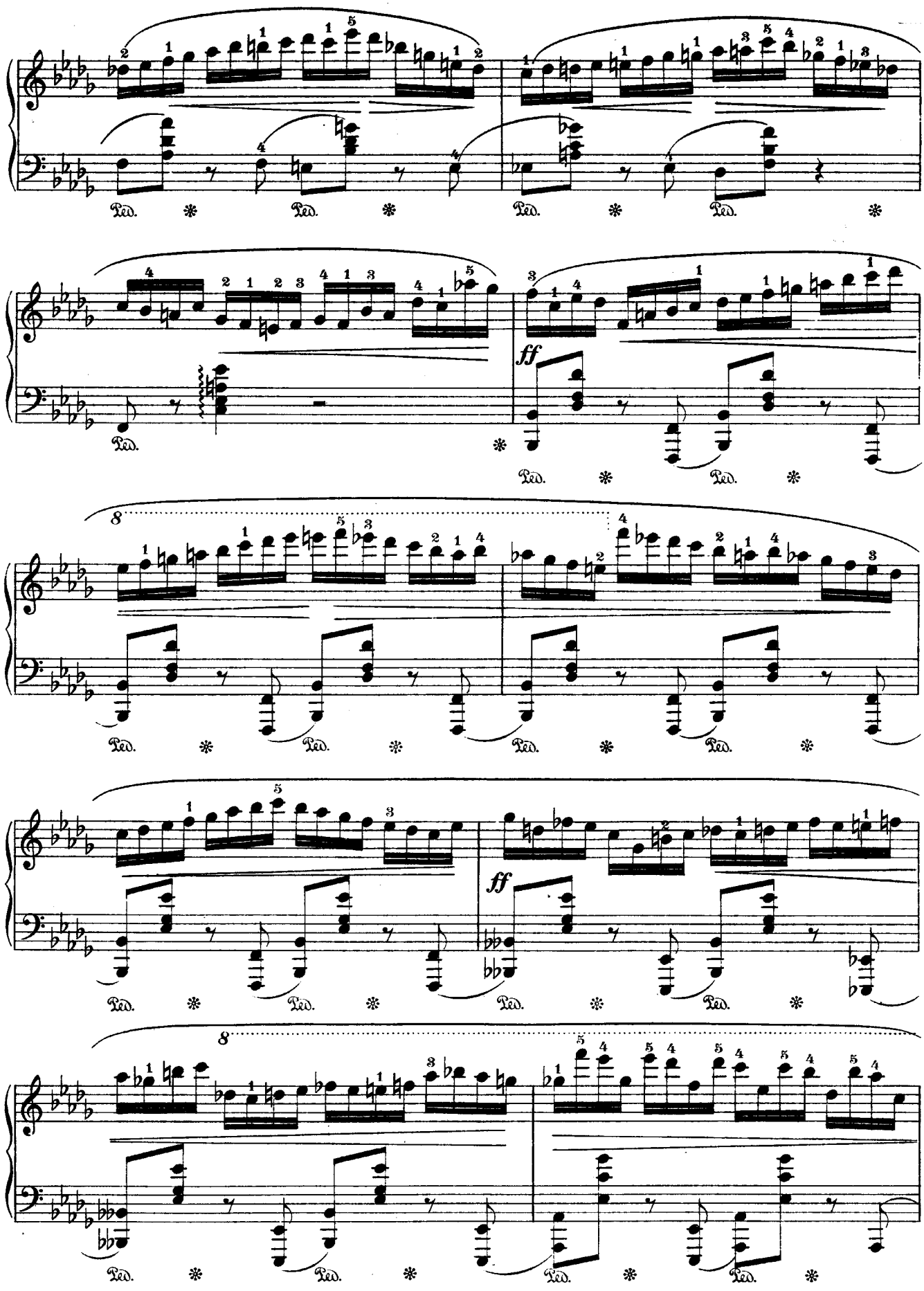

Poco più animato.
sotto voce
una corda
p
cresc.
Ped.
tre corde
ff
dimin.
p
una corda
p cresc.
tre corde
ff

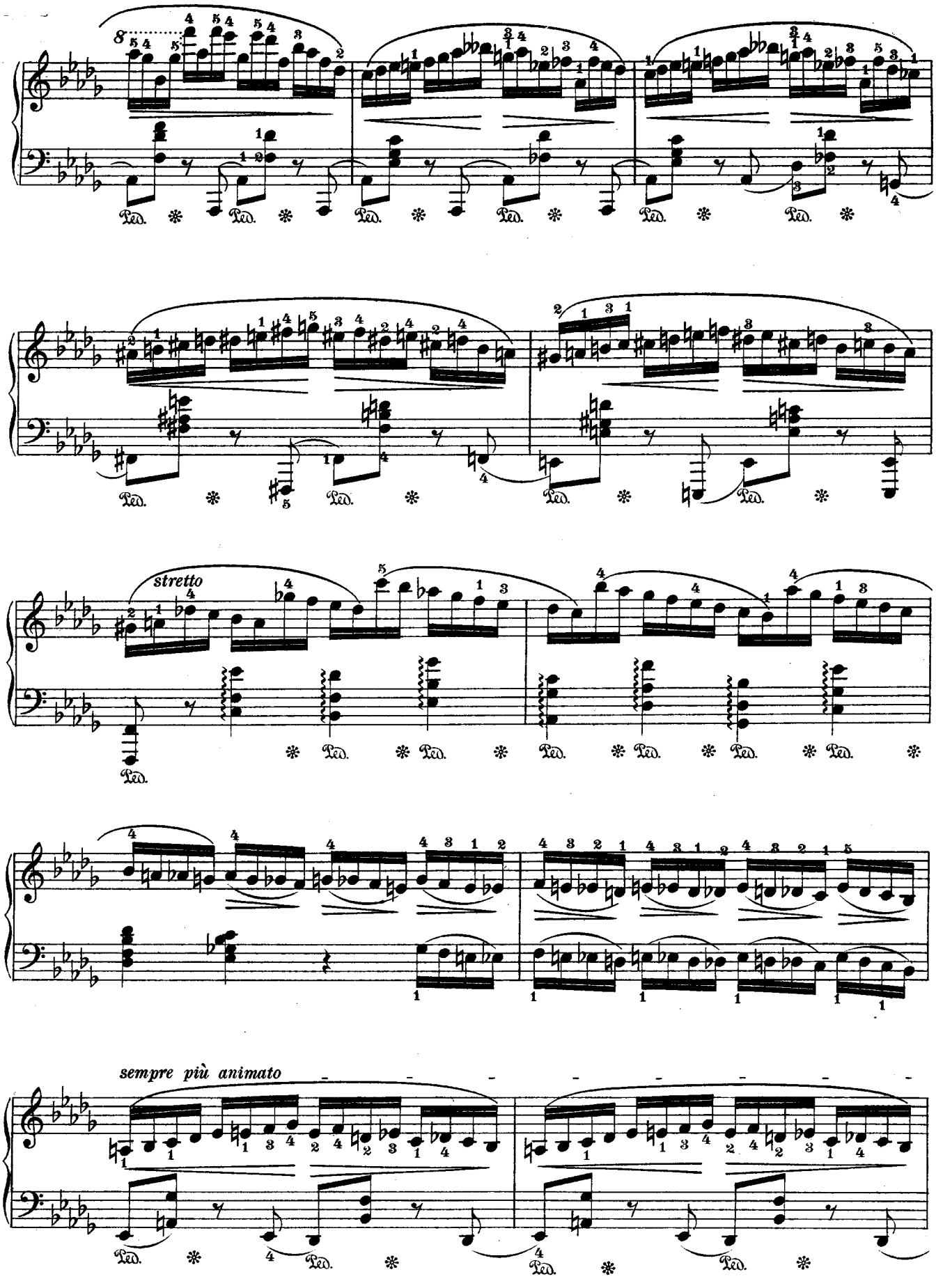

fz dimin.
p
Ped.
p
f
dim.
poco rit.
p a tempo
smorzando
slentando f
riten.
pp

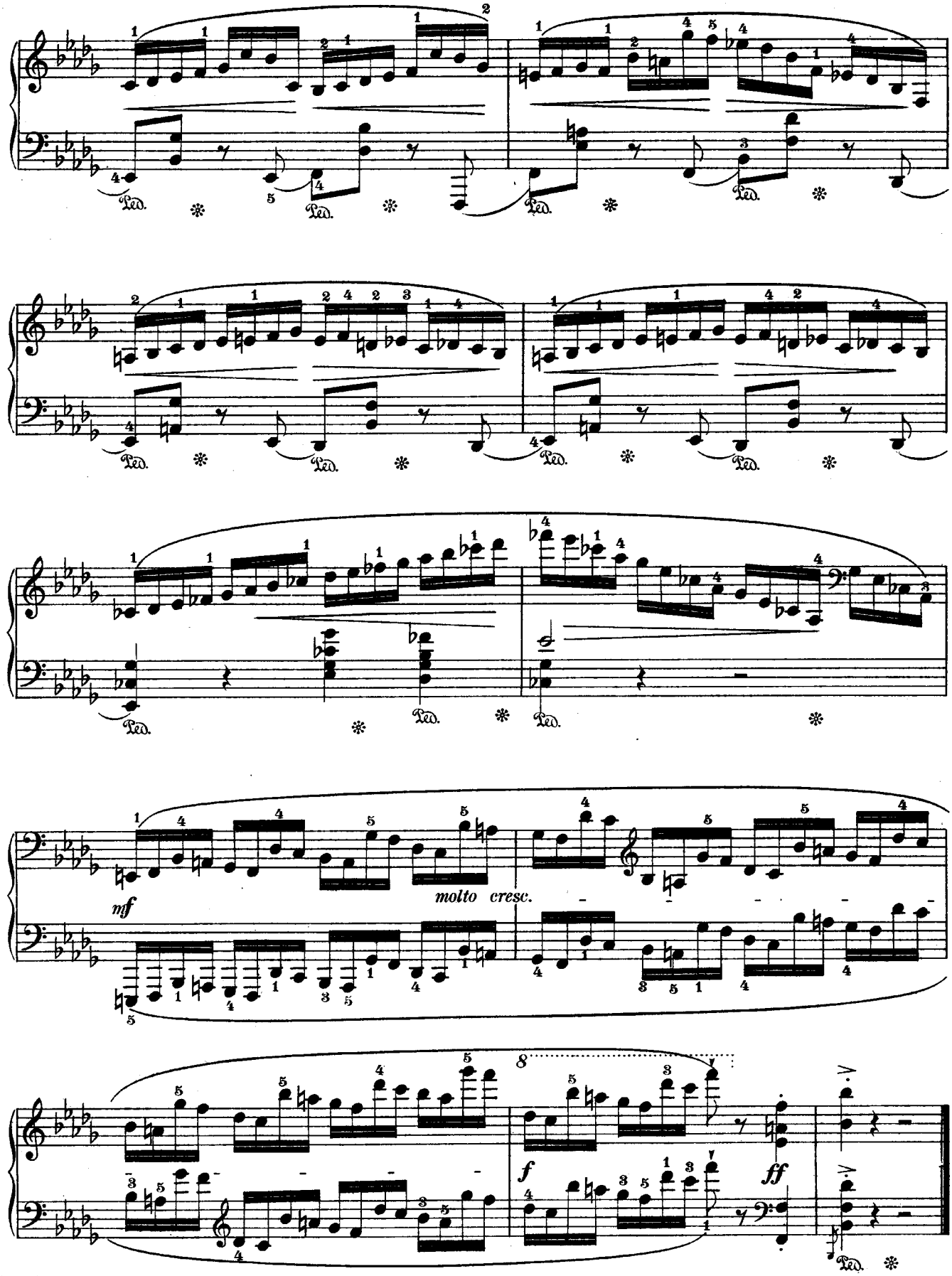
Presto con fuoco.

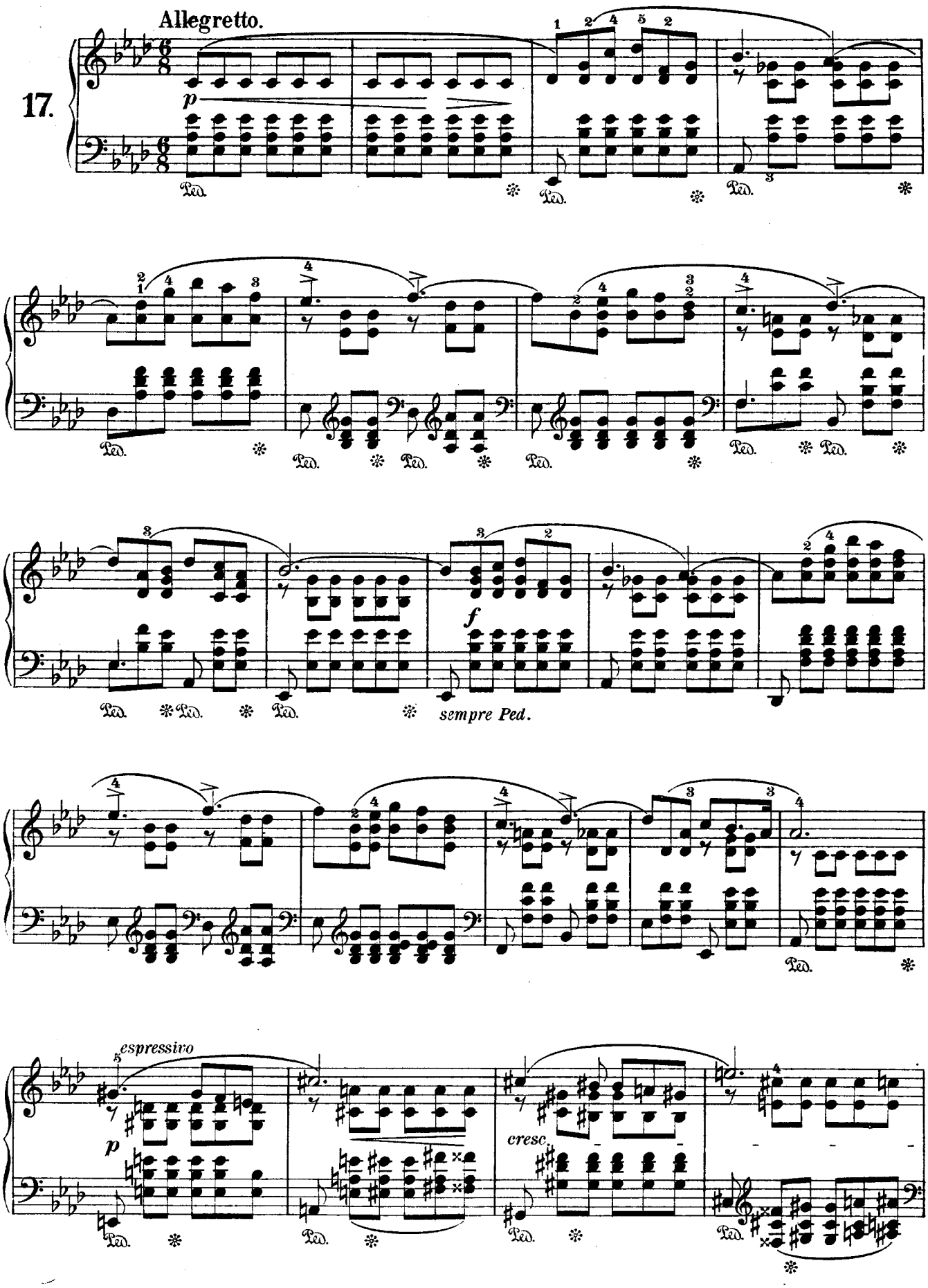
16.

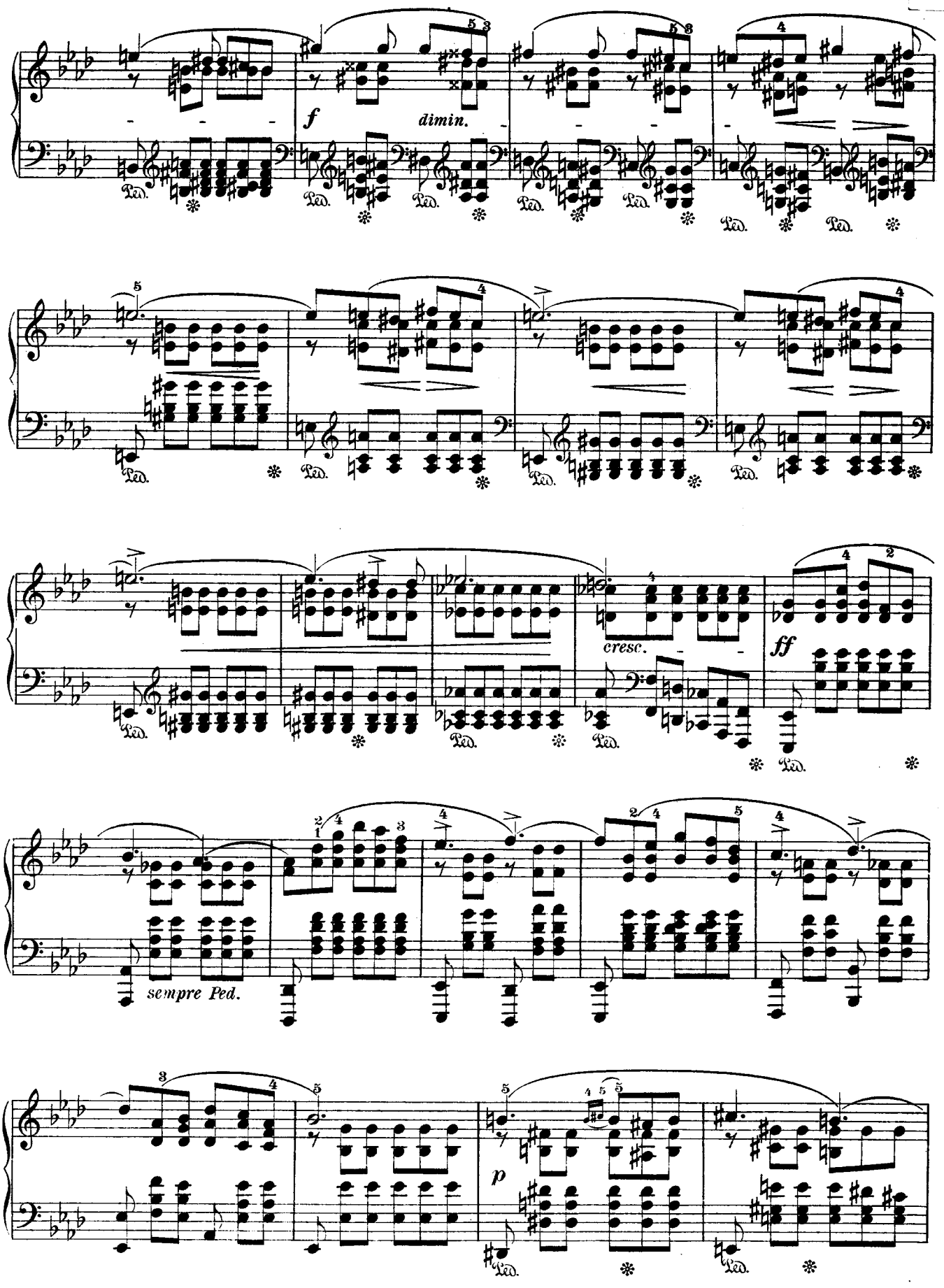


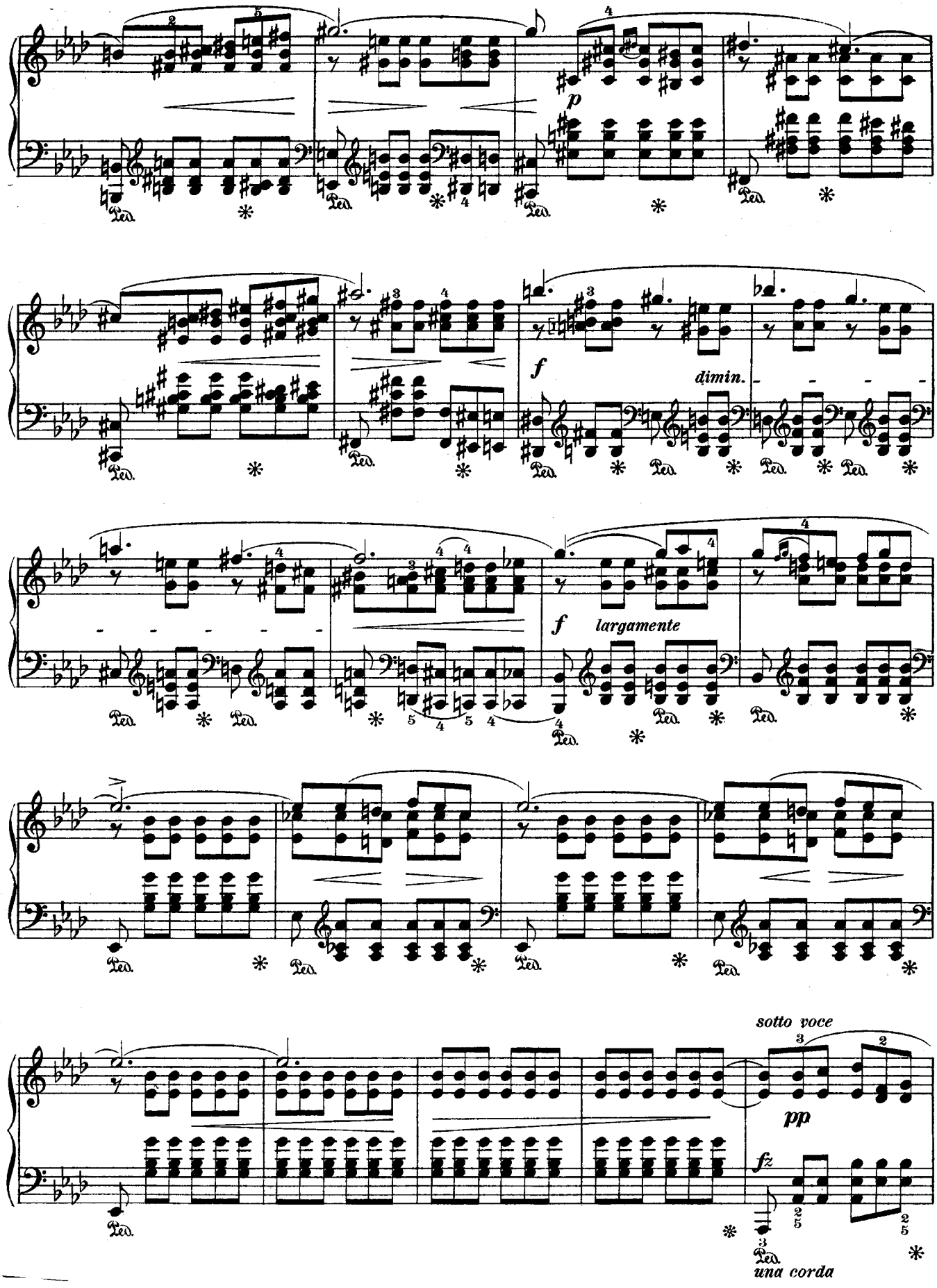

Ped.
ff
8

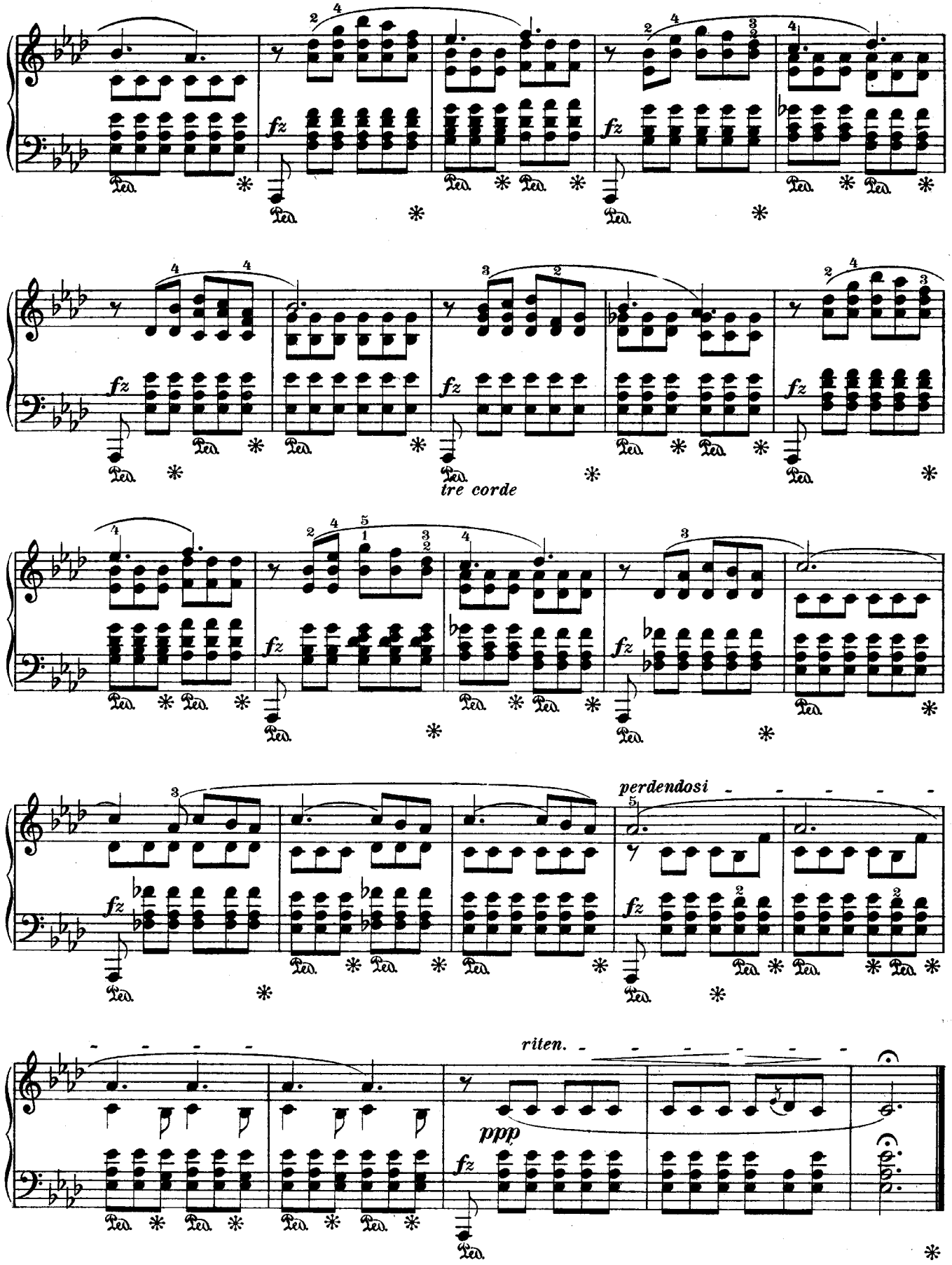

stretto
sempre più animato

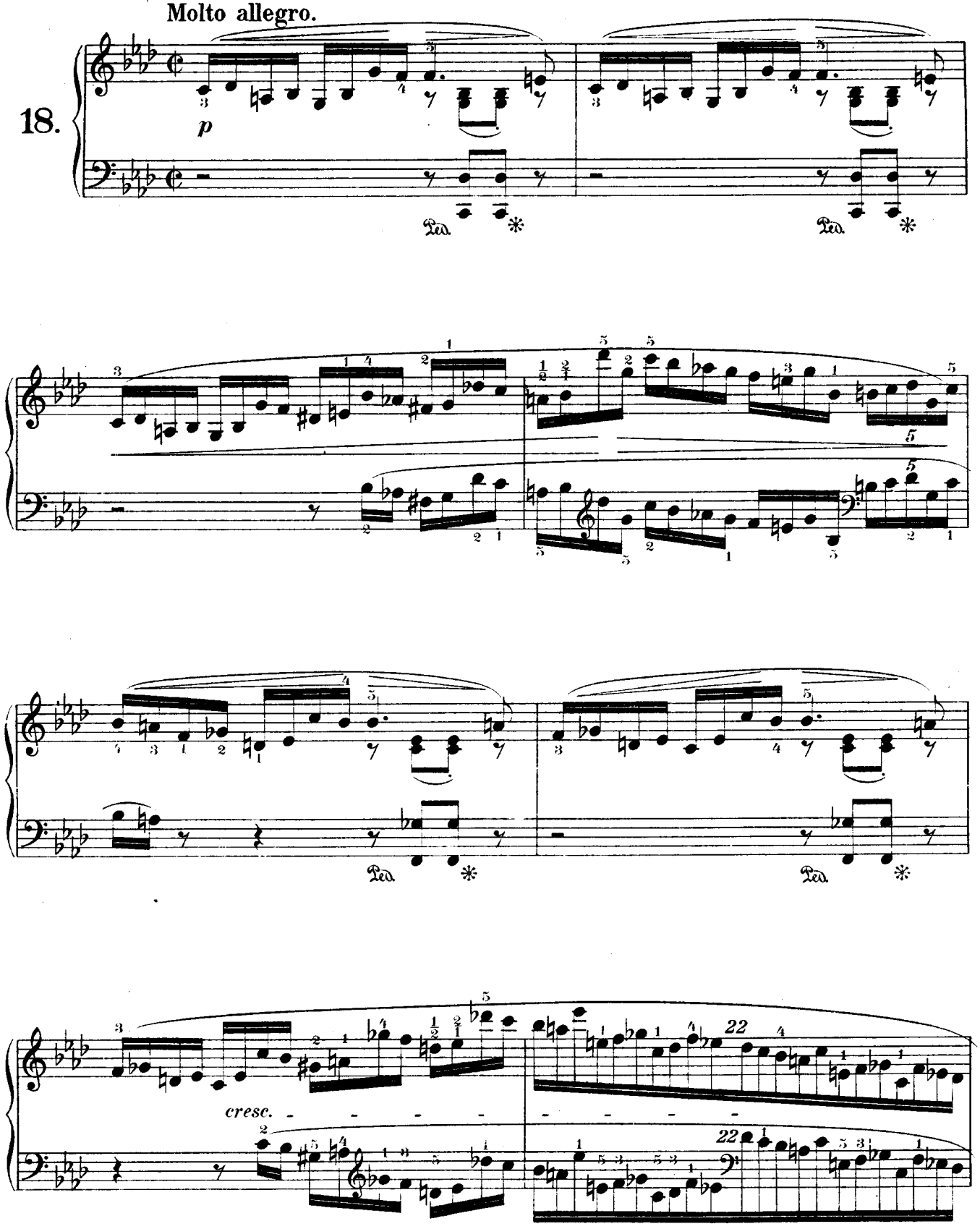

Ped.
molto cresc.
mf
f
ff
8

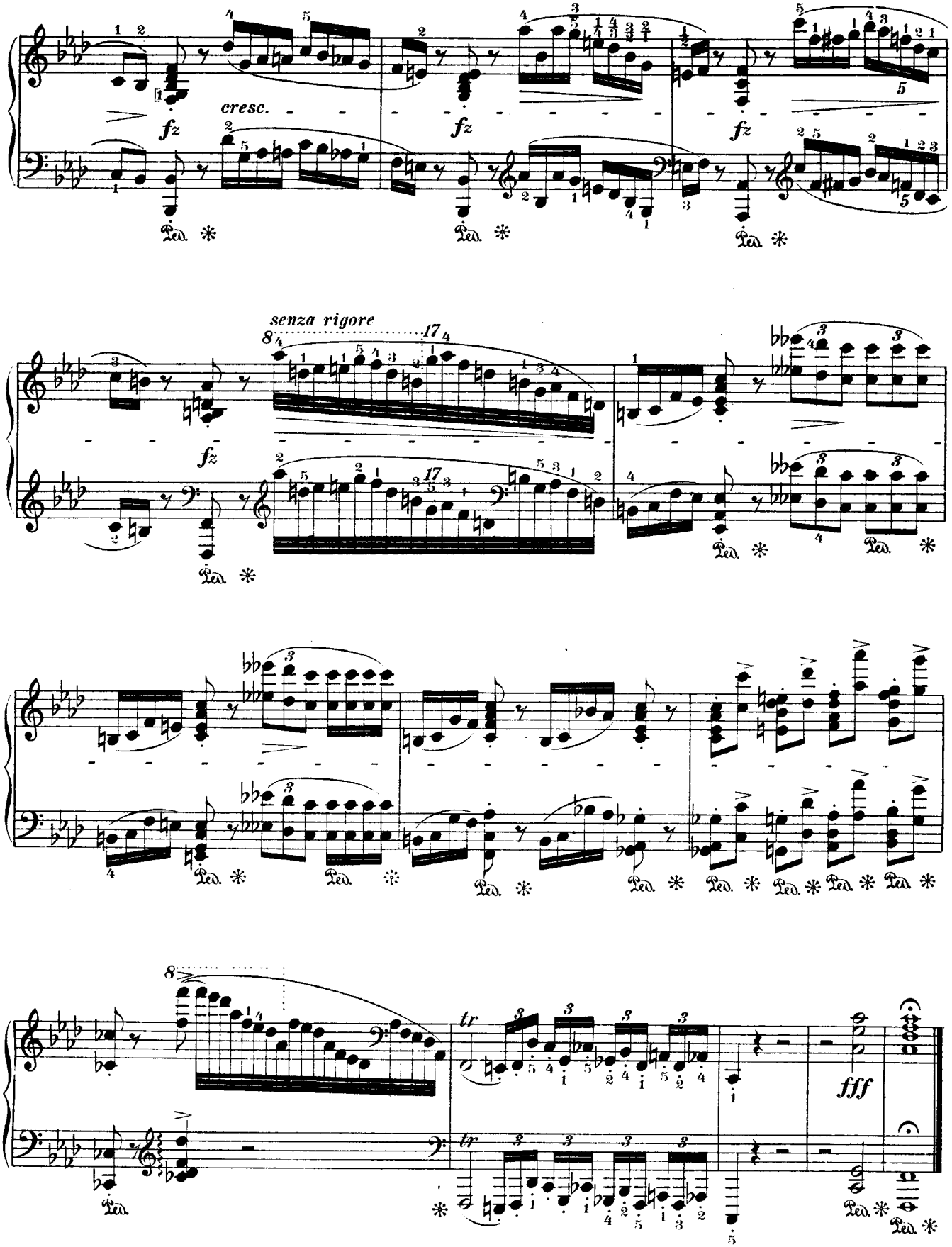

17.
Allegretto.
p
Ped.
f
sempre Ped.
espressivo
cresc.

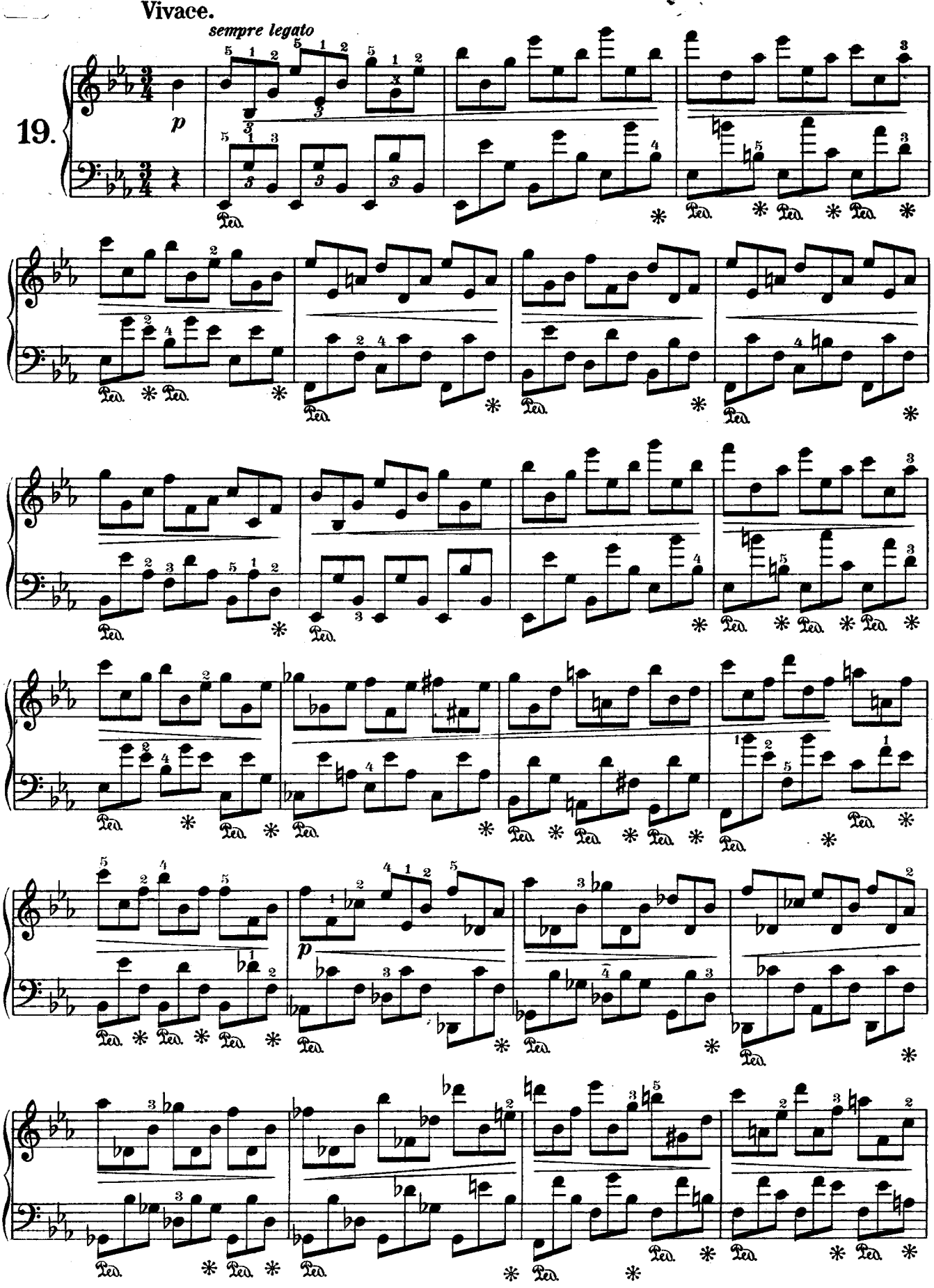

f
dimin.
Ped.
cresc.
ff
sempre Ped.
p

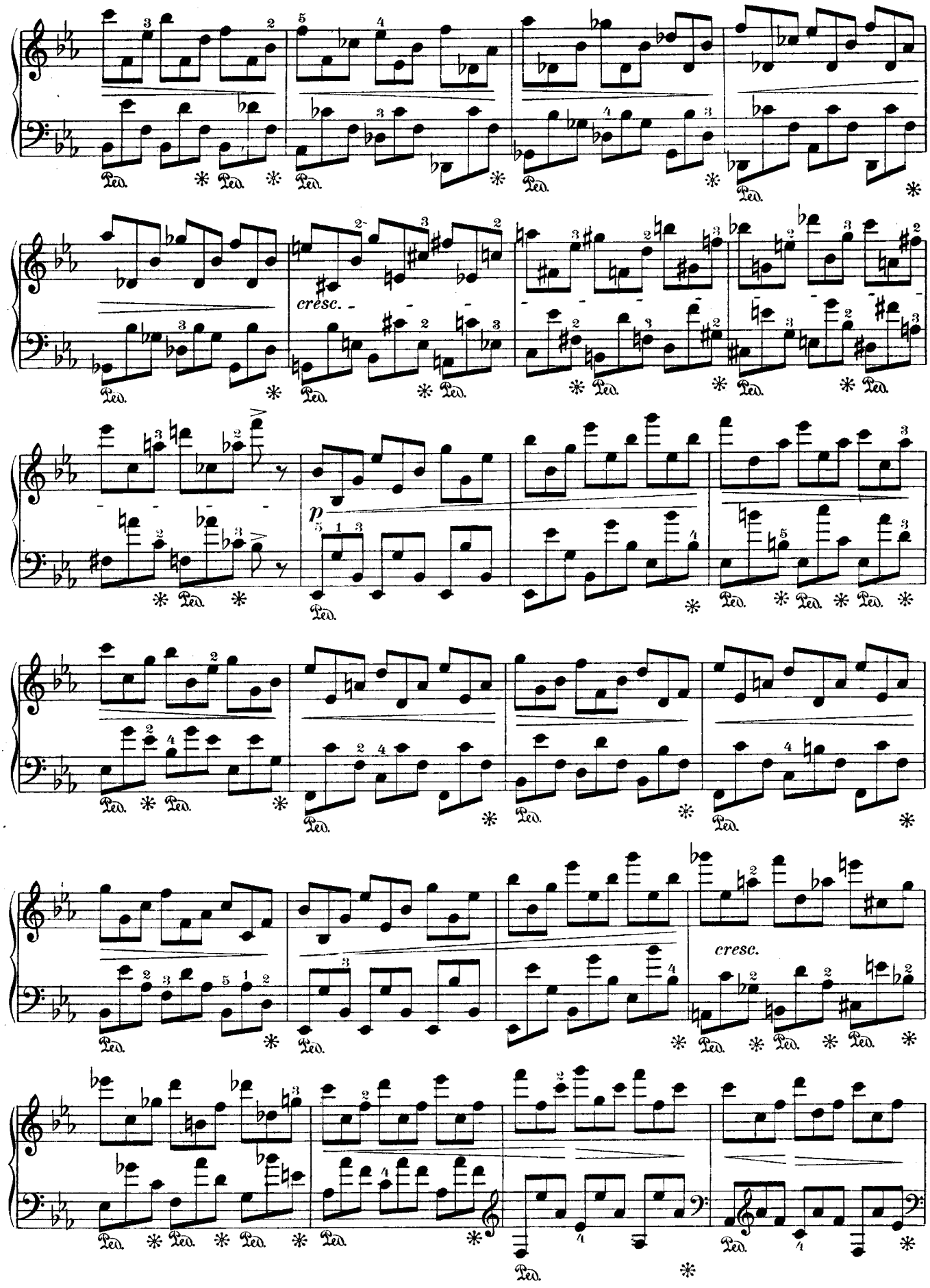

p
f
dimin.
f
largamente
sotto voce
pp
fz
una corda

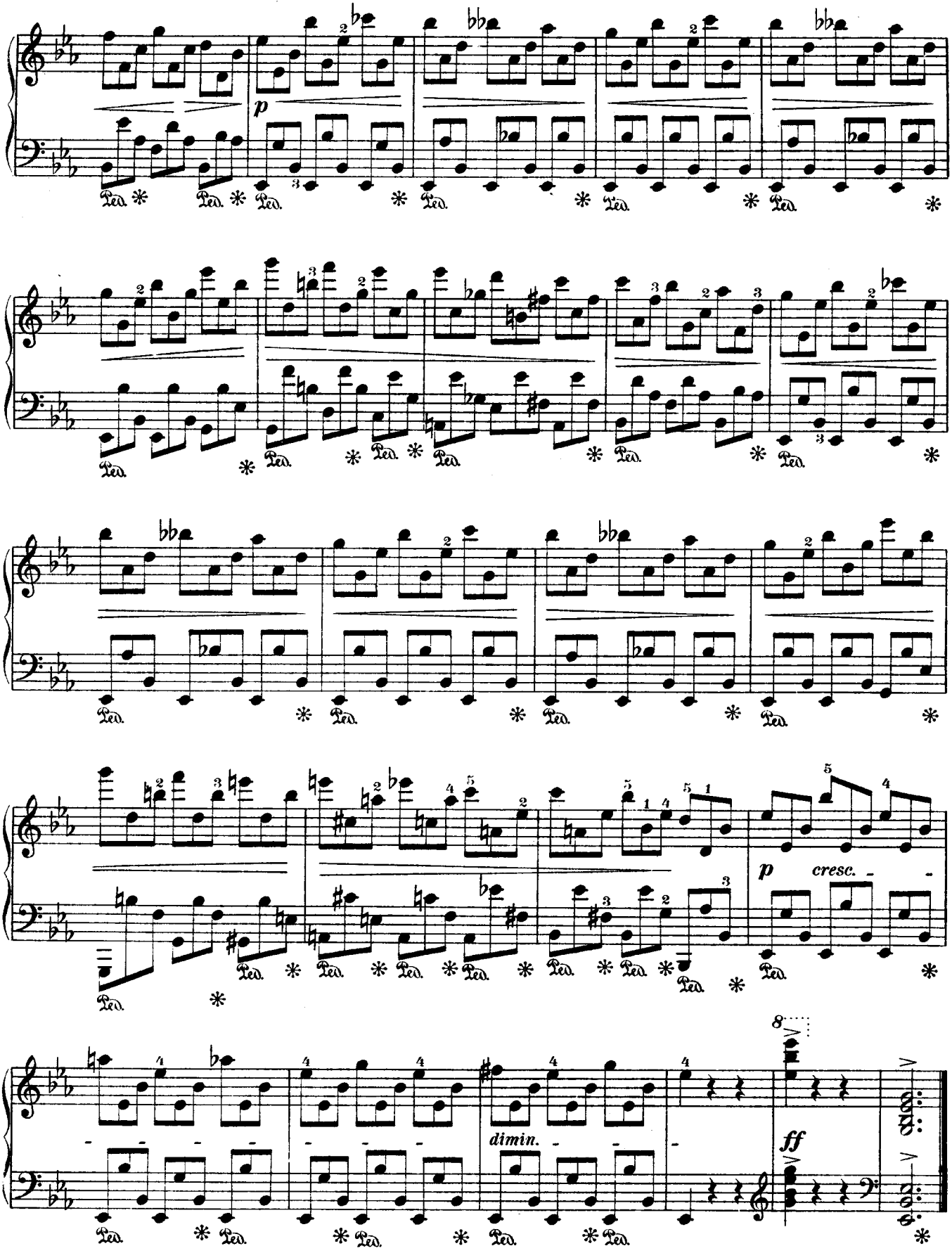

fz
Ped.
tre corde
perdendosi
riten.
ppp

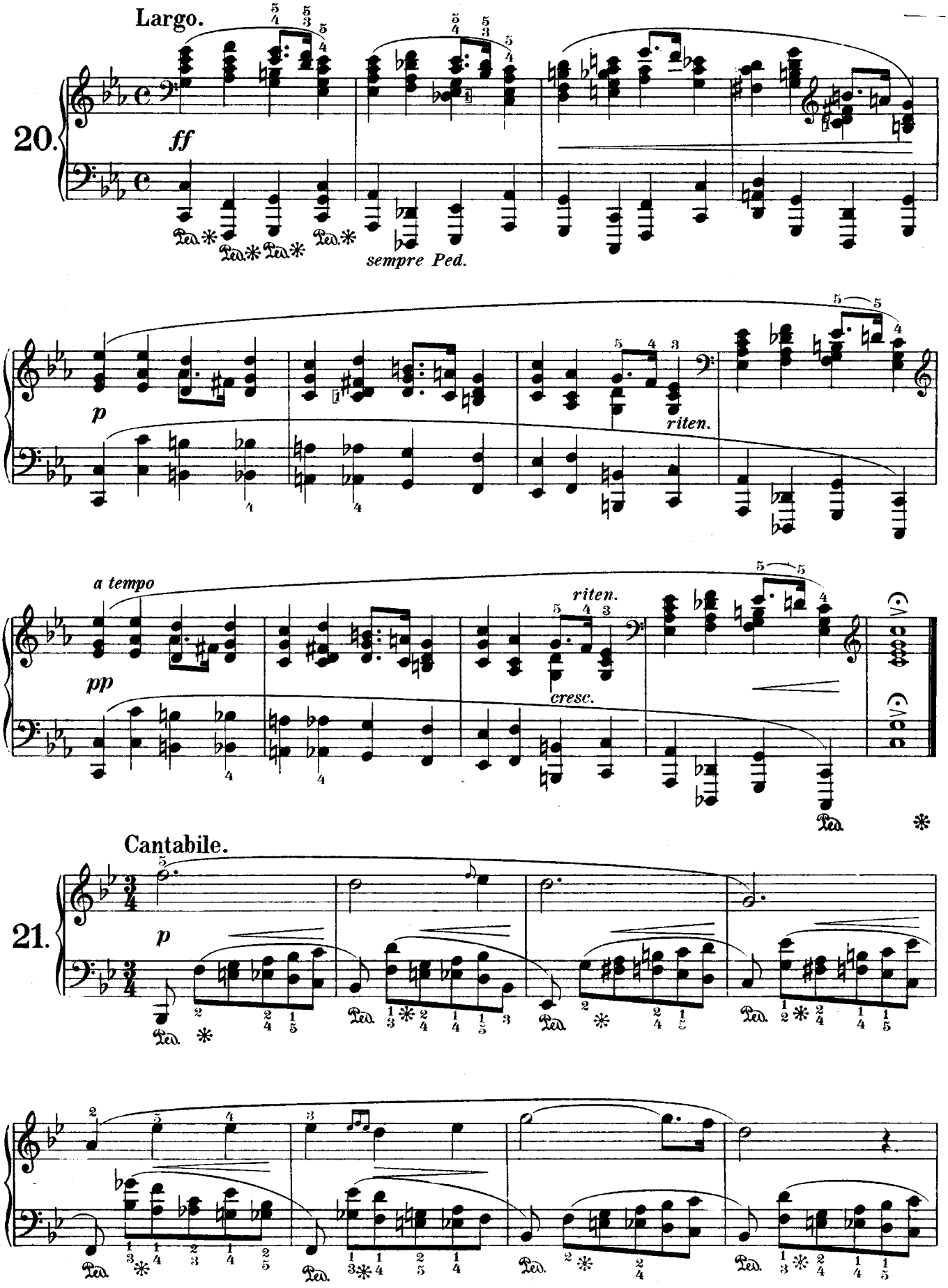

Molto allegro.
18.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
cresc.

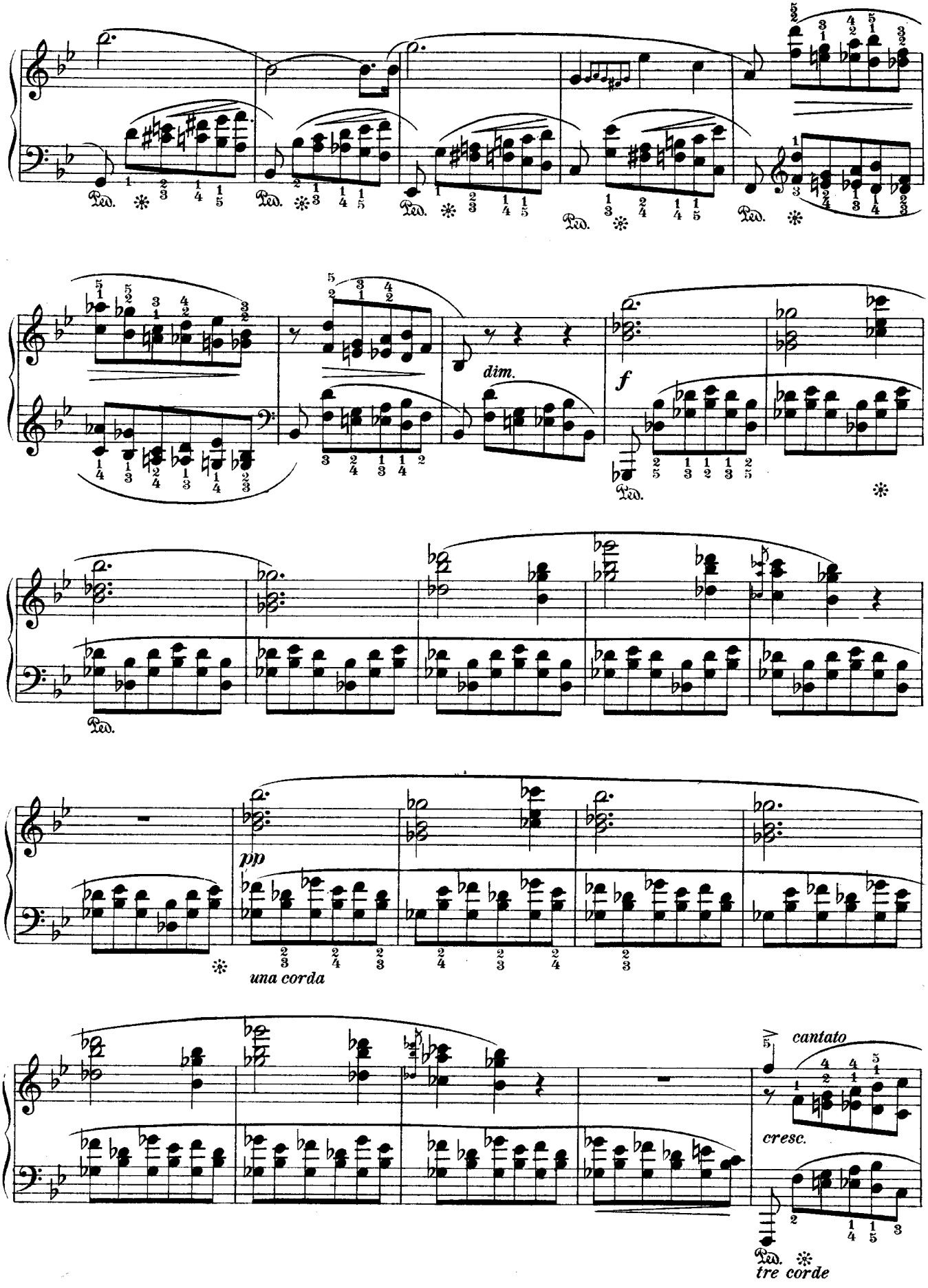

cresc.
fz
fz
fz
senza rigore
fz
tr
tr
fff
Ped.

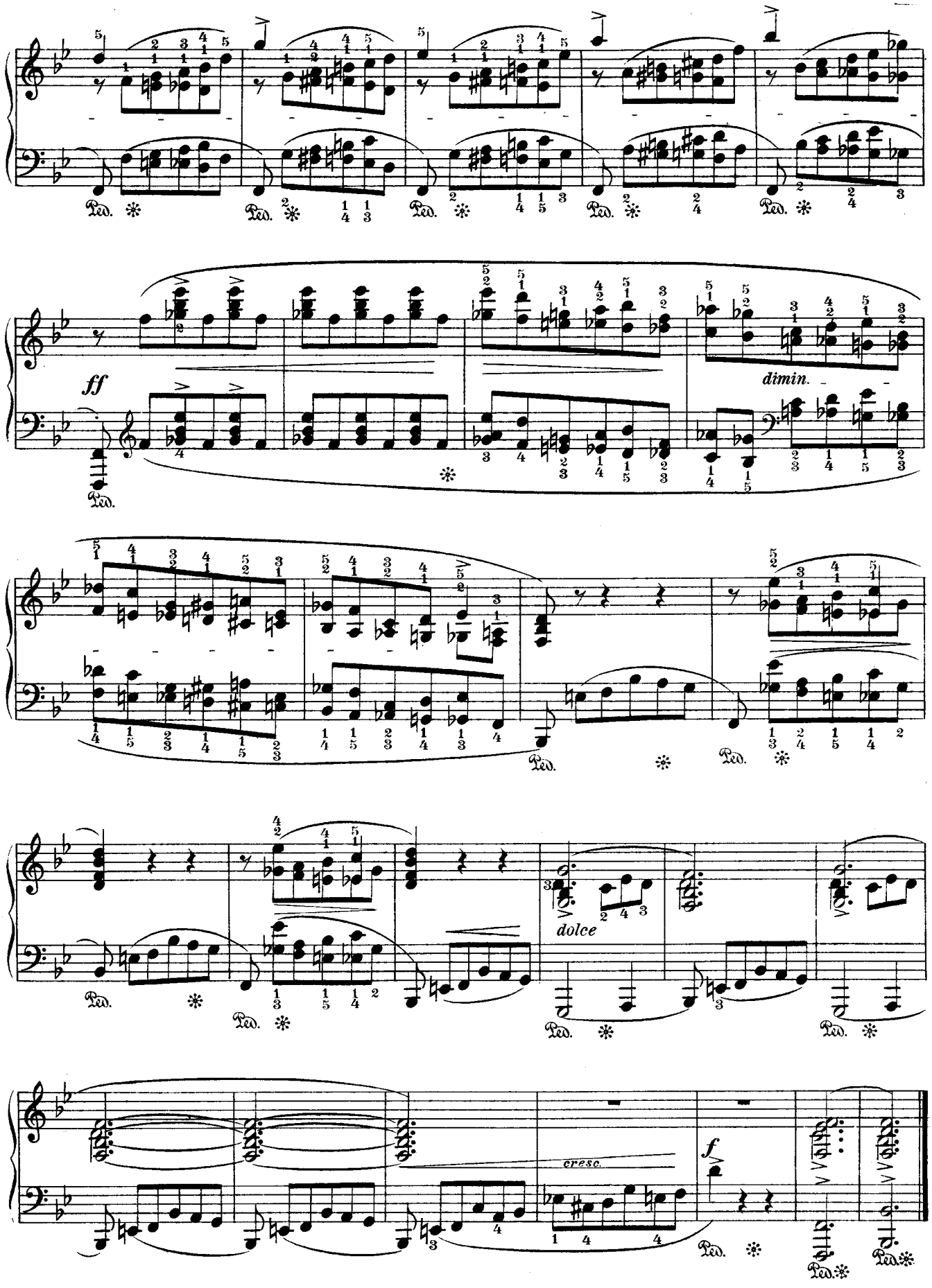

Vivace.
sempre legato
19.
p
Ped.
*
p

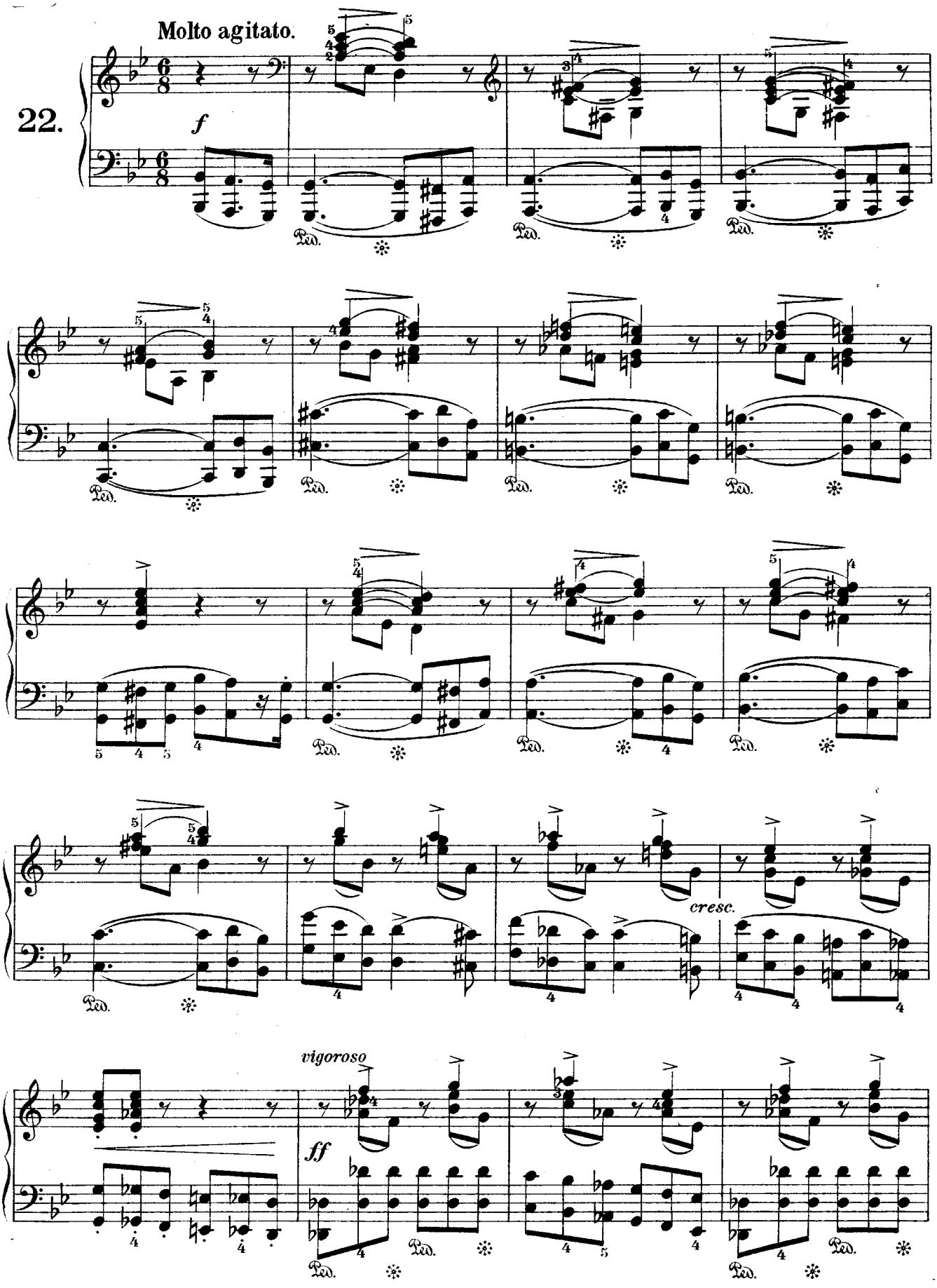

cresc.
p
cresc.

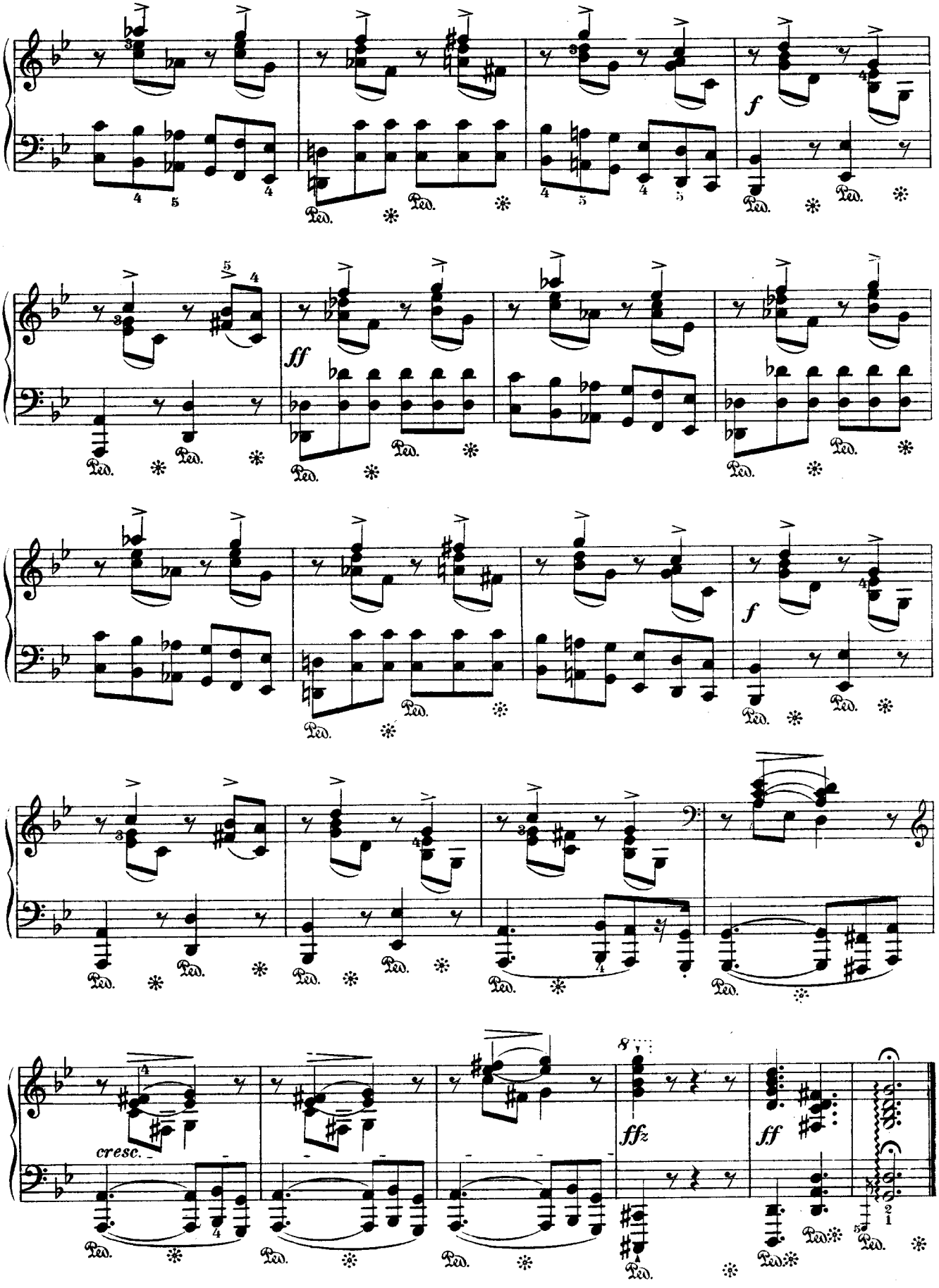

p
Ped.
p
cresc.
dimin.
ff
8


Largo.
20.
ff
sempre Ped.
p
riten.
a tempo
pp
riten.
cresc.
Cantabile.
21.
p


Ped.
dim.
f
pp
una corda
cantato
cresc.
tre corde

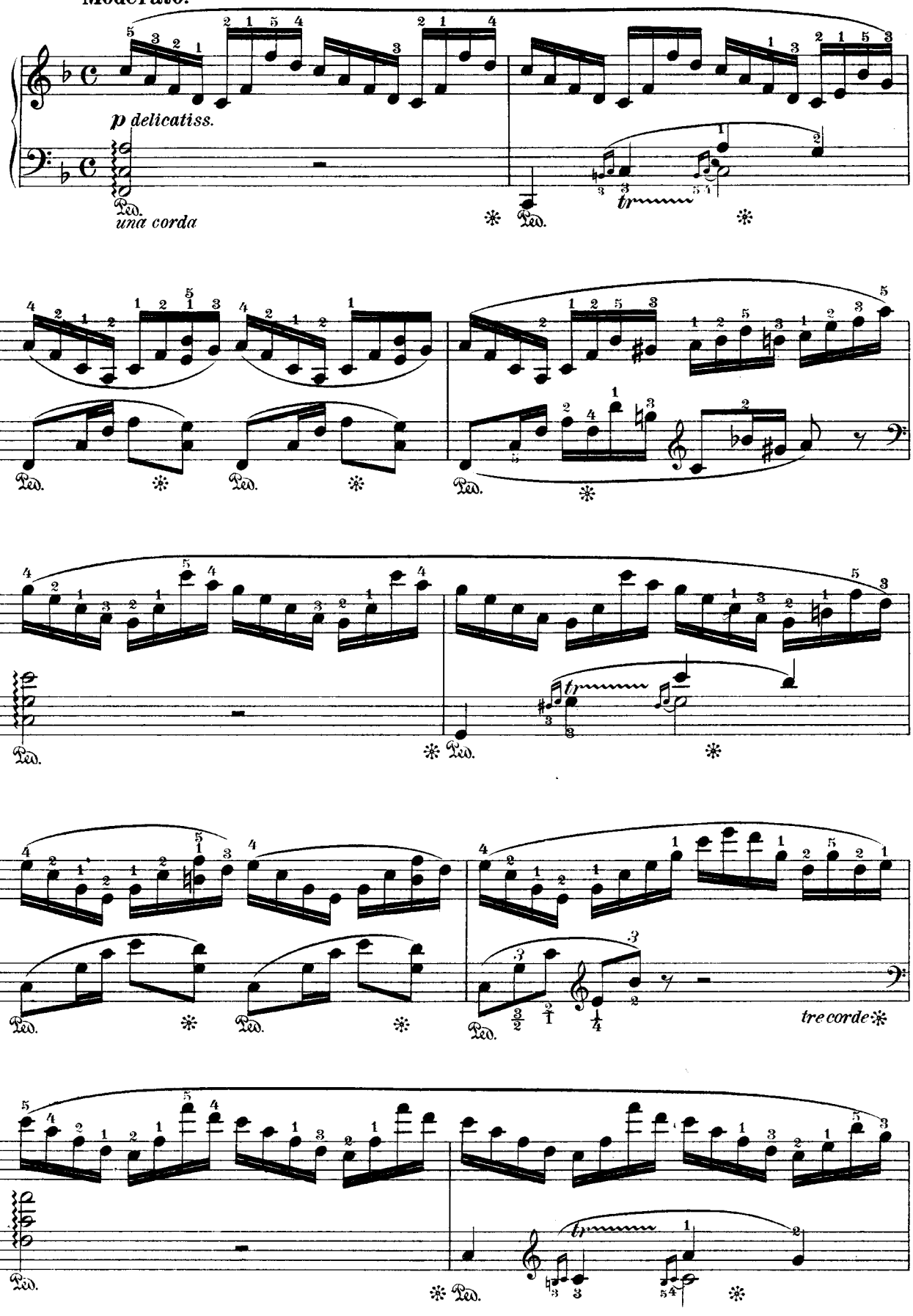

ff
dimin.
dolce
cresc.
f

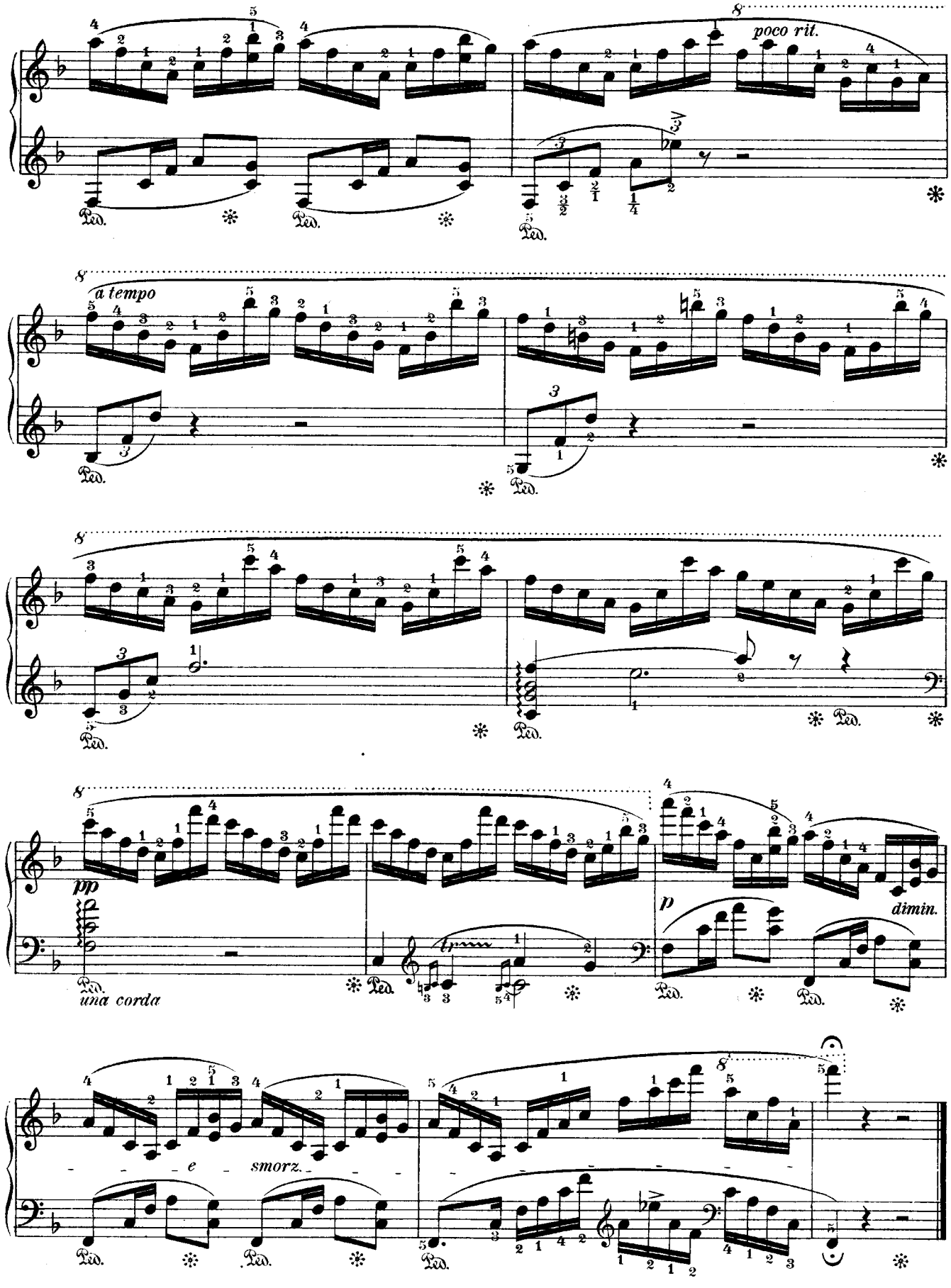

22.
Molto agitato.
f
Ped.
cresc.
vigoroso
ff

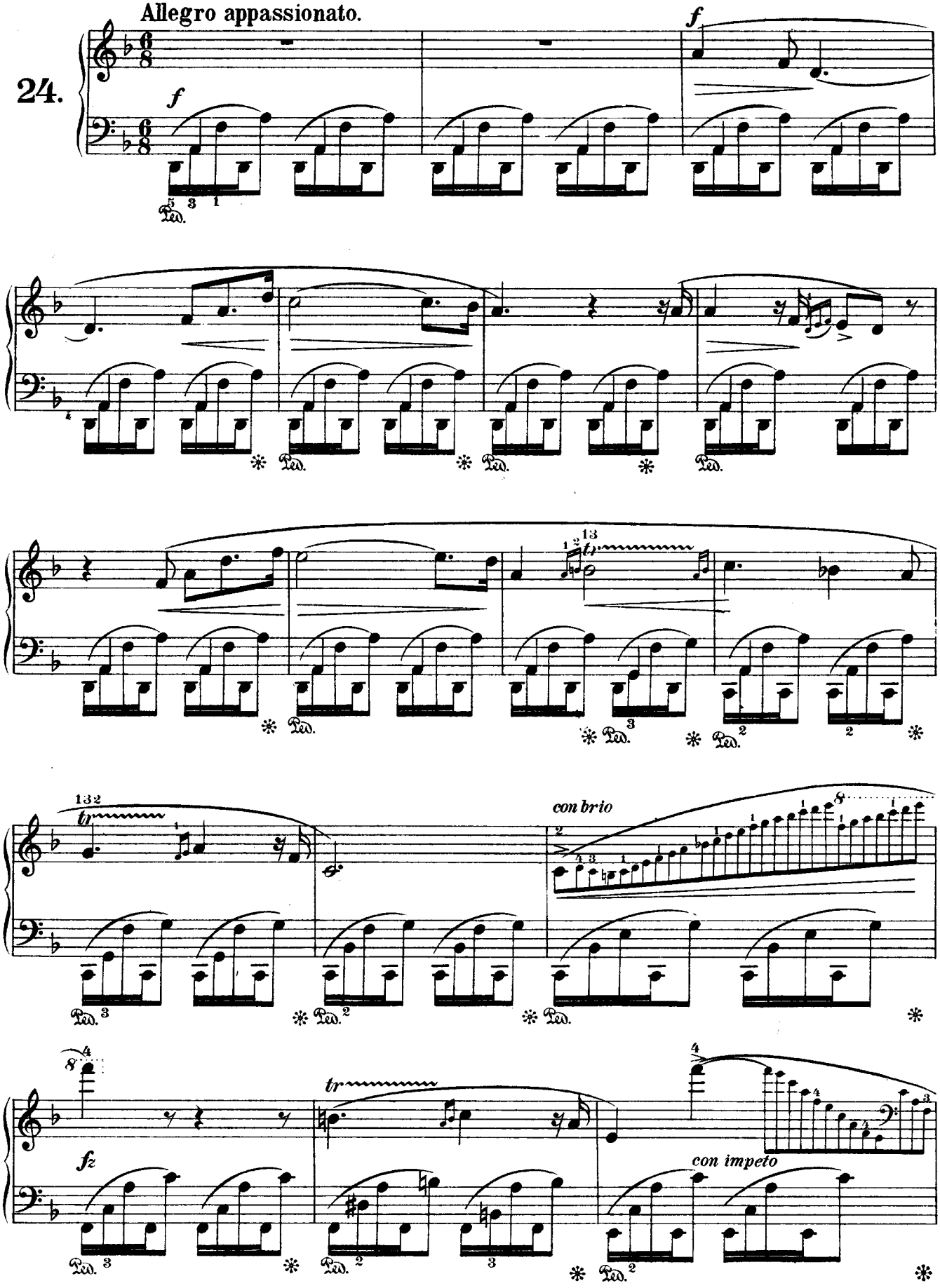

f
ff
f
cresc.
ffz
ff

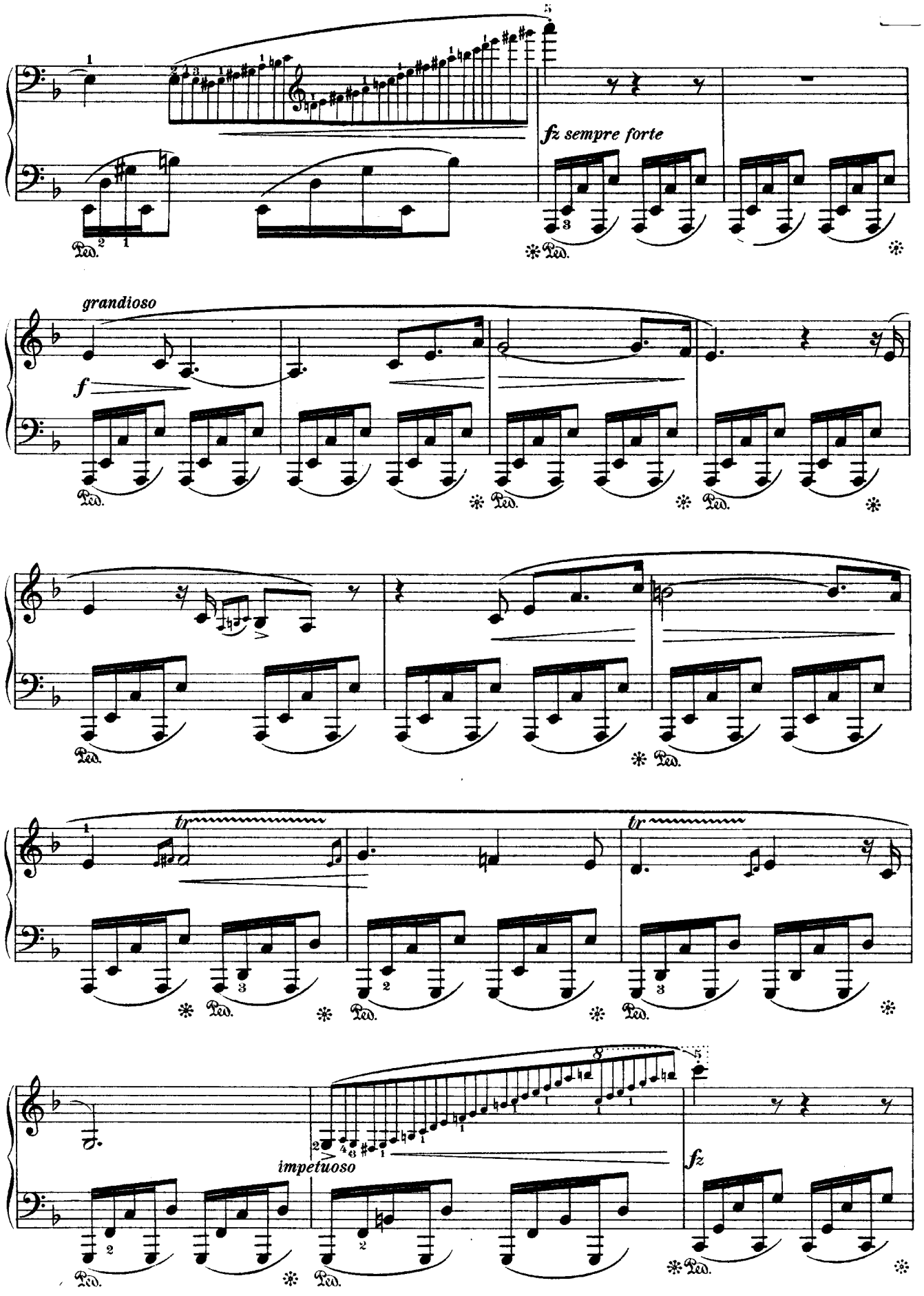
Moderato.

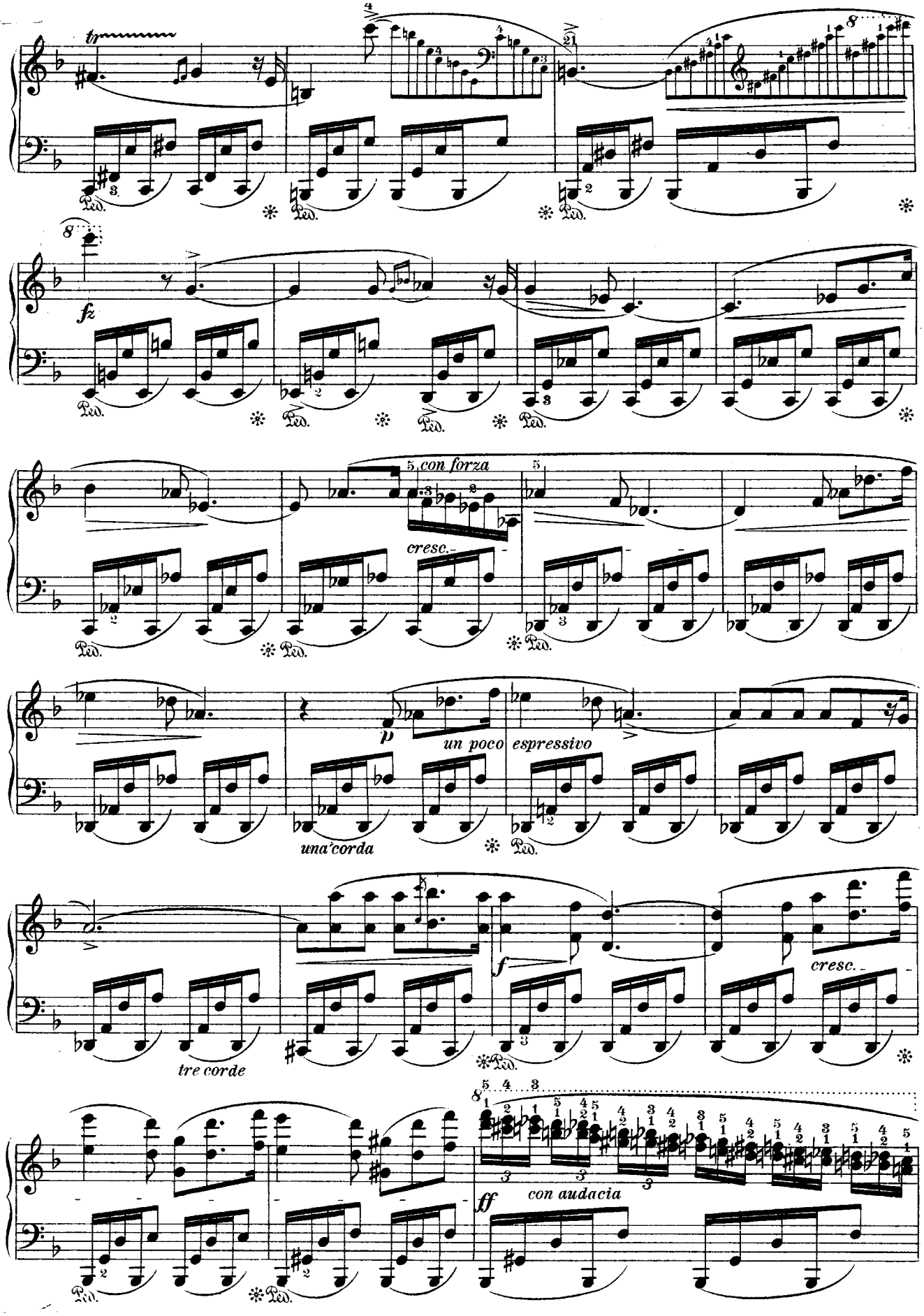
23.

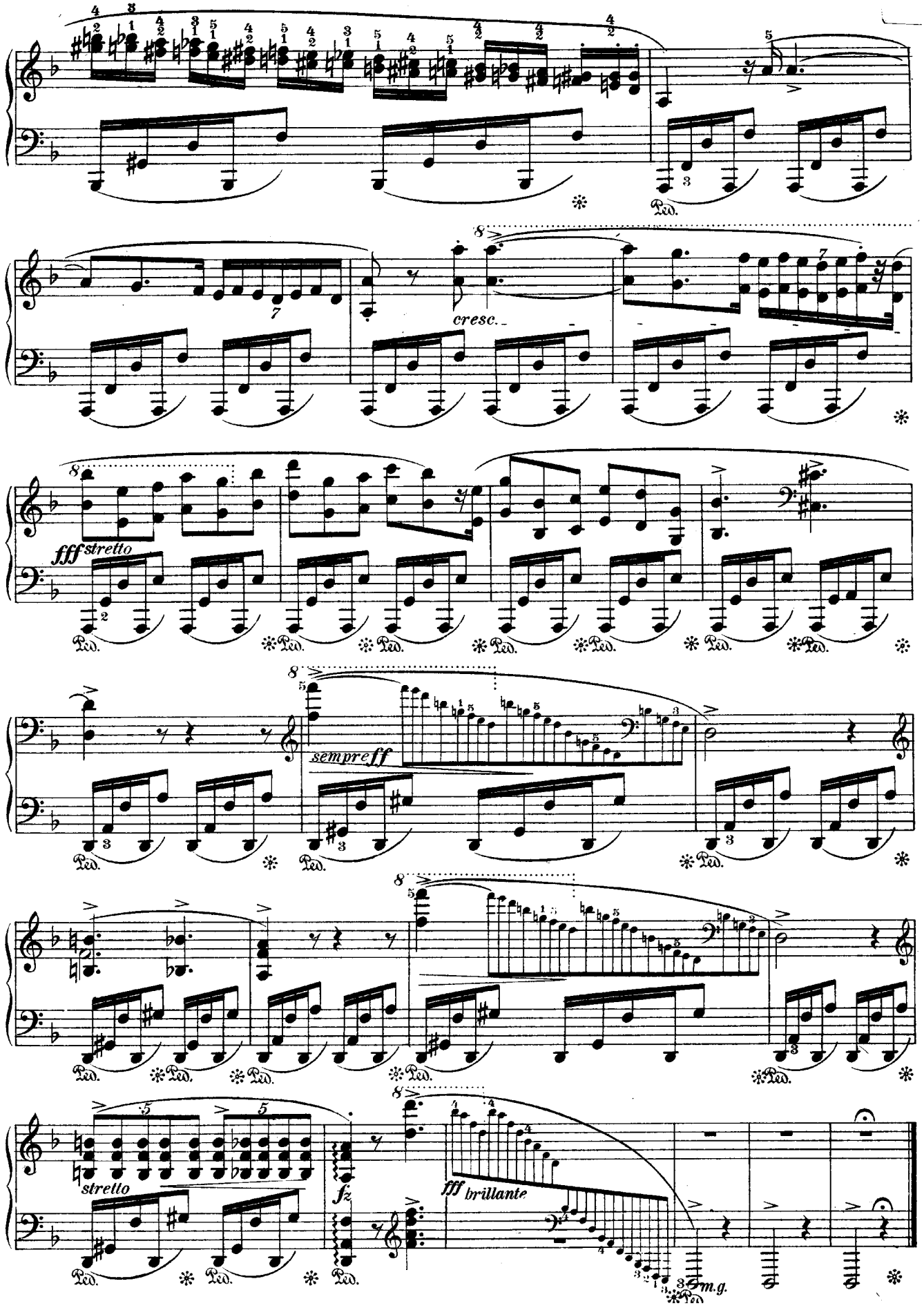



poco rit.
a tempo
pp
una corda
p
dimin.
e
smorz.


24.
Allegro appassionato.
f
f
con brio
f2
tr
con impeto


fz sempre forte
grandioso
f
tr
tr
impetuoso
fz
Ped.


tr
Ped.
fz
5 con forza
cresc.
p
un poco espressivo
una corda
tre corde
f
cresc.
ff
con audacia


cresc.
fff stretto
sempre ff
stretto
fz
fff brillante
m.g.