

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ

Студиска програма: Музичка интерпретација и композиција

**Користење на YouTube како извор за споредба на различни пијанистички  
интерпретации**

– теориски дел од докторска дисертација –

Кандидат: м-р Тоше Поп-Лазаров

Ментор: проф. д-р Трена Јорданоска

Скопје, 2024 година

## Апстракт

Новите стратегии и методи за совладување на интерпретациските и техничките проблеми во изведувачкиот и во едукативниот процес, ги поттикнува уметниците-истражувачи и пијанисти да изнаоѓаат нови можности за анализа на музичката интерпретација. Оттаму, предметот на овој труд е фокусиран на идентификување на можностите кои ги даваат онлајн-платформите со музички дела, преку една од најзначајните меѓу нив – YouTube. Во оваа смисла, трудот прави споредба на снимени изведби на Баладата бр. 3 од Фредерик Шопен од страна на осум пијанисти од различни генерации, со акцент на интерпретациските планови – артикулација, динамика и агогика. Најнапред се анализираат метаподатоците, кои се составен дел од секој пост на овие платформи и потоа се продолжува со преслушување и анализа на снимениот материјал за да се добие одговор за спецификите во пристапот кон споменатите интерпретациски планови. Преку ова истражување поставени се методолошки основи за анализа на пијанистички изведби со користење на онлајн-платформа, со што се постигнува поширок придонес кон областа на музичката интерпретација.

## Содржина

Апстракт .....	i
<b>1 Вовед .....</b>	<b>1</b>
1.1 Дефиниција на темата .....	2
<b>2 Преглед на литература.....</b>	<b>4</b>
2.1 Извори на податоци за платформата YouTube .....	5
2.2 Фредерик Шопен: Биографија; Стил во творештвото; Балада бр. 3 оп. 47.....	8
2.2.1 Биографија на Шопен .....	8
2.2.2 Стил во творештвото на Шопен .....	12
2.2.3 Влијанија – извори на стил.....	15
2.2.4 Развој на стилот во творештвото на Шопен .....	18
2.2.4 Балада бр. 3 оп. 47.....	27
2.3 Интерпретациски планови .....	31
<b>3 Метод .....</b>	<b>33</b>
3.1 Дизајн на истражувањето.....	33
3.1.1 Примерок на снимени изведби.....	33
3.1.2 Истражувачки инструмент .....	34
3.1.3 Процедура .....	35
3.2 Претставување на резултатите од анализата.....	36
3.3 Ограничувања.....	36

<b>4</b>	<b>Резултати</b>	37
4.1	Општи податоци	37
4.2	Споредбена анализа на интерпретациите	39
<b>5</b>	<b>Заклучок</b>	57
	<b>Библиографија</b>	59

## 1 Вовед

Во современата пијанистичка практика, покрај теоријата на пијанистичката интерпретација, пијанистот неминовно ги следи методите и новите можности за анализа на интерпретацијата кои придонесуваат кон подобрување на подготвителниот процес. Во денешниот дигитално вмрежен свет ова меѓудругото подразбира и постојано следење на промените во начинот на дисеминирање на музичките изведби. Еден од најпопуларните начини за промовирање и споделување музика во оваа смисла се видеохостинг платформите. Онлајн-платформите, постојано хранети од безброј корисници, отвораат можности за обработка на низа теми од областа на музичката интерпретација. Оттаму и потребата да пристапиме кон разработка на тема која може да помогне во анализата и подготовката на музичка изведба, како и во усовршувањето на дело подготвувано во рамките на докторските студии од областа на пијанистичката интерпретација.

Во средиштето на овој труд е дело кое датира од времето на романтизмот, Баладата бр. 3 оп. 47 во As-dur од Фредерик Шопен и, како што кажавме, за нејзината разработка е користена платформата YouTube која пружа повеќе можности за анализа на интерпретацијата. Музичкиот романтизам внесува значајни новини во развојот на музичката уметност на 19 век. Неговиот придонес посебно е изразен во пијанизмот каде се појавуваат нови музички форми, педагошки методи, изведби со импровизации, и новини во техниките на изведба кои го следат усовршувањето на пијаното како инструмент. Самите композитори кои биле и врвни пијанисти се еден вид инспирација за музичките аналитичари за утврдување на врската на творечкиот со изведувачкиот процес. Шопен и неговото уникатно творештво скоро во целост посветено на пијаното, значајно придонесува за промените во музичкиот развој; тој е композитор и виртуоз-пијанист кој го воодушевувал аудиториумот, а тоа што се бавел со музичка педагогија, упатува на една комплексна дејност која зафаќа многу музички аспекти.

Четири балади на Шопен (оп. 23, оп. 38, оп. 47 и оп. 52) музичките аналитичари ги поставуваат во редот на најзначајните дела во стандардниот пијанистички репертоар; дела кои претставуваат предизвик за секој концертен пијанист. Станува збор за сложени композиции кои значајно се оддалечуваат од „концертните жанрови во периодот на пост-класицизмот (варијации, ронда и ’брилијантни‘ концерти), како и оние на т.н. виенски класицизам (сонатите и

камерните дела)“ (Samson 1992, 1). Бројните снимени изведби на пијанисти од различни генерации, достапни преку дигиталните медиуми овозможуваат непосреден пристап и анализа на нивните карактеристики и содржини.

Предмет на анализа во овој труд се избрани изведби на Баладата бр. 3 од Фредерик Шопен, на две групи пијанисти од по четири изведувачи, од кои во првата група се опфатени врвни пијанисти од 20 век, кои се признати интерпретатори на Шопеновото творештво, додека во втората се пијанисти од поновата генерација и учесници на меѓународниот натпревар во чест на композиторот кој се одржува на секои пет години во Варшава.

Имајќи ја предвид важноста и присутноста на онлајн-платформите за дисеминирање на музичките изведби, целите на трудот се насочени кон утврдување на можностите кои ги дава YouTube, како една од најкористените платформи, за споредбени анализи на пијанистички интерпретации. Од оваа основа пристапиме кон идентификување на аналитичките алатки на онлајн-платформата кои имаат вредност во подигнување на квалитетот на изведбата. Од важност за градењето на методолошки основи за анализа на пијанистичките изведби се оние можности на платформата кои отвораат насоки во упатување на пијанистот за теоретско и практично информирање за композицијата, како и следење на интерпретациските планови на музичкото дело: динамиката, артикулацијата и темпото и агогиката (Бужаровски 1996).

На овој начин дојдовме до одредбата на предметот на нашето истражување – Користење на YouTube како извор за споредба на различни пијанистички интерпретации.

### **1.1 Дефиниција на темата**

Двата главни сегмента од кои е составена темата ги дефинираме на следниот начин:

– првиот сегмент, *користењето на YouTube како извор*, подразбира идентификување на можностите на оваа видеоплатформа за добивање информации за анализа на пијанистичките изведби;

– вториот сегмент, *споредба на различни пијанистички интерпретации*, се однесува на споредување на избрани изведби на едно дело од страна на различни пијанисти врз основа на интерпретациските планови и други параметри кои ги овозможува платформата YouTube. Како што наведовме и погоре, избрана беше Баладата бр. 3 оп. 47 од Фредерик Шопен, дело кое е редовно застапено во рециталните програми, и многу често е предмет на интерес кај музичките аналитичари, посматрано низ призма на изведбата и специфичната форма и структура (Samson 1992; Klein 2004; Parakilas 1992; Hunecker 1900; 2007, Hutcheson 1948; Bourniquel 1960).

Двата сегмента на темата подразбираат дека во истражувањето се користат објавени видеа на YouTube, слободно достапни за пребарување и прегледување.

Тргувајќи од претпоставката за бројноста и репрезентативноста на видеа, метаподатоците, можностите за интерактивност со други корисници и за оценување, како и можноста за контрола при прегледувањето, преслушувањето, навраќањето и задржувањето на избрани делови на видеата, основната претпоставка на нашето истражување е дека платформата YouTube нуди можности за анализа на пијанистичките изведби. Од овде го формулиравме и проблемот на истражувањето, дали платформата YouTube отвора нови можности за споредбени анализи на пијанистичките изведби. Оттаму, ги поставивме следните истражувачки прашања:

1. Дали YouTube дава нови можности за споредбени анализи на пијанистичка интерпретација?

2. Дали може да се согледаат интерпретациските планови со користење на видеата поставени на YouTube?

## 2 Преглед на литература

При конципирањето на трудот консултираме литература соодветна за нашето истражување и материјата од ова поглавје ја подредивме во три дела:

- извори на податоци за платформата YouTube;
- литература за животот и творештвото на Фредерик Шопен: биографија; стил во творештвото на Шопен; и Балада бр. 3 оп. 47;
- претставување на музичко-интерпретациските планови.

Имајќи ја предвид популарноста на медиумот YouTube и воопшто неговото значење во денешното дигитално време, како во музичкиот свет, така и во другите области, очекувано беше дека ќе се појават голем број пишани извори за платформата и нејзиното значење како информативен центар. Покрај научните трудови, за YouTube постојат написи на порталите, како и извештаи на самиот медиум YouTube.

Во огромен број книги, дисертации и статии за богатиот творечки опус на Шопен, го наоѓаме сведоштвото за него како композитор и пијанист со иновативност и уникатен стил, неговиот одраз на личност како Пољак со национална гордост, како поет, како истражувач на пијаното, љубител на италијанската опера, изведувач во париските салони, и творец кој зад себе оставил дела со извонредна моќ.

Како што веќе повеќепати наведовме, Баладата бр. 3 оп. 47 од Шопен е избраното дело кое се користи во истражувањето, кое воедно беше подготвено за изведба. Затоа, покрај партитурата, селектиравме и стручна литература со анализа на ова дело низ призма на формата и содржинските материјали. Селектираната литература упатува на тоа дека од четирите балади третата има најкомпактна структура и развојност со постојано зголемување на напнатоста постигната преку сложеноста на хармонскиот јазик.

Плановите на музичкото дело (Бужаровски 1996) се имплицитно присутни во содржинските материјали од музичките дела. Тие се спој на сеопфатното дејство за изградба на ткивото, дури и во најмалите музичко-структурни целини, и соодветната нивна идентификација и примена го креираат изведувачко-техничкиот столб.



## 2.1 Извори на податоци за платформата YouTube

Платформата YouTube, како една од најголемите онлајн-платформи за споделување видеа, претставува главен извор на различни информации поврзани со анализа и подготовка на музичките дела. Оваа дигитално вмрежена платформа со седиште во Сан Бруно, Калифорнија, создадена во февруари 2005 година од компјутерските инженери претходно вработени во PayPal, уште во првата година од постоењето станува најкористената и најпрегледувана видео-мрежа, за во ноември 2006 година да стане дел од сервисите во рамки на компанијата Google (Holland 2016, 53). Според извештаите за 2024 година, платформата YouTube е достапна во над 100 земји со менија на 80 јазици, на неа во секоја минута се поставуваат над 500 часови видео-содржина, секој месец во неа се најавуваат над две милијарди корисници, кои проследуваат над една милијарда часови на ден (YouTube Official Blog 2024).

Разните музички корисници (индивидуалци, институции, групи и заедници) со своето учество во платформата го прават YouTube медиум на музичката култура на 21 век. Уште во 2009 година нашироко се дискутира за културните и економските димензии на платформата во смисла на нејзиниот „континуитет во културното учество“ (Burgess and Green 2009, 30). YouTube обединува милиони „обични“ корисници кои секојдневно создаваат, поставуваат и споделуваат видео-содржини, што го прави еден од главните медиуми на т.н. *партиципативна* култура (Jenkins, Ford and Green 2013), односно култура во чие создавање сите активно земаат учество. Покрај ова, постои голема разновидност на корисници кои се обраќаат кон YouTube како на средство за создавање на културни и општествени вредности. Преку градење на индивидуални канали на YouTube на кои се промовираат т.н. *јутјубери*, *влогери*, *стримери* итн., се појавуваат нов вид на *автори* (англ. content creators).

На платформата корисниците можат да објавуваат видео-содржини според утврдени правила за поставување, прегледување и оценување, при што може да се користат следните функции: (1) да се пребаруваат и да се гледаат видеа; (2) да се создаде свој канал; (3) да се постават видеа на својот канал; (4) да се *лајкуваат*, коментираат и споделуваат линкови од други видеа; (5) да се направи претплата (во смисла на вклучување, зачленување, англ. subscribe) со цел редовно следење на содржините на избраните канали; (6) да се создаваат плејлисти со подредување на видеата според афинитетите на корисникот (WebWise n.d.). Преку овие можности

YouTube отвора пристап до најразновидни области поврзани со музичката уметност и култура, започнувајќи од слушање музика, промоција на уметници, музички институции и здруженија, следење вести (и тоа не само кај помладата популација, туку за голем дел од општата популација за која интернетот е поверодостоен од телевизијата), дистрибуција на видеа поврзани со културната политика и музичкото образование, видеа за превенција и здравствено образование (беа посебно важни во ескот на пандемијата Ковид), прегледување на видеа од други области кои ја обликуваат музичката култура, како економијата и технологијата, *влогери* кои се доста актуелни и кои може, на пример, да споделуваат искуства поврзани со прочитана литература итн.

Платформата е посебно корисна кога станува збор за учење и во оваа смисла не постојат ограничувања, бидејќи овозможува „активни, конструктивни и интерактивни можности“ (Ebied, Kahouf and Rahman 2016). Видеата од YouTube редовно се вклучени и во наставата по инструмент. Професорите по инструмент користат видеа пронајдени на интернет или создаваат свои наставни видео-содржини. Како пример може да послужи поставеното видео на Џон Ринк, професор на Универзитетот Кембриџ од предавањето насловено „Дефинирање на 'формата' во музичката изведба“ (Prof. John Rink: Defining 'Shape' in Musical Performance) во кое подетално се образложени термините фразирање, структура, динамика, мелодиски линии, ритам, кои тој ги смета за еквивалентни на формата (IMAL - International Mendelssohn-Academy 2020).

Посебно важен дел на YouTube се музичките видеоканали на кои може да се пронајдат врвни таленти и истакнати уметници. Во извештајот објавен од Меѓународната федерација на фонограмската индустрија запишано е дека 47% од „глобалната потрошувачка на музика“ се случува на YouTube (Binder 2018). Милијарди видеа објавени на YouTube во последната деценија, меѓу кои емисии и настапи снимени во минатото, на аналогни медиуми, „дел од нив заборавени, дел тешко достапни, ги доловуваат најголемите моменти во музичката историја“ (de Laleu 2017).

Појавата на YouTube како јавен сервис и слободно достапен ресурс за музички изведби обезбедува можности и поставува предизвици во наставата по музика на т.н. „терцијарно ниво“ (Monkhouse and Forbes 2015). Истовремената комбинација на визуелното и звучното препознавање во голема мера помага за разбирање на музичката изведба, а преслушувањето на снимките од музички настани низ историјата, како и современите настапи, со можностите за контрола на различни параметри, е важна

истражувачка активност за разбирање на изведувачките практики. Овој вид учење овозможува развој на вештини, како и оформување претстава за стилските поткрепено со индивидуалното музичко толкување и изведба (ibid.).

На YouTube се поставени голем број видеа од изведби на дела за пијано од најдобрите пијанисти во историјата на музиката, со објаснувања поврзани со литературата и соодветните партитури, преку кои може да се утврди начинот на изведба, како и уметничката вредност. Како пример може да послужат видеата со предавањата на Клаудио Арау (Lesson with Claudio Arrau: Strauss “Burleske”; student: Bennett Lerner (late ‘60s) (bennettlerner2 2015) од кои може да се добијат сознанија за пијанистичката техника на Арау, преку која тој постигнува впечатлив звук со користење побавно темпо и повеќе *rubato*.

Како што постојано нагласуваме, со постојано растечкиот фонд на музички изведби, медиумот YouTube се наметнува како главен извор при прегледување и преслушување на изведби од различни пијанисти. Само една проверка на одреден датум (8 март 2021 година) за Баладата бр. 3 оп. 47 од Фредерик Шопен, се излистаа дури 1890 резултати и тоа само под еден клучен збор “Chopin Ballade no. 3 Op. 47”, без варијантите со други писма, на други јазици и други начини на испишување на делото. Меѓу нив се појавија изведби на Арау (Mahmut Önal 2013), Рахманинов (Classical Masterpieces 2014), Корто (Thewisemonkey9 2016), Хоровиц (Classique @ la demande 2013) и Падеревски (bartolomochristofari 2009). Само овој репозиториум на собрани изведби на ова единствено дело е доволен и оправдан за споредбени анализи на неколку интерпретации од врвни пијанисти.

Од многубројните снимени изведби поставени на YouTube има и такви каде може да се слуша само музиката (без да се посматраат гестовите на пијанистот), без разлика дали станува збор за дигитализирани снимки од постаро време или нови изведби. Овие аудио изведби во кои недостасува визуелниот дел, исто така се од значење за музичките уметници и истражувачи во однос на остварувањето увид во начинот на интерпретирање.

## 2.2 Фредерик Шопен: Биографија; Стил во творештвото; Балада бр. 3 оп. 47

### 2.2.1 Биографија на Шопен

Во биографиите и достапната документација може да се сретнат толкувања за настаните од животот на Шопен, кои значително го збогатуваат корпусот на сознанија за овој музички уметник. Композиторот и пијанист Фредерик Шопен (Frederic Chopin, 1810–1849) се смета за еден од најзначајните уметници на пијаното. Како еден од водечките композитори на романтизмот, неговиот „поетски гениј се заснова на пијанистичка техника со која бил ненадминат во неговата генерација“ (Rosen 1995, 284). Во текот на својот живот како пијанист одржал помал број концерти, при што го претпочитал интимното опкружување на салонската музика. Бил пријател со видни личности, меѓу кои Лист, Шуман, Берлиоз, Менделсон, Шуберт, Делакроа и др. Посебно го ценел творештвото на Бах и Моцарт, а бил љубител на оперите на Белини (Schonberg 1997, 183).

Шопен бил роден во местото Желазова Вола, близу Варшава, и е со потекло од француско-полско семејство, татко имигрант од Франција и мајка од Полска. Од шестгодишна возраст го пројавил својот талент, главно преку импровизации на инструментот, и неговите родители решиле да му обезбедат наставник по музика (Hedley 1974, 10–11). Негов учител по пијано во периодот од 1816 до 1822 година бил виолинистот, пијанист и композитор Војчех Адалберт Живни (Wojciech Adalbert Zywny), кој бил ученик на Ј.С. Бах (Liszt 1913, 159). Се смета дека Живни го вовел Шопен во творештвата на Моцарт и Бах и бил заслужен за неговата посветеност кон овие творештва. Живни не ја ограничувал слободата на Шопеновата музичка мисла и го поддржувал во оформувањето на неговата силна индивидуалност. Токму во овој период композиторот започнал да ги компонира своите први полонези и мазурки, како и други пократки пиеси. Најраното познато печатено дело е Полонезата во g-moll, која според некои истражувачи е создадена во 1817 година, а според други во 1822 година, кога имал 12 години. Според Абрахам (Abraham 1939, 3), во ова дело се увидува влијанието на *брилијантниот (салонски) стил*, со карактеристичните фигурации и хармонскиот јазик во стил на Хумел, и триото во манир на Вебер.

Во периодот од 1826 до 1828 година Шопен студирал контрапункт и композиција на Варшавскиот конзерваториум кај композиторот Јозеф Елснер (Joseph

Elsner). Шонберг смета дека Елснер со својот педагошки пристап и слободата која му ја дозволувал во следење на сопствените уметнички пориви значајно придонел за Шопеновиот природен музички развој и имал големо влијание во оформувањето на неговиот препознатлив стил. „Тоа е веројатно неговиот најголем придонес, за кој треба да бидеме благодарни“ (Schonberg 1997, 185).

За време на студиите на конзерваториумот, веќе на возраст од 17 години Шопен покажал композиторска зрелост. Од овој период датираат повеќе неговите значајни композиции, како што е Рондото во c-moll, меѓудругото ова е првото објавено дело на Шопен, потоа Варијациите оп. 2 за пијано и оркестар „La ci darem la mano“ од операта *Дон Џовани*, за кое Клемент (Clément 2009, 23) наведува дека станува збор за „дело кое го потврдува Шопеновиот гениј со авторитет кој е истовремено енергичен и нежен, деликатен и длабок, смел и рафиниран... поетски страници со запрепастувачка инвентивност“. Во 1836 година, во посета на Лајпциг, Шопен имал средба со Шуман (Robert Schumann 1810–1855), кој тогаш бил уредник на списанието *Neue Zeitschrift für Musik*, и поради оваа композиција Шуман се заинтересирал за Шопеновото творештво (Schonberg 1997, 187).

Варшава била посетувана од уметници од европските центри, па композиторот имал можност да ги проследи настапите на Хумел, сопранот Хенриета Зонтаг, како и виолинистот Николо Паганини (ibid., 185). Посебен впечаток му оставил настапот на колосалниот виртуоз Паганини во 1829 година (Hedley 1974, 20).

За да ги прошири своите видовици и продлабочи музичките искуства, Шопен почнал да ги посетува европските музички центри. Летото 1829 година бил во посета на Виена, каде остварил неколку настапи изведувајќи сопствени дела. Новитетите и индивидуалниот пристап кон инструментот предизвикало воодушевување кај стручната публика, а неговата уметност била проследена со одобрување од реномираните виенски музички уметници. Кога се вратил во Полска бил уште посамоуверен во своите способности, и во овој период ги создал, меѓудругото, двата концерти – оп. 21 во f-moll (1829) и оп. 11 во e-moll (1830) (Abraham 1939, 2).

При крајот на 1830 и почетокот на 1831 година ја напуштил Варшава, упатувајќи се кон европските градови. Повторно ја посетил Виена, имал средби со повеќе музички уметници и композитори, меѓу кои Черни, и имал прилика да се запознае со делата на виенската класика. Според Ринк (Rink 1992, 79–88), Шопен во

Виена започнал да пројавува нов музички сензибилитет, особено во поглед на динамичноста во хармонските прогресии и модулативните премини.

При крајот на 1831 година пристигнал во Франција, каде што, според Лист, требало да остане само кратко време, затоа што крајната дестинација му била Лондон. По одржување на неколку концерти бил примен во најизбраните кругови на париската елита и срдечно поздравуван од младите уметници (Liszt 1913, 184). Париз во тоа време бил политички стабилен и претставувал уметничко-интелектуална престолнина на светот. Помеѓу книжевниците што живееле во Париз во овој период ги среќаваме имињата на Иго, Балзак, Стендал, Вињи, Ламартин, Хајне, Готје и Мисе, а во него престојувале и ликовниот уметник Делакроа и композиторите Лист, Мајербер, Росини, Берлиоз, Керубини и Менделсон. Во градот работеле три оркестри и најголемата оперска куќа во Европа, во која можеле да се слушнат Малибран, Нури, Рубини. Во градот било и седиштето на европскиот пијанизам со Калкбренер, Херц, Хелер и Талберг (Schonberg 1997, 184).

Шопен редовно ги проследувал изведбите на Фридрих Калкбренер, пијанист од старата класичарска школа од групата на пред-романтичарските пијанисти, меѓу кои биле Мошелес, Хумел и Клементи, кој одреден период му бил и учител. Според Шонберг, мајсторите на класицизмот не биле наклонети кон музиката на романтизмот, користеле високи удари, свиреле од рака и зглоб, наместо од лактот и раката, и придавале мало значење на колористичките можности на пијаното (ibid., 186).

Шопен се движел во високите париски кругови, ја претпочитал салонската музика, и овие настапи во голема мера придонеле за негова афирмација. Според Бурникел (Bourniquel 1960, 73), неговите пријатели пијанисти, меѓу кои Лист, Хилер и посебно пијанистката Клара Вик, се посебно заслужни за етаблирањето на Шопеновото творештво на концертните подиуми, поради исклучително пофалните критики кога настапувале со неговите дела.

Покрај тоа што настапувал во салоните на аристократските семејства, Шопен одржувал и часови по пијано на членовите од овие семејства, како на пример, во богатото банкарско семејство Ротшилд (Schonberg 1997, 186–187). Шопен најголем дел од времето престојувал во Париз, компонирал, се дружел и стекнувал пријатели. Во 1837 година ја запознал реномираната француска романиерка Аурора Дудеван, позната под псевдонимот Жорж Санд. Кога се запознале тој имал 26, а таа 32 години, и

веќе знаела за која личност станува збор затоа што била запозната со неговото творештво (Liszt 1913, 192).

Во текот на целиот живот Шопен бил со крeвко здравје, а постeпeно заболел од туберкулоза, за што Лист пишува дека била последица уште од младоста (ibid.). Тоа било причината, зимата 1838/39 година, заедно со Санд да отпатуваат на потопло место, на островот Мајорка, каде и покрај здравствената состојба, успеал да го заокружи циклусот на 24 Прелудиуми оп. 28 (Schonberg 1997, 188). Во текот на осумгодишната врска со Санд, никогаш не се оддалечувале предалеку од Париз, каде живееле во соседни куќи. Шопен во зимските месеци работел макотрпно, одржувал часови по пијано што му обезбедувало средства за живот, додека пак летата ги поминувале заедно со Санд на нејзиниот имот во местото Ноан (Liszt 1913, 213). Се смета дека токму тогаш настанале цела низа негови врвни дела. Во ерот на романтизмот, кога делувале големите композитори Шуман, Шуберт, Менделсон, Лист, Берлиоз, тој создал уникатен музички свет со изразена имагинација. Според еден од коментарите на Лист, на пијаното Шопен од една страна ги доверил своите болки, љубовта кон неговите блиски и носталгијата кон татковината, а од друга страна, пак, го потенцира бескрајно истенчениот вкус за убавото, со изразена потрага по совршенството во духот на Франција, неговата втора татковина што ја носел во своите гени, што е и очигледно во композициите од овој период (ibid.).

Здравјето на композиторот видливо опаднало во 1840 година, а покрај Санд која се грижела за него сè до 1847 година, до крајот на неговиот живот го посетувал еден од неговите најверни ученици по име Гутман (ibid., 217). Во овој последен период од неговиот живот, покрај композиторското творештво, имал идеја да напише метод за пијано, каде требало да ги изнесе своите ставови за теоријата и практиката на пијанистичката уметност, како и резултатите од своето долгогодишно и трпеливо проучување на пијаното, пијанизмот, иновациите и искуството на концертниот подиум. Сепак, во тој момент задачата што си ја поставил била претешка да ја заврши, затоа што изискувала многу напор од него, и покрај вродената педантност и строгиот и дисциплиниран карактер (ibid., 224).

Во последната година од животот, на покана на Џејн Стирлинг (Jane Stirling) негова пријателка и ученичка, Шопен отпатувал во Англија и Шкотска, земји во кои неговите композиции биле редовно исполнувани од најистакнатите виртуози. Лист

(*ibid.*, 220) во своето дело за Шопен, се осврнал на посетата на Англија, и при тоа навел дека Шопен одржал неколку настапи пред англиските благородници. По враќањето во Париз, во 1848 година го одржал својот последен концерт во една од салите на Плејел, пред публика составена од аристократската, уметничката и интелектуалната париска елита. На овој настан учествувале познати пејачи, меѓу кои и Густав Роже, а биле изведени и неколку етиди и прелудиуми (*ibid.*, 224). Таа година во Париз се случува револуцијата и многу од учениците на Шопен го напуштиле градот, што за него значело губење на можностите за заработка. Во последните денови од животот со него била неговата сестра Луиз (Louise) која дошла од Варшава. Починал на 17 октомври 1849 година.

### 2.2.2 Стил во творештвото на Шопен

Творештвото на Фредерик Шопен спаѓа во групата на златен стандард во музичката интерпретација. Во натамошниот текст, со прегледување на избор од литературата посветена на делата на Шопен, направен е осврт на интерпретациските карактеристики на неговите дела, темпото, динамиката, артикулацијата, како и на останатите начини на изведба кои придонесуваат во толкувањето на структурата и карактерот на неговите дела.

Шопен е еден од најголемите музички уметници од романтичната ера. Го користел пијаното како изразно средство, и полн со музички идеи, создал опус од околу 200 композиции, меѓу кои 57 мазурки, 27 етиди, 26 прелудиуми, 4 балади, 19 ноктурна, 17 полонези, 14 валцери, 4 скерца, 3 сонати за пијано, како и повеќе соло песни (Goulding 2004, 350). Со исклучок на неколку дела, меѓу кои Сонатата за виолончело и пијано и двата концерти (f-moll, e-moll), неговото творештво е целосно посветено на пијаното.

Творештвото за пијано на Фредерик Шопен е едно од највисоко ценетите и изведувани на концертните подиуми ширум светот, и редовно е застапено во програмите по пијано во музичкото образование. Неговите композиции се издвојуваат во пијанистичкиот репертоар со својата техничка тежина на изведба, емоционалната длабочина и тематското богатство. Шопен за секоја своја композиторска постапка има оправдување, при што украсите во неговите дела се многу внимателно поставени и



никогаш не ја отежнуваат партитурата, односно изобилството не ја нарушува јасноста и единственоста во изразот. Неговите композиции имаат оригинална хармонска текстура, без разлика дали станува збор за начинот на поставување на акордите или на нивните хроматски обележја. Богатството на музички идеи и разновидните начини на нивно остварување доведуваат до епохална промена во третманот на музичкиот стил. Неговото севкупно творештво може да се сумира во следните пет карактеристики кои придонесуваат за трајна посветеност и кај пијанистите и кај публиката:

*Мелодиска сложеност:* неговите дела имаат исклучително експресивни мелодии, со сложена орнаментика и скокови низ широки интервали. Ги карактеризира чувство на копнеж и емотивен интензитет.

*Структурна иновација:* Шопен е мајстор на формата, и неговите дела честопати содржат нестандартна структура која отстапува од традиционалните класични модели. Посебно ги користи цикличните форми, во кои тематскиот материјал се повторува и варира низ ставовите.

*Хармонско богатство:* Шопен пишува во сложен хармонски слог, и користи широк спектар на дисонанци и хроматизам. Особено користи хроматски типови на акорди и неразрешени дисонанци за да создаде чувство на напнатост и неизвесност.

*Динамичен контраст:* Шопеновата музика е карактеристична по широкиот опсег на динамика, од деликатни *пијанисими* до моќни *фортисими*. Тој нашироко го користел педалот за да создаде континуиран звук, а неговата музика многу често содржи ненадејни промени во динамиката за да создаде чувство на драма.

*Виртуозност:* Делата за пијано на Шопен се препознатливи по својата техничка тежина на изведба, и голем дел од овој репертоар претставува посебен предизвик за совладување. Некои од неговите дела припаѓаат на групата на најсложените дела во пијанистичкиот репертоар воопшто. Неговата музика бара високо ниво на умешност и контрола на прстите, како и силно чувство за музикалност и интерпретативна вештина. (Arabesque 2022)

Овие карактеристики го направиле Шопеновото творештво камен-темелник на репертоарот за пијано, и тоа продолжува да предизвикува восхит кај пијанистите и публиката ширум светот. Влијанието на неговото творештво врз подоцнежните генерации музички уметници, од современите композитори до музиколозите и теоретичарите, произвело богат опус на литература, и во континуитет

научноистражувачки трудови, во кои се осознаваат промените во пристапот кон сегментите од неговата дејност. Преку трудовите кои се осврнуваат на неговото творештво се утврдуваат детали поврзани со стилот на композиторот, кои укажуваат на музичките промени во однос на дотогаш неоткриените можности на пијаното, како и во однос на хармонијата и тематизмот.

Шопен, неговиот интелект и промените што ги носи во музиката се опишани во една од првите позначајни монографии за него, напишана од неговиот пријател, композиторот и пијанистички виртуоз Франц Лист (Franz Liszt). Лист во книгата *Животот на Шопен* (Life of Chopin, 1913), покрај тоа што се бави со творештвото на Шопен и начинот на интерпретација на неговите дела, изнесува цела низа детали од неговиот најтесен круг, како и историското, политичкото, социјалното и уметничкото опкружување. Лист за уметноста на Шопен изјавил дека заслужува возвишено место во историјата на музиката, тој е редок гениј кога станува збор за креирање мелодија, чудесно и грациозно ги шири можностите на хармонијата, прави смели иновации во формата. Шопеновата музика е со потенцирани нијанси на поетско чувство, а сето тоа го ограничува исклучиво на пијаното. Овие карактеристики, според Лист, докажуваат дека Шопен поседува еден од најсуштинските композиторски квалитети (Liszt 1913, 5). При компонирањето за пијано, според Лист, Шопен внесува специфичен пристап при градење на пијанистичките фактури применувајќи: (1) сложени акордски состави отсвирени паралелно во арпеџи; (2) впечатлива хроматика; (3) мали групи на украси „кои паѓаат како деликатни капки бисерна роса“ врз мелодиската фигура; (4) усовршување на пијанистичките *фиоратури* (*fioritura*) „кои во пијанистичката интерпретација се копирали од старата италијанска пејачка традиција“; како и (5) инвентивни хармонски прогресии преку кои Шопен дава сериозен тон на тематските материјали „кои оригинално се многу едноставни и полни со леснотија, без претензија на повисоко значење“ (ibid., 10).

За Шопеновата стилска оригиналност пишува и музичкиот критичар Шонберг (Harold C. Schonberg). Тој во книгата *Животот на големите композитори* (The Lives of the Great Composers, 1997), го претставува Шопен како музички гениј, „со епохално значење за музичкиот развој, генијалец со специфични рефлексии во прстите, ушите и умот, еден од ретките среќници кои поседуваат природна техника и леснотија во стилот“ (Schonberg 1997, 185). Според Шонберг, генезата на дел од композиторскиот пристап на Шопен лежи во делата на Мошелес, Хумел и Черни, но на овој начин не се

целосно објаснети неговите композиторски квалитети, како што се развојот на сосема нов вид свирење пијано, смелата, но сепак префинета смисла за хармонија, оригиналноста и експериментирањето со една нова звучност на пијаното, наспроти звукот и изведбата на пијаното од минатото: „сè што може да се каже е дека кај младиот Шопен се одвивала музичка ферментација, преку која осознал дека мора да ги промени правилата“ (ibid.).

### 2.2.3 Влијанија – извори на стил

Шопеновото творештво претставува синтеза на европската музичка традиција и полскиот фолклор, рафинирани преку неговата генијалност. Во раната фаза на неговото творештво, евидентни се влијанијата на виртуозниот пијанизам со претставниците Хумел, Филд и др.; линијата на италијанската опера, пред сè на Росини и Белини; мелодиската орнаментација на Бах; виенската класична музика, особено Моцарт и Бетовен, и нивните модели за односите помеѓу тоналните планови; како и елементите на полскиот музички фолклор, кои се присутни во целото негово творештво.

Пијанистот Алфред Корто пристапил кон детални анализи на Шопеновите дела, на пример, баладите, со цел да ја разреши енигмата која се крие во техниката на изведба. Шопеновата инспирација, испреплетена со мелодии полни со емоција и призвук на полскиот музички фолклор, Корто ја припишува на поезијата на полскиот поет Адам Мицкиевич (Cortot 1929, 1). Музикологот Џералд Абрахам (Abraham 1939, ix) пишува дека Шопен во младоста бил под влијание на претставниците на преодниот период од класицизмот кон романтизмот, при што ги наведува Хумел, Филд, Мошелес, Вебер, а напоменува и дека неговото творештво е поврзано со времето на западноевропските романтичари Лист, Берлиоз, Шуман. Според Абрахам, во дел од композициите на Шопен се чувствува и влијанието на Хајдн, Моцарт, Бетовен, Шуберт, а споменат е и композиторот и виолинист Шпор (Louis Spohr) и неговите хроматски хармонии (ibid.). Шопен се запознал со Јохан Непомук Хумел (1778–1837), ученик на Моцарт, во Полска во 1828 година. Хумел припаѓал на генерацијата композитори меѓу кои се и Мошелес и Вебер, кои, како што наведовме, одиграле важна улога во историјата на музиката на преминот од класицизмот кон романтизмот. Нивниот начин на komponирање бил означен со терминот *stile brillante*, а меѓу нив

водечка била улогата на Хумел. ентални мелодии, од друга страна, како контраст на виртуозноста. Брилијантни *Стил бриланте* или *салонски стил* е карактеристика и на опусот на Шопен во неговите ронда и варијации, а покрај Хумел, модел на Шопен во брилијантниот стил му бил и Вебер (Samson 1985, 27; Ćinĉ 2019, 5–6). Чарлс Розен, пак, за важни особини на салонската музика ги смета украсите и декоративноста (Rosen 1995, 383; Ćinĉ 2019, 6). Салонските композиции содржат, од една страна, виртуозни, брзи брилијантни пасажи во десната рака и сентиментални мелодии, пасажи во горните октави на десната рака може да се најдат најчесто во концертите, не само на Шопен, туку и на Хумел, Филд и Вебер, како и во рондата на Шопен (Rosen 1995, 383–384). Розен напоменува дека Шопен по својата дваесетта година, откако ги компонирал концертите за пијано, се оддалечил од брилијантниот стил (ibid., 385). Во својот понатамошен развој Шопен од пијаното извлекува разновидни звучни можности, и според Розен, тој „постигнува широк спектар на звучни бои и резонанција на пијаното не само преку нов начин на педализација, туку и со користење на широк спектар на разложени акорди“ (ibid., 386).

Творештвото на Џон Филд (John Field, 1782–1837) исто така се споменува дека имало силно влијание врз развојот на музичката уметност на романтизмот, не само на Шопен, туку и на Менделсон, Шуман и Лист. Според Розен, кога го слушаме Филдовиот Концерт за пијано бр. 2 можеме да го забележиме начинот на користење на педалот и широките разложени акордски фактури во левата рака, што несомнено влијаело на Шопен, а оваа композиција содржи белези на брилијантниот стил, како и на сентименталниот, значајни за концертите за пијано на Шопен (ibid., 387; Ćinĉ 2019, 7). Шопен следел и други карактеристики на делата на Филд. Во Ноктурното бр. 5 во B-dur од Филд, во првите тактови, во левата рака се поставени разложени акорди во широк слог, а во десната е мелодијата во стилот на кантилена. Сличен слог може да се забележи и во Шопеновото ноктурно оп. 27 бр. 2 во Des-dur исто така во првите тактови. Се смета дека Шопен го презел слогот и карактерот на ноктурната на Филд и ги развил хармонски и мелодиски, со арпецирани акорди во придружбата и мелодија во стил на кантилена. Мора да се забележи дека придружбата не е само хармонска, туку Шопен секогаш извлекува придружна мелодија во левата рака.

Шопен уште во детството бил љубител на италијанската и француската опера, и особено Белини и Росини одиграле улога врз обликувањето на неговите мелодии, како во ноктурната, така и во бавните ставови на концертите за пијано (Schonberg 1997, 174;

Činč 2019, 8). Веќе во раниот период во Варшава, Шопен се стремел кон омекнување на мелодијата со паралелни терци и сексти, што наликува на пејачките дуети. Ова е присутно во неговите рани ноктурна, кои поради вокалните линии се сметаат за едни од најубавите музички дела воопшто (Goulding 2004, 359). Исто така, во нив тој избегнува едноставно повторување, и наместо тоа, при повторувањето, мелодијата е разновидна и украсена (види Činč 2019, 9).

Според Розен, Шопен често комбинирал мелодии слични на оние на италијанската опера со полифонизирано движење на внатрешните гласови, по модели кои потсетуваат на Ј. С. Бах, дискретно потпирајќи се на овие идиоми и комбинирајќи ги. На некои места овие влијанија се подиректни, како на пример во Етидата оп. 25 бр. 7, чија тема се потпира на вториот чин од операта *Норма* на Белини, во изборот на мелодија во низок регистар, сличен на регистарот на виолончелото, која е поставена во левата рака. Левата и десната рака, како што забележува Розен (Rosen 1995, 344–345; Činč 2019, 9), претставуваат дуо помеѓу соло виолончело и сопран.

Важна улога во развојот на стилот на Шопен одиграл Бах. Шопен ги проучувал делата на Бах уште на Конзерваториумот во Варшава. Неговиот циклус од 24 прелудиуми во сите тоналитети е создаден по примерот на Бах. Според Розен, за Шопен, Бах е олицетворение на контрапунктот, и ова влијание е веќе присутно во најраните композиции, вклучувајќи ја првата соната оп. 4 (1828), како и првата и втората етида од оп. 10, создадени на крајот на неговиот варшавски период (Rosen 1995, 361; Činč 2019, 10). Во етидите влијанието на Бах може да се види во односот и организацијата на левата и десната рака, и помеѓу фигурациите во десната рака и хармонската придружба во левата рака. Во полифонијата на зрелите композиции на Шопен, наклонетоста кон Бах е уште поочигледна.

Силно влијание врз развојот на творечкиот стил на Шопен од самиот почеток имало и творештвото на виенските класичари, и во текот на студиите на конзерваториумот во Варшава, покрај полифоните композиции од 18 век, ги проучувал и овие композиции. Розен пишува дека со неговиот учител Јозеф Елснер редовно анализирале полонези, варијации, ронда и сонати. Обраќање кон сонатната форма кај Шопен се јавува, како во баладите, така и во првите ставови на неговите концерти за пијано и оркестар напишани по варшавскиот период. Двата концерта за пијано и оркестар, се првите поголеми композиции на Шопен. Иако напишани во брилијантниот

стил на Хумел, Филд и Вебер, во нив има до одреден степен комбинација на класични и посткласични музички елементи, што укажува на влијание на Моцарт. Ова влијание е присутно во вториот став на Шопеновиот Концерт за пијано бр. 2, чија структура и мелодиски план покажува сличност со идиомите на Моцарт и Филд (Rosen 1995, 361; Ćinč 2019, 10–11).

Шопен ја напуштил Полска во младоста, но останал поврзан со оваа земја преку музиката. Во неговите дела од сите периоди може да се забележат елементи на полската народна музика. Во полонезите и мазурките, ритмот и звучноста потсетуваат на полските народни песни. Шонберг (Schonberg 1997, 174), на пример, посочува влијание на полскиот музички фолклор во средишниот дел од Шопеновото Скерцо бр. 1 оп. 27.

#### 2.2.4 Развој на стилот во творештвото на Шопен

Во анализите поврзани со творештво на Шопен, постојат два пристапи: според творечките периоди, секој со свои обележја (Abraham 1939), и според развојот и разработката на одредена форма, како на пример, балади, импромптија, ноктурна итн. (Samson 1985; Rosen 1995; Klein 2004). Во разгледувањето на развојот на Шопеновото творештво по периоди, секој следен период го покажува развојот во неговите музички достигнувања. Детален опис на развој на стилот во творештвото на Шопен е прикажан во книгата на Џералд Абрахам (Gerald Abraham), *Музичкиот стил на Шопен* (Chopin's Musical Style, 1939). Абрахам го анализира развојот на музичката индивидуалност на Шопен преку развојот на пијанистичкото творештво, чија поделба може да се следи низ три главни периоди во однос на тоа како стилот на Шопен се развива, но Абрахам прави врска и со менувањето на местото на живеење на композиторот. Првиот период е именуван како *младешки* или *варшавски* (1822–1831) и го опфаќа времето на Шопеновиот музички развој во Варшава и неговото формирање како пијанист и композитор. Вториот период е назначен како период на *творечка зрелост* или *париски* (1831–1840), и се карактеризира со зрели дела кои имаат значајна улога во развојот на неговиот хармонски јазик. *Последниот* период започнува во 1841 година и трае до крајот на неговиот живот во 1849 година. За делата од последниот период Абрахам вели дека во нив се насетува преосетливиот сензибилитет, како и исцрпеноста на композиторот. Потпирајќи се на поделбите на Абрахам и овде е пристапено кон увид

по периоди во развојот на композиторскиот стил на Шопен. И во оваа ситуација ќе бидат направени референци кон специјалистичкиот труд на Тања Чинч (Činč 2019).

### *Прв композиторски период*

Талентот и желбата за компонирање кај Шопен се пројавуваат уште во младите години. Веќе спомнавме дека првото дело, Полонезата во g-moll, ја напишал кога имал 12 години, а на таа возраст напишал и пократки соло песни. Првите композиции го евоцираат неговиот младешки период од Варшава. Од овој период датираат неколку мазурки: во G-dur, B-dur (1825), a-moll оп. 68/2 (1827), D-dur, C-dur, F-dur (1829), Ноктурната оп. 9, оп. 15/1 и 2 (1830/31), Сонатата во c-moll оп. 4 (1827), Валцерите во h-moll оп. 69/2, Des-dur оп.70/3 и e-moll (1829), како и неколку полонези и ронда (Abraham 1939, 1–2). Овие дела се едноставни во однос на хармонијата, во нив се препознаваат надворешните влијанија, но и проникнување на неговиот виртуозен пијанизам. Карактеристики на овој прв композициски период се повеќе новини во пијанизмот во однос на претходниците: 1) појава на елементи од виртуозниот пијанизам (бравурозни фигурации, богати орнаменти во десната рака, широки скокови, трилери); 2) развој на рондото како самостојно дело; 3) проширување на музичкиот слог што придонесува за нов начин на педализација, како и за формирање фрази од пократки мотиви; 4) развој на хармонијата и пијанистичката фактура; 5) измени во деловите на формата каде триделната формула АВА, станува основа во одделни делови од композициите.

Влијанието на брилијантниот стил е изразено во првите композиции, особено кај полонезите, рондата и варијациите (Činč 2019, 14). Сепак, овие рани брилијантни полонези на Шопен, кои имаат малку заедничко со оние од парискиот период, покажуваат дека во овие дела за кратко време успеал да вклучи елементи на виртуозниот пијанизам: бравурозни фигурации, богати орнаменти во десната рака, широки скокови, трилери, итн. Ако не ги земаме предвид двете најрани полонези, Шопен напишал седум полонези за соло пијано и единствената *Polonaise brillante* оп. 3 за виолончело и пијано. Според некои аналитичари фигурациите во овие дела наликуваат на концертната музика од доцниот класичен период, а врв на таа серија дела е *Grande polonaise brillante* оп. 22 за пијано и оркестар.

Неговиот прв период го карактеризира и развојот на рондото како самостојна композиција (ibid.). Во творбите *Rondeau à la mazur* оп. 5 (1826–27), кое во средишниот дел е во стилот на салонската музика и е со препознатливиот афинитет на Шопен кон полската народна музика, како и *Rondo à la Krakowiak* оп. 14 (1828) за пијано и оркестар, основната музичка идеја на Шопен ја претставуваат бравурозните фигурации и орнаментираната мелодија. Валцерите од овој период, во споредба со останатите композиции се со едноставна хармонија, додека во *Variations sur un air national allemand* (1826) и *Fantaisie sur des airs polonais* оп. 13 (1828), веќе се присутни особини на сложениот хармонски јазик на Шопен.

Во повеќето дела од првиот период, придружбата е обликувана во широк слог, што овозможува поголема слобода и флуидност на музичките случувања. Абрахам забележува дека виртуозноста на Шопен не значи само брзо свирење, туку „природна манифестација на внатрешното богатство, богатство кое е производ на неговата свесност за моќта на својот пијанистички талент“ (Abraham 1939, 11; Ѓинџ 2019, 15). По создавањето на варијациите *La ci darem* (1827), фигурациите повеќе не ги ограничува на октавата, а поради проширување на слогот било потребно да се најде нов начин на педализација. Во однос на употребата на педалот, Шопен се смета за „истражувач и ненадминат мајстор“ (Hedley 1974, 123). Композиторот развил нов начин на употреба на двата педали, со цел да создаде посебни звучни ефекти, изразувајќи го квалитетот и темброт на звукот. Во однос на педализацијата забележано е следното: „Шопен ја довел комбинираната употреба на педали до совршенство, ги менувал и без преод, од отворениот до мекиот, лев педал, особено во енхармонските модуляции. Овие премини поседуваат исклучителен шарм, особено кога се изведувани на Плејеловите пијана“ (Kleczynski 2007, 59).

Шопен покрај рафираната динамика, користел и други средства за да постигне континуитет на мелодиската линија. Тој правел мали отстапувања од движењето на темпото, мало успорување или забрзување кое не е обележано во нотниот текст кое овозможува поголема изразност во музичката мисла. Тоа е *темпо рубато* кое ќе стане неделив поим за пијанистичката интерпретација на Шопеновите дела. Се толкува како начин на изведба, во кој раката на која ѝ е доверен водечкиот глас се однесува послободно, додека другите гласови го одржуваат ритмичкиот пулс на композицијата (повеќе во Hudson 1994). Инаку, забележано е дека Шопен барал од своите ученици прецизно одржување на ритмот, без ритмичка несигурност и претерани *ритерданда*.



Композиторот уште во неговите рани дела покажал склоност кон создавање на мелодиски фрази кои произлегуваат од пократки мотиви, наместо развој на слободна кантилена. Абрахам воочува дека таквиот начин на формирање фраза е исто така својство на народните мазурки (Abraham 1939, 12–13; Ćinč 2019, 15), што упатува на претпоставката дека Шопен се повикува на народните мелодии, затоа што ова е важна карактеристика во неговата мелодија.

Во двата концерти оп. 11 и оп. 21, лирските пасажи и акорди во широк слог упатуваат на препознатливиот музички стил на Шопен. Веќе спомнавме за влијанието од Хумел и Филд врз Шопен, и нивната важна улога во развојот на неговиот „филигрански стил“. Хроматски пасажи во десната рака придружени од дијатонски разложени акорди во широк слог во левата рака, можат да се забележат во Концертот бр. 1 (e-moll) (1830) (види Ćinč 2019, 16).

Во раните дела на Шопен важно место добиваат полските народни танци, како што се краковијак, кујавијак, мазурка и полонеза. Трите мазурки од раниот период на Варшава, објавени по смртта на Шопен, како оп. 68 (1827), ги претставуваат трите основни вида на мазурки во неговото творештво. Првата е брз тип на мазурка наречена оберек или обертас, втората е бавна меланхонична верзија на мазурка – кујавијак, додека третата претставува танц наречен мазур, во темпо што се движи помеѓу кујавијак и оберек (Abraham 1939, 24; Ćinč 2019, 16).

Абрахам пишува и за влијанието на Вебер врз фигурациите во полонезите, како во првата, така и во останатите полонези на Шопен (Abraham 1939, 24). При споредбата на раните мазурки и полонези со мазурките и полонезите од подоцнежните периоди, јасно може да се увиди развојот на музиката на Шопен во однос на хармонијата и пијанистичката фактура. Мазурката и полонезата биле танци на различни социјални слоеви: мазурката е полски танц на селаните, а полонезата танц на аристократијата, и како таква е повеќе церемонијална во карактерот. Во споредба со споменатите мазурки оп. 68, напишани во едноставна триделна форма АВА, без поголеми промени во репризата на делот А, и со употреба на само неколку различни хармонии, веќе во Полонезата оп. 71 (1827/29), секој дел е во триделна форма и опсегот на хармонии е многу поширок отколку кај мазурките (ibid., 25–27; Ćinč 2019, 16).

Ноктурното како музичко дело е со кратко траење, во бавно темпо и со карактеристични орнаменти. Според Абрахам, ноктурната од првиот период на Шопен

се со испеана мелодија во десната рака и придружба со арпецирани триоли во левата рака, што упатува на влијание на првиот творец на ноктурна – Филд. Бавните ставови на Шопеновите концерти за пијано, дела кои претставуваат премин кон вториот творечки период, се и почеток на романтичните ноктурна карактеристични за зрелото творештво на Шопен (Abraham 1939, 28–29).

Споре Чинч (Činč 2019, 17–18) кога станува збор за првиот творечки период на Шопен, важно место заземаат двата концерта за пијано и оркестар (1829/30). Со оглед на тоа што Шопен речиси исклучиво компонирал за соло пијано, во неговите концерти пијаното зазема позначајно место од оркестарот, на кој му е доделена улога на хармонска придружба на солистот. По двата концерта за пијано и Големата брилијантна полонеза за пијано и оркестар, компонирани речиси во истиот период, Шопен никогаш повеќе не компонирал за оркестар. Што се однесува до подредената улога на оркестарот во концертите на Шопен, некои музиколози укажале на фактот дека таков модел користел Хумел; и тој во концертите му давал на оркестарот помала улога во споредба со солистот (Abraham 1939, 40). Моделот на Хумел не е следен само од Шопен, туку и од Калкбренаер, Филд и Мошелес, а според Абрахам, ваквиот пристап датира од Јохан Кристијан Бах (*ibid.*, 42). Синовите на Јохан Себастијан Бах, имено, имале поделени мислења околу концертот за пијано како засебна форма. Карл Филип Емануел Бах ја задржал основната идеја на концертот, со интеракција на соло инструментот и оркестарот, а овој модел го следеле зрелиот Моцарт, како и Бетовен и Брамс. Од друга страна, пак, Јохан Кристијан Бах ги заменил задачите на солистот и оркестарот, со тоа што ја нагласил улогата на солистот, кој се истакнува со виртуозни пасажи и испеани мелодии, додека улогата на оркестарот е поскромна. Овој концепт е следен од младиот Моцарт, Хумел, Филд и Шопен, а во 19 век најуспешно го практикувал Хумел (*ibid.*, 43). Во споредбата на концертите на Шопен (e-moll) и Хумел (h-moll), почетокот на вториот став од концертот на Шопен, со пократок оркестарски вовед, што е подготовка за настап на солистот и негово продолжено соло, со карактер на ноктурно, упатува на сличност со вториот став од концертот на Хумел. Во останатите делови, при повторување на мелодијата Шопен користи слободни подолги фрази кои наликуваат на песна. Според Абрахам, третите ставови на концертите на Шопен се слични на рондата на Хумел (*ibid.*, 43). Во концертите веќе се проникнати особините на музичкиот стил на Шопен, со внесување на филигрански лирски пасажи, и пасажи и акорди во широки слогови, карактеристични за неговите подоцнежни дела,

како и употреба на низи на хроматски дисонанци, апоцатури и низи од намалени септакорди.

На крајот, Чинч (Činč 2019, 19) го наведува и опусот од дванаесетте етиди оп. 10 (1829–1832) напишани во варшавскиот период. Според Абрахам, овие етиди го откриваат фактот дека техниката на Шопен напредувала многу побрзо во споредба со неговите претходници (Abraham 1939, 37). Во хармонска смисла, етидите од оп. 10 упатуваат на делата од зрелиот период на Шопен.

### *Втор композиторски период*

Вториот композиторски период, или периодот на творечка зрелост, според Абрахам, е поврзан со доаѓањето на Шопен во Париз (1831–1840). Во Париз тој ги постигнува своите најголеми успеси како композитор-пијанист. Во овој период Шопен ги создал баладите оп. 23 (1831–35) и оп. 38 (1836–39); прелудиумите оп. 28 (1836–39); етидите оп. 25 (1832–39); скерцата од 1839 година (оп. 20, 31, 39), Рондо оп. 16 (1832), ноктурната оп. 15/3 (1833), оп. 27 (1834/5) и оп. 37 (1838/9), Полонезата оп. 26 (1834/5), Сонатата оп. 35 (1839) и повеќе мазурки и валцери (ibid, 43–44). Карактеристично за неговите композиторски достигнувања во овој период е новиот третман на формата, разновидноста во карактерот на мелодиските линии, внесувањето импровизации, како и уникатниот приод кон интерпретациските планови на музичкото дело.

Според Џон Ринк, во бројни композиции од варшавскиот период, „недостатокот на формален концепт, непропорционалноста на деловите на композицијата, периодичните структури без рамнотежа, бескрајните последователни пасажи, прекумерната и пребогата орнаментика како да го попречуваат музичкиот тек“ (Rink 1992, 78; Činč 2019, 20). Овие недостатоци во вториот период, кога Шопен постигнува музичка зрелост, се надминати, што е очигледно во повеќе музички сегменти. Абрахам како најчувствителна точка го посочува проблемот на формата, не само кај Шопен, туку и кај неговите современици. Според Абрахам, Шопен се повикува на импровизиационите форми на Бах, но и на принципите на Бетовеновиот симфониски метод. Шопеновата форма е ограничена на триделна форма според моделот АВА. Ова е структурната основа на пократките дела, како што се бројните негови мазурки и полонези, ноктурната од зрелиот париски период, прелудиумите и повеќето етиди, со

исклучок на етидите бр. 1 и 3, како и *Trois Nouvelles Etudes* (Abraham 1939, 44–45). Пообемните дела, како што се скерцата, импровизијата и баладите, се засноваат на сложената триделна форма, но во репризите се случуваат суштински модификации и варијации (ibid., 104). Според Ринк (Rink 1992, 79), една од важните промени во композициите од доцните 1820-ти и раните 1830-ти години е многу посвесното обликување со помош на тоналитетот.

По напуштањето на Полска, Шопен најпрво заминал во Виена. Според Ринк „се чини можно длабочината и богатството на композициите создадени во тој период, и нивниот трагичен, страсен призвук, да се негов израз на трагичната ситуација во Полска и неговите чувства кон неа“ (ibid., 88). Запознавањето со делата на класичните мајстори, влијанието на музичката средина во Виена, како и самото негово претставување со своите изведби пред виенската публика, придонеле за самоувереност и напредок во неговото творење (Џинџ 2019, 21). Во виенскиот период (1830–1831) Шопен напишал две мазурки, објавени постхумно како оп. 6 и 7, неколку етиди од оп. 10, Големата брилијантна полонеза оп. 22, објавена во 1836 година заедно со делото *Анданте Спианато* и дел од ноктурната оп. 9 и оп. 15/1 и 2.

Како и многу други Шопенови композиции, мазурките се проткаени со варијациони елементи карактеристични за полската народна музика. Шопен умеел да создаде музика која е силно поврзана со народната традиција и народното творештво. Полското народно творештво го одликува едногласие и е со нагласени танцовачки елементи, и Шопен е најблизок со својот народ токму преку мазурките и полонезите. Од сите пиеси на Шопен, мазурките, заедно со валцерите, се структурирани во повеќе засебни делови, за што Абрахам истакнува дека меѓусебно спротивставените делови се вообичаен елемент во народните игри (Abraham 1939, 48).

Според Абрахам оние композиции на Шопен кои не се во триделна форма, конципирани се како АВАСА во облик на рондо или скерцо (Џинџ 2019, 22). Како таков пример Абрахам ја посочува Мазурката оп. 24 бр. 2.

Четвортактната или осумтактната фраза е основата во синтаксата на Шопен, но во делата од овој период се среќаваат мелодиски фрази со неправилна должина во рубато изведба со елементи на каприциозност. Како пример за невообичаено издолжување и скратување на фразата, може да се проследи фразата од 6 такта во Мазурката оп. 24 бр. 3 (види Џинџ 2019, 22).

Абрахам посочува пример за вешто скратување на мелодиската фраза кај Мазурката оп. 41 бр. 4 (1938/9), каде се слушаат само шест од предвидените осум такта. Според него, „ритмички Шопен овде прави она што Дебиси (Debussy) повеќе од половина век подоцна го прави на хармонски план“ (Abraham 1939, 60). Абрахам наведува и друг пример за проширување: во Етидата бр. 6 од оп. 10, Шопен создава фраза од 13 такта, со вметнување на пет дополнителни такта пред последниот акорд.

Импровизацијата во делата на Шопен е постојано присутна, и колку и да е прецизно обработена и испишана, очигледно е дека првично и суштински била импровизација на клавијатурата. Еден од многу значајните први изведувачи на Шопеновото творештво, англискиот пијанист, собирач на музички инструменти и музиколог, Алфред Џејмс Хипкинс (Alfred James Hipkins) кој присуствувал на Шопеновите концерти во 1848 година изјавил: „Шопен никогаш не ја изведува својата композиција двапати на ист начин, неговата интерпретација секогаш варира во зависност од моментот на расположение, што освојува со особеноста“ (ibid., 52). Понекогаш Шопен за посакуваната промена во интерпретацијата во нотниот текст поставува и јасни ознаки. Како пример може да се погледне Етидата бр. 9 од оп. 10, каде со ознака тој упатува на тоа дека мотивот во третиот такт се изведува *con forza*, а во деветтиот такт за истиот мотив има ознака *sotto voce* со цел истиот мотив да не се појави двапати отсвирен на ист начин.

Како што беше споменато, мелодиите во ноктурната на Шопен се создадени благодарение на влијанието на италијанските опери. Но, во процесот на оформување на делото и нивната реобработка Шопен ги доведува до уникатност, за што Абрахам вели дека „мелодиите на Шопен не се имитација, туку стилизација на италијанскиот *bel canto*“ (ibid., 64). Ваков метод можеме да забележиме на почетокот на Ноктурното оп. 9, бр. 1 (1830), каде Шопен наместо задржан тон, истиот тон го репетира со што се создава псевдо-мелодичен ефект (види Џинч 2019, 23).

Џинч укажува на тоа дека Шопен наследил од претходниците и во своите дела вклучил бројни начини на орнаментирање – трилери, синцири од трилери, морденти итн. Во делата од зрелиот период, орнаментите на Шопен заземаат различни улоги, а една од најважните е да ги нагласат повторените тонови во мелодиите. Според Абрахам, ваквите орнаменти во класицизмот и барокот биле додаток на мелодијата, и затоа нивното пропуштање не би придонело кон значително осиромашување, за

разлика од орнаментите на Шопен кои претставуваат незаменлив и суштински елемент на мелодиската линија, па мелодијата без нив би ја изгубила својата физиономија (Abraham 1939, 70–71).

### *Трет композиторски период*

Во третиот композиторски период (1841–1849), Шопеновиот стил е речиси во целост оформен, и се појавуваат само одредени дополнувања. Во поглед на хармонијата, композициите од последниот период се разликуваат од претходните по проширувањето на веќе познатите принципи и техники. Воочени измени во музиката, според некои аналитичари е тоа што, на низата доминантни септакорди кои се спуштаат по полустепени и квинти, се придружува нов хармонски елемент – низа доминантни септакорди кои се спуштаат по цели тонови во облик на апоцатура. Во Баладата бр. 4, се појавуваат преодни типови на акорди кои обликуваат намалени септакорди, а во делата од последниот творечки период се појавуваат секвенци изградени од доминантни септакорди. Пример за ова може да се најде во Баладата бр. 3, во т. 230–232, каде се појавуваат намалени септакорди во надолен правец (т. 227–233, види Činč 2019, 25).

Според Чинч (ibid.), Шопен во третиот период вклучувал вонтоналитетни акорди како самостојни акорди. Како таков е примерот кој што го посочува и Абрахам со Полонезата оп. 53 (1842) првиот акорд во т. 5 (Abraham 1939, 101). Тој наведува и друг пример, каде во брзите пасажи понекогаш се појавуваат низа привремени доминанти што доведува до проширување на тоналитетот, како во Ноктурното оп. 55 бр. 2 (1843). Овој принцип подоцна бил усвоен од Франц Лист во неговите симфониски поеми (види и Činč 2019, 26).

Нов начин на пијанизам донесува композицијата *Berceuse* (фр. приспивна) оп. 57 (1843) со независна континуирана мелодија, нов тип на педали, хроматски орнаментирани пасажи со дијатонска основа, контрасти меѓу регистри итн. (Abraham 1939, 102–103; Činč 2019, 26).

За третиот творечки период значајна е и склоноста кон канонската техника и полифоното водење на гласови. Вакви примери може да се најдат во Баладата бр. 4, како и во првиот став на Сонатата бр. 3 (Abraham 1939, 102–103). Тежнењето кон

развирањето на континуирани мелодиски линии преку орнаментика, карактеристична за вториот период, сега станува уште поизразено. Независна континуирана мелодиска линија може да се најде и во Баладата бр. 3 оп. 47 (1841), Баладата бр. 4 оп. 52 (1842), Фантазијата во f-moll оп. 49 (1841) и во *Полонеза-Фантазија* оп. 61 (1846). Овие дела, како и Импромпти оп. 51 (1842), Прелудиум cis-moll оп. 45 (1841) и Скерцо бр. 4 оп. 54 (1842) го претставуваат врвот од творештвото на Шопен (ibid., 106).

Италијанскиот модел во смисла на чувственоста, отпеаната мелодија и наклонетоста кон континуитет е евидентен во делата од последниот период, како што се *Берсез* и *Баркаролата* (ibid., 103). Триделната форма е сè уште присутна во минијатурите, но репризите сега вклучуваат посуштински модификации и варијации (ibid., 104).

Потпирајќи се на делата на Абрахам, Розен, Шонберг и Лист, како и на трудот на Чинч, и користејќи го нивниот избор на музички примери овде е направен осврт на животот на Шопен, неговото творештво, музичкиот стил и разновидната пијанистичка техника, постојано потенцирајќи го значењето на Шопен за развојот на пијанизмот. Неговото творештво, покрај техничката сложеност е испреплетено со специфичните нијанси на расположенија и мисли. Во нив е одразена „душата на поетот“ и „големината на чувствителниот и творечкиот човек“ (Weissmann 1912, 135). За темелно анализирање на неговото творештво со оглед на извонредната сложеност, потребно е пошироко разгледување, во кое би биле земени предвид сите влијанија, музички и вонмузички.

#### 2.2.4 Балада бр. 3 оп. 47

Баладите на Шопен се поврзани со неговиот париски период, компонирани се од 1831 до 1842 година, време кое се смета за негов зрел творечки период. Според Самсон (Samson цитиран во Ćinč 2019, 36) појавата на овие дела е прва нивна значајна примена во инструменталната музика. Пред Шопен, баладата била присутна во вокалната музика, и е дел од книжевноста. Овие дела, единствени во своето време, отвораат нова фаза во пијанизмот, и ги претставуваат експресивните и наративните способности на музичкиот јазик на Шопен (Ćinč 2019, 36). Како и во другите поголеми дела на Шопен, формалната и експресивна логика е насочена кон *апотеозноста*, „посебен вид

рекапитулација што открива неочекувано хармонско богатство и текстуална возбуда на тематскиот материјал најпрво воведен со едноставни хармонски решенија и придружба“ (Cone 1968, 84). Шопеновите балади структурно се разликуваат една од друга, но, и покрај тоа што се самостојни дела, секоја од нив со посебна приказна, имаат и заеднички особини: употребата на слободна, но сепак јасно воспоставена музичка форма, кај сите балади е присутен наратив со лиризам и драматика, и го содржат стилот како во неговите сонати, ронда, валцери. Абрахам го опишува создавањето на баладите како „експеримент во нова и индивидуална форма“ (Abraham 1939, 54), „хибридна форма, полулирска и слична на кратките дела, полуепска и поврзана со принципот на градење на сонатната форма“ (ibid., 52–53). Нивните заеднички карактеристики се сложената хармонија, употребата на 6/8 или 6/4 такт, а во формален поглед се потпираат на начелото на сонатноста (Činč 2019, 36).

Во бројните анализи се направени осврти на сложената формална структура на Шопеновите балади, која најчесто се поврзува со сонатното алегро, рондо, слободната фантазија. Иако одредени точки на сличности постојат, „Шопен не следел никаков модел во баладите, слободно ја користел таа форма која им припаднала природно“ (Hutcheson 1948, 188), па оттука и секоја негова изведба била уникатна. На ова се надоврзува Ханекер кој вели дека „баладите не се лабаво споени туку компактни структури што проблеснуваат генијално во единството на формата и изразот“ (Huneker 1900, 275). Во однос на сложеноста, Пери изјавил дека „формата е тесно поврзана со сложените форми на песни“ (Perry 1902, 120).

При дефинирање на формата на овие дела Чарлс Розен (Rosen 1995, 322–350), во поглавјето „Шопен: Контрапунктот и наративните форми“ (Chopin: Counterpoint and the Narrative Forms), говори за вредностите на Шопен при реализирањето на наративот и лириката на романтичните поети. При разработката на Баладата бр. 3, тврди дека е поделена во четири дела и во неа се јавуваат три главни теми. Розен укажува на сродноста меѓу темите, а во однос на формата смета дека во овој случај не може да се применат во целост класичните критериуми за анализа на стандардните форми.

Мајкл Клајн (Michael Klein), исто така пишува за наративноста во четирите балади и укажува на тоа дека баладите поседуваат внатрешна структура со единствена формална логика, слично на другите поголеми дела на Шопен. При тоа, Клајн укажува на тоа дека во баладите може да се означи експозиција, развоен дел и реприза, посебно



затоа што секоја од нив содржи два или повеќе тематски материјали, и репризирање на најмалку еден од нив, и затоа постојат анализи во кои нивната структура се споредува со деловите на сонатната форма. Сепак, за Клајн овие анализи се проблематични, и како пример ја дава третата балада, во чија реприза на втората тема истата се појавува во тоналитет кој е оддалечен од почетниот. Клајн исто така вели дека не може да се постави стандардна „форма на балада“ бидејќи „споредбата меѓу баладите открива некои сличности во формата, но ниту еден модел не управува со сите четири“ (Klein 2004, 30).

Паракилас (James Parakilas) во статијата “Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade” исто така не се согласува околу споредувањето на баладите со структурата на сонатната форма. Тој прави анализа на првата балада (триделна форма), и заклучоците од оваа анализа ги применува на другите балади (Parakilas 1992, 70–73).

Како што можеме да забележиме, често се дискутира за можностите формалната организација на баладите да се поврзе со сонатната форма на 18 век, особено ако тие може да бидат сфатени како варијанти на сонатна форма. Џим Самсон во своите анализи на музиката од 19 век, со специјалност за делата на Шопен, тврди дека формата на четирите балади е оддалечена од сонатната форма, но го признава како суштинска референтна точка архетипот на сонатната форма. Во однос на поврзувањето на баладите со другите форми, Самсон како можности ги наведува рондото и варијациите на кои можеме да се повикаме во посебни случаи, но само како нешто дополнително што може да се насети во нив, а најдалечна е допирната точка со валцерот (Samson 1992, 45).

Третата балада оп. 47 во As-dur е создадена во 1841 година, (партитурата била издадена во јануари 1842 година). Шопен ова дело го посветил на една од своите омилен ученици – Полин де Ноај (Pauline de Noailles) (Brown 1960, 131). Инспирацијата за создавање на оваа балада, како и за останатите три, се припишува на поезијата на полскиот поет Адам Мицкиевич (Cortot 1931, 2).

Во однос на толкувањето на програмноста во баладите Бурникел пишува дека Шопен не чувствувал потреба да ги разјасни деталите на приказната, и дека овие легенди без зборови и без наслов никогаш не престанале да бидат поезија. Во баладите проследуваме „вистинско создавање на инструментална песна“ (Bourniquel 1960, 149).

Бурникел исто така смета дека баладите немаат фиксна форма, и во деловите се организирани околу тематските материјали и нивните повторувања.

Брилијантниот стил на Шопен, кој подразбира обилна употреба на пасажии (дијатонски, хроматски, или во терци и сексти) и нивно варирање (украси, апоцатури), користење фигури со репетирани тонови, скокови и разложени акорди е одлика и на неговите балади. Меѓу нив, со посебно значење во однос на зрелоста на хармонскиот јазик се издвојува третата. Самсон пишува дека во последниот творечки период, промените што ги внесува Шопен стануваат повеќе квалитативни, што не значи дека се намалила количината на композиторски идеи, туку дека тој бил сè посамокритичен до поставувањето на конечната верзија на партитурата (Samson 1992, 17). Според Абрахам, без разлика на тоа што делото е создадено во третиот творечки период на Шопен, во кој делата ги пишува во многу посложен хармонски јазик за разлика од претходните периоди, со надоградување и усовршување на востановените принципи и техники, што води до хармонско совршенство, во третата балада хармонијата останува во голема мера во дијатонската рамка, која е само украсена со хроматизам (Abraham 1939, 77).

Третата балада е препознатлива уште од самиот почеток, нејзиниот тон на нарација е поставен уште во воведните тактови со тивката мелодија полна со елеганција. Како што беше наведено, нејзината форма не може да се нарече форма на сонатно алегро, форма на рондо или форма на балада заедничка за сите балади на Шопен. Некои особини како начинот на повторување на тематските блокови, како и должината на делото ја оддалечуваат од овие форми. Тактот е 6/8, а во однос на останатите балади третата е побрза со темпо Allegretto.

Самсон во својата монографија (Samson 1992, 56–62) при разработката на формата на третата балада разграничува две главни теми и една независна трета тема (епизодна, која во средишниот дел е проткаена со карактер на валцер), и секоја од нив е со затворен карактер (секоја тема е вградена во сопствена тематска и тонална рамка). Репризата на темите е по обратен редослед.

Во нашето истражување, како што ќе видиме во поглавјето за методот, користена е структурната шема на Самсон која е организирана околу тематските блокови и главниот тоналитет во нив. Самсон при поставувањето на формалната шема на делото се водел од перспективата на интерпретаторот, односно ги следел

„интерпретативните кодови“ поставени од Шопен кои помагаат во „читањето на формата“ (ibid., 62), кое и во нашиот случај треба да биде во служба на финалното обликување на интерпретацијата.

### 2.3 Интерпретациски планови

Покрај пијанистичката техника, во изведбата како клучен аспект влегува третманот на интерпретациските планови. Кај сите музички материјали, односно во музичките дела можеме да ги сретнеме седумте планови: интервалски, ритмички, инструментациски, хармонски, динамички, артикулациски и агогички (Бужаровски 1996, 15). Од седумте планови на музичкото дело три директно се однесуваат на интерпретацијата:

- динамиката,
- артикулацијата,
- агогиката и темпото. (ibid., 21–24)

Јачината на звукот е покриена со динамичкиот план чии особености може да се разграничат на: а) промени на интензитетите (од *ppp* до *fff*); б) засилување и стишување на звукот (*crescendo* и *diminuendo*) и акцентите, вклучувајќи *sf* или *sfz* (ibid., 20). Во нотниот текст *p* е ознака за изведба тивко, *pp* многу тивко, *ppp* најтивко, *mp* средно тивко, *mf* средногласно, *f* е гласно, *ff* многу гласно и *fff* најгласно. Постепеното појачување на звукот е обележано со *crescendo*, постепеното стишување со *diminuendo* или *decrescendo*. Ознаките за акцент упатуваат на тоа дали некој тон или акорд треба да се отсвири погласно во однос на соседните.

Во музиката артикулацискиот план ги покрива различните начини на изведба, односно врзување на тоновите (*legato*, *staccato*, *portato*, *tenuto*) (ibid.). Најевидентните се означени во нотниот текст: *legato* – поврзано, се обележува со лак над нотите; *non legato* – одвоено, без лак; *staccato* – кратко, со ознака точка над нотата; *portato* – помеѓу стакато и tenuto, комбинирана ознака со лак и точка над нотата; *tenuto* – задржано, се обележува со црта над нотата. Во артикулацискиот план спаѓаат и украсите.

Агогиката може да се разбере како отстапување од даденото темпо при изведбата (брзо, бавно, умерено итн.), односно скратување или продолжување на некои тонови и тактови, така што следи принцип за надокнадување и порамнување; во оваа смисла, најкористената агогичка алатка од страна на Шопен е *rubato*. Ознаката *ritardando* означува забавување на музичкиот тек, додека *accelerando* е забрзување.

Разграничувањето на интерпретациските планови и, соодветно, нивното посебно разгледување, како што веќе наведовме, има оправданост како основна методолошка алатка во анализата на различните пристапи кон интерпретацијата од различните изведувачи.

### 3      **Метод**

Истражувањето со користење на платформата YouTube за споредбена анализа на пијанистичката интерпретација, како што наведовме погоре, има за цел да изнајде кои можности ги дава оваа платформа за анализа на музичката интерпретација, покрај основното прегледување и преслушување на снимките. Соодветно, методолошкиот дизајн насочува кон овие можности, односно ги идентификува. Во натамошниот текст се поставени основите на методот кој што го применивме во истражувањето.

#### **3.1 Дизајн на истражувањето**

##### **3.1.1 Примерок на снимени изведби**

Предмет на споредбените анализи се снимки на изведби од Баладата бр. 3, оп. 47 на Шопен. Имајќи ја во предвид популарноста на оваа композиција и со тоа бројот на видеа кои циркулираат на YouTube, од аматерски до професионални изведби, концертни настапи, снимки од натпревари итн., од излистаните видеа според клучен збор (оригинален наслов на делото) во пребарувачката машина на сервисот, се направи примерок од две групи пијанисти од по четири изведувачи, од кои во првата група се опфатени врвни пијанисти од 20 век, кои се признати интерпретатори на Шопеновото творештво, додека во втората се пијанисти од поновата генерација и учесници на меѓународниот натпревар што го организира Институтот Фредерик Шопен (Chopin Institute) во чест на композиторот кој се одржува на секои пет години во Варшава:

1) Клаудио Арау/Claudio Arrau (Piano Masters 2022), Ѓерѓ Цифра/Georges Cziffra (Wittekjmusic 2013), Нелсон Фрејри/Nelson Freire (LOFTmusic 2015) и Марк-Андре Хамелин/Marc-André Hamelin (Tompilk 2010);

2) Георгијс Осокинс/Georgijs Osokins (Chopin Institute 2015); Евгени Божанов /Evgeny Bozhanov (Chopin Institute 2016); Ана Федорова/Anna Fedorova (Chopin Institute 2016) и Чарлс Ричард-Хамелин/Charles Richard-Hamelin (Chopin Institute 2015).

При селекцијата на овие пијанисти и изведби испочитувани се критериумите за јасни видеа без шум и видливост на изведувачите од непосредна близина. При

селекцијата се применија и критериумите видеата да бидат од јавни настапи, односно изведби во живо.

Како што наведовме, изведбата на Баладата бр. 3 од Шопен беше подготвувана во рамките на докторските студии, и нејзиното музичко совладување секако влијаеше врз концептот и дизајнирањето на истражувањето.

### 3.1.2 Истражувачки инструмент

Тргувајќи од тоа дека „инструментот ја диктира техниката за обработка на собраните податоци“ (Vužarovski 2012, 105), односно дека конципирањето на истражувачкиот инструмент е клучниот дел од методот, и со тоа го диктира целиот истражувачки дизајн, во овој дел се поставени основите на структурата на *прашалникот*, како примарен инструмент за собирање на податоците. Прашалникот во ова истражување се водеше како еден вид попис на настани кои произлегуваат од самите видеа, пополнет според две генерални групи на прашања со:

– општи податоци за видеото: линковите од платформата со податоци за насловот (според внесениот наслов од корисникот и според оригиналното дело и композитор), чија продукција е, датум и место на снимање, година на поставување на YouTube, податоци за гледаност и коментари, канал на кој поставено видеото;

– посебни податоци поврзани со интерпретацијата: пијанист (година на раѓање, потекло, образование, специјалност), времетраење на изведбата, придржување до нотниот текст, разработка на прашања за интерпретациските планови (динамиката, артикулацијата со фразирањето, педализирањето, генералното темпо и темпо рубато).

Како што може да се забележи, дел од втората група на прашања не би можеле да се прилагодат на квантитативниот пристап, затоа што подразбираат добивање одговори преку *опсервација* (в. *ibid.*, 103–104). Оттаму конципирањето на оваа група прашања од истражувачкиот инструмент води кон употребата на квалитативните методи.

Анализата се направи врз основа на партитурите на четирите балади оп. 23, оп. 38, оп. 47 и оп. 52, достапни за слободно користење на интернет (Cantorion Sheet Music 2021; едисијата е *Oeuvres complètes de Frédéric Chopin, Band 1: Ballades*; Berlin: Bote &

Bock, n.d. [1880]; ed. Karl Klindworth) (оваа едиција самиот истражувач ја користеше и при подготовката на третата балада). Помошно средство во анализата претставуваа текстовите со комплетната формална анализа на баладите од монографијата на Цим Самсон (Samson 1992) и анализата на интерпретациските планови на Бужаровски (1996).

Оттаму, кон анализа на Баладата се пристапи по делови користејќи ги поделбите по теми од монографијата на Самсон (Samson 1992, 62), со следниот шематски приказ:

Theme I	1–52	A♭ major
Theme II	53–115	F minor
Theme III	116–144	A♭ major
Theme II'	144–183	C♯ minor
Theme II+I	183–212	modulatory
Theme I' (refs. to Theme III)	213–241	A♭ major

Шематски приказ на Балада бр. 3 (Samson, 1992, 62)

### 3.1.3 Процедура

По направениот план на истражување, во следната фаза се пристапи кон собирање и внесување на основните податоци за видеата, односно со анализа на метаподатоците, по што следеше преслушување/прегледување врз основа на нотен материјал со анализа и пополнување на полињата со посебни податоци. Процедурата во истражување се трасира по следниот редослед:

– **Семплирање**, односно избор на примерок за анализа, користејќи изведби постирани на медиумот YouTube;

– **Евиденција** поврзана со општите податоци на видеата;

– **Прегледување**, односно преслушување заради утврдување дали пијанистите се придржуваат до нотниот текст, времетраење, почитување на поединечни интерпретациски планови;

– **Споредбена анализа** на пијанистичките интерпретации.

### **3.2 Претставување на резултатите од анализата**

Добиените резултати од анализата и пополнетиот прашалник се внесени во табели. Табелите содржат податоци референтни за поединечните изведби со нивните карактеристики (секундарни и терцијарни податоци) (Bužarovski 2012, 37). Претставувањето на податоците собрани по квалитативен пат е дескриптивно и интерпретативно, со инсајдерска селекција на интерпретациските планови.

### **3.3 Ограничувања**

Како што наведовме на почетокот, целта на истражувањето е да се лоцираат можностите за анализа односно предностите, но и ограничувањата кои ги носи самиот медиум. Повеќето селекција, односно семплирање на еден примерок од изведби, во кои главниот критериум е квалитетот на видеото се однесува на првото методолошко ограничување, посебно кога станува збор за формирањето репрезентативен примерок на изведби на Шопеновите дела. Второто ограничување се однесува на изборот на видеа на YouTube според субјективното истражувачко убедување и длабочината на познавање и интерпретирање на партитурата. Динамичкото нијансирање кое исто така зависи од видот и квалитетот на дигитализираното аудио е ограничување при анализата на интерпретациските планови.



## 4 Резултати

Во ова поглавје ќе ги претставиме резултатите од истражувањето со прегледување на видеата и нивна анализа, користејќи ги елементите како што се дефинирани од методот во однос на општите податоци за снимката и посебните податоци поврзани со интерпретацијата. Добиените резултати се претставени согласно направените две групи во примерокот на пијанисти.

### 4.1 Општи податоци

Преку анализата на општите податоци најпрво ги утврдивме можностите за анализа на снимените изведби претставени во табелата бр. 1. Линковите до изведбите се наведени во библиографијата. Четирите изведби од првата група пијанисти се снимени од различни продукции и поставени во различни децении. Настапите се во следните места: Teatro Municipal de Santiago, Чиле (Арау), Zalaegerszeg, Унгарија (Цифра), Kongressaal, Минхен, Германија (Фрејри) и Les Sommets Musicaux de Gstaad, Швајцарија (Хамелин).

Табела 1: Прва група пијанисти – општи податоци за постирањето на изведбите

Бр.	Пијанист (год.–год., земја на потекло)	Наслов на видеото	Датум на снимање	Кога е постирано на YouTube	Гледаност до 1 јули 2024	Интеракција
1/1	Клаудио Арау (1903–1991, Чиле)	Chopin   Ballade N°3, Op.47   Claudio Arrau (1984)	15 мај 1984	7 март 2022	3160	8 коментари 82 лајкувања
1/2	Ѓерѓ Цифра (1921–1994, Унгарија)	Georges Cziffra plays Chopin- Ballade in A-falt Major Op.47 No.3	17 март 1983	18 јануари 2013	31287	59 коментари, 451 лајкувања
1/3	Нелсон Фрејри (1944–2021, Бразил)	Nelson Freire: Frédéric Chopin – Ballade in A flat major, No. 3 Op. 47	16 јануари 1983	29 мај 2015	34216	32 коментари 792 лајкувања
1/4	Марк-Андре Хамелин (1961–, Канада)	Hamelin plays Chopin - Ballade No.3	6 февруари 2009	13 февруари 2010	207306	133 коментари над 1500 лајкувања

Сите четири изведби од втората група пијанисти се во продукција на Шопениовиот институт (The Fryderyk Chopin Institute/Narodowy Instytut Fryderyka Chopina), и снимките се поставени на каналот на институтот. Местото на снимање е во концертната сала на Варшавската Филхармонија. Како што гледаме во полето со насловот, изведбите се од етапи на натпреварот, освен за изведувачот под реден број 4 чија изведба е од финалниот концерт од натпреварот.

Табела 2: Втора група пијанисти – општи податоци за постирањето на изведбите

Бр.	Пијанист (год., земја на потекло)	Наслов на видеото	Датум на снимање	Кога е постирано на YouTube	Гледаност до 1 јули 2024	Интеракција
2/1	Георгијс Осокинс (1995, Летонија)	Georgijs Osokins – Ballade in A flat major Op. 47 (first stage)	5 октомври 2015	8 октомври 2015	59323	53 коментари и 502 лајкувања
2/2	Евгени Божанов (1984, Бугарија)	Evgeni Bozhanov – Ballade in A flat major, Op. 47 (first stage, 2010)	5 октомври 2010	20 мај 2016	25621	46 коментари, 314 лајкувања
2/3	Ана Федорова (1990, Украина)	Anna Fedorova – Ballade in A flat major, Op. 47 (second stage, 2010)	10 октомври 2010	17 јуни 2016	41264	22 коментари, 536 лајкувања
2/4	Чарлс Ричард- Хамелин (1989, Канада)	Charles Richard- Hamelin – Ballade A flat major Op. 47 (Prize-winners' Concert)	6 октомври 2015	24 октомври 2015	72588	54 коментари 853 лајкувања

Целосните податоци за пијанистите во однос на нивното образование, возраст, потекло и специјалност не можеа да се извлечат од видеата, текстуалниот опис под видеата или од коментарите. Затоа податоците за земјата на потекло и годината на раѓање и смрт кај првата група пијанисти, и годината на раѓање кај Марк-Андре Хамелин и втората група пијанисти, кои сметавме дека се од важност, се наведени во заградата под името на пијанистот.

Податоците постирани во табела бр. 1 за изведбите на Третата балада, упатуваат на гледаност и интеракција (лајкувања) според следниот редослед: /4, /3, /2, /1, а за

изведувачите во табела бр. 2: /4, /1, /3, /2. Интересно е тоа што гледаноста и одобрувањето на изведбата (лајкувањето) се поклопуваат во редоследот, што не е секаде случај и со рангирањето на бројот на коментарите (кај изведбата на Божанов 2/2 се појавува поголема интеракција со коментари споредено со Федорова 2/3). Кај пијанистите од постарата генерација најгледана е снимката на Марк-Андре Хамелин која е снимена во 2009 година, односно е од понов датум наспроти другите три снимки и настапи кои се од 1980-тите. Кај пијанистите од помладата генерација најголема гледаност има изведбата на Чарлс Ричард-Хамелин. (Инаку овие двајца пијанисти не се во роднинска врска, без разлика што и двајцата потекнуваат од Квебек, Канада).

Во секцијата со коментарите, имајќи го предвид нивото на изведба, сите постови често се придружени со изрази на воодушевување. Покрај ова, може да се сретнат и продлабочени осврти на самите интерпретации, земајќи предвид дека нив примарно ги следи избрана и стручна публика. На пример, во првата група, за Клаудио Арау: „богат звук полн со нијанси, ’скапоцен стил“; за Ѓерѓ Цифра: „музичките идеи доаѓаат толку природно и секогаш со правилна големина и интензитет“; за Нелсон Фрејри: „тој навистина ја разбира динамиката и резонанцијата на музиката на Шопен“; за Марк-Андре Хамелин: „совршена изведба, прекрасен звук, течно темпо, прецизна артикулација, блескава виртуозна брилијантност, типичното Шопеново рубато“.

Во втората група, за изведбата на Георгијс Осокинс се коментира на следниот начин: „доловување на величествен квалитет и уникатна ритмичка суптилноста во музиката на Шопен“; за Евгени Божанов: „многу добро водена полифонија и фразирање во интерпретацијата“; за Ана Федорова: „фразите многу често не се изработени, но сепак пијанистката поседува величествена техника“; за Чарлс Ричард-Хамелин: „брзо без брзање до виртуозна изведба“.

## **4.2 Споредбена анализа на интерпретациите**

Анализата на интерпретацијата ја започнавме со идентификација на времетраењето на изведбата на Балада бр. 3 оп. 47, за секој пијанист одделно. Во првата група најкратка е интерпретацијата на изведувачот под реден број 3, Нелсон Фрејри, а најдолга под реден број 2, Ѓерѓ Цифра (Табела 3). Забележаните минути и

секунди во табелите 3 и 4, се однесуваат исклучиво на времетраењето на музичката изведба без почетоците и краевите со аплаузи.

Табела 3: Прва група пијанисти – времетраење на изведбите според тематските целини на Самсон

Бр.	Пијанист	Вкупно (мин. : сек.)	I т. 1–52	II 53–115	III 116–144	IV 144–183	II+I 183–212	V 213–241
1.	Клаудио Арау	7:23	1:58	1:58	0:46	1:03	0:49	0:49
2.	Ѓерѓ Цифра	7:47	2:01	2:03	0:50	1:12	0:53	0:49
3.	Нелсон Фрејри	6:22	1:43	1:47	0:40	0:54	0:39	0:38
4.	Марк-Андре Хамелин	7:08	2:01	1:59	0:44	0:59	0:43	0:42

Кај втората група, најкратка е изведбата на пијанистот со реден број 4, Чарлс Ричард-Хамелин, а најдолга под реден број 3, Ана Федорова (Табела 4).

Табела 4: Втора група пијанисти – времетраење на изведбите според тематските целини на Самсон

Бр.	Пијанист	Вкупно (мин. : сек.)	I т. 1–52	II 53–115	III 116–144	IV 144–183	II+I 183–212	V 213–241
1.	Георгијс Осокинс	7:13	2:00	2:01	0:44	1:04	0:40	0:44
2.	Евгени Божанов	7:11	1:55	2:07	0:43	1:05	0:40	0:41
3.	Ана Федорова	7:27	2:04	2:01	0:44	1:07	0:46	0:45
4.	Чарлс Ричард- Хамелин	7:03	2:01	1:58	0:42	0:59	0:41	0:42

Од овој преглед во табелите 3 и 4 може да се прават споредби во однос на најголемата изедначеност во темпата на одредени делови, наспроти оние делови кои се изведуваат послободно, и каде што се појавуваат поголеми отстапувања (на пример,

разликите во изведбите на I, II и III во табелата бр. 3). Воопшто времетраењето на изведбите кај првата група пијанисти е многу разновидно во однос на пијанистите од помладата генерација, кај кои се јавува поголема унифицираност во темпото.

Во продолжение е направена споредбена анализа на изведбите на избраните пијанисти толкувани по редослед како во табелите, прва па втора група.

## I

### Тактови 1–52

Клаудио Арау – прави отстапувања во поглед на темпото, изведбата е умерена наспроти ознаката во партитурата *Allegretto*, со малку успорување – *ritardando* во тактовите 22–24 и 46–47. Испочитувани се ознаките за динамика и артикулација, изведбата е со елегантно фразирање и пијанистот покажува лирски карактер со поистакнато рубато (*rubato*).

Ѓерѓ Цифра – артикулациски е доследен, настапот е во умерено темпо, дури и бавен при изложувањето на материјалот од првата тема, и покажува истрајност во преминот на мелодијата од десна кон лева рака во 1–4 такт. Во поглед на динамиката прави отстапувања во такт 9 наместо *f* свира *mf*, како и без преголеми нијанси од *f* кон *diminuendo* (*diminuendo*) во тактовите 29–33. Фразирањето е јасно со умерено рубато.

Нелсон Фрејри – во поглед на темпото свира живо и цели повеќе кон *Allegro* наместо ознаката во партитурата *Allegretto*, особено во тактовите 33–35. Динамички е јасен, иако прави отстапувања во тактовите 9–11 каде свира од *mezzo-forte* (*mf*) кон *пијано* (*p*) и повторно назад кон *mf* наместо *forte* (*f*), помалку *forte* (*meno f*) и *p* напишано во партитурата. Артикулациски е доста презицен со педантно фразирање и умерено рубато.

Марк-Андре Хамелин – доследно се придржува на ознаките за артикулација, свира во темпо *Allegretto*, со јасно префрлување на мелодијата од десна во лева рака (1–4 такт), педантни динамички нијансирања и прецизна деградација од *f* кон *meno f* и *p* во тактовите 9–11, како и појавите на *crescendo*, па *diminuendo* во тактовите 25–32, додека рубатото е умерено.

Георгије Осокинс – воведот го започнува свирејќи јасно со нагласена мелодија во десната рака, покажува лирски карактер, педантно фразирање, испочитувани се знаците за артикулација, прави динамички отстапки (такт 9) наместо во *f* свири *p*, со јасна градација од *mezzopiano* (*mp*) преку *crecendo* (*crescendo*) до *f* и назад преку *diminuendo* до *p* во тактовите 25–33. Користи *rubato*, придружувајќи се до темпото и ритамот.

т. 9



Евгениј Божанов – во поглед на динамиката користи доста слобода, мелодијата во левата рака наместо во *p* ја свири во *mf* (такт 9), јасно го демонстрира контрастот од *f*, *meno f* и *p* во тактовите 9–15, користи повеќе *rubato* со нагли динамички нијанси од *crescendo* до *fortissimo* (*ff*), и е артикулациски точен.

Ана Федорова – за овој дел од нејзината изведба е посебно карактеристичен истакнатиот премин на мелодијата од десната во левата рака во тактовите 1–4, доследно се придружува на ознаките за артикулација, а во поглед на темпото свири брзо и користи малку *rubato*, и покажува лирски карактер при свирењето. Прави одредени отстапки во поглед на динамиката (такт 41–46) и спротивно од запишаното во партитурата прави *crescendo* од *mf* наместо од *p*.



Чарлс Ричард-Хамелин – изведбата е со јасен и елегантен вовед, точна е во поглед на динамиката и артикулацијата, со правилно фразирање, користи умерено темпо *rubato*, и е супериорен во начинот на звукоизвлекување. Особено обрнува внимание на свирењето *leggiero* и употребата на *crescendo* и *decrecendo* во тактовите 33–36.

## II

### Тактови 53-115

Клаудио Арау – демонстрира доста игрив настап со певлива мелодија во десната рака во тактовите 54–63. Особено е истакната динамичката градација од *poco crescendo* до *ff* во тактовите 75–81, како и јасно одвоената скриена мелодија во левата рака во тактовите 109–112. Користи мало *ritardando* во тактовите 86–88, како и во 101–103. Показува лирски карактер и точен ритам.

Ѓерѓ Цифра – применува умерено темпо со мало *ritardando* во тактовите 71–73. Во поглед на динамиката прави отстапувања во тактовите 81–88 и наместо *ff* свири *mf*.

Особено е истакната скриената мелодијата во левата рака со убав испеан тон во тактовите 109–112. Фразирањето е елегантно без многу рубато. Доследно се придружува на ознаките за артикулација.

т. 109–112



Нелсон Фрејри – ја изведува мелодијата во десна рака во *p* во тактовите од 52–64. Прави одлична градација од *crescendo* до *mf* во тактовите 63–65, како и од *mezza voce* (*mezza voce*) до *ff* во тактовите 73–81. Темпото е игриво со јасно фразирање, динамичките нијансирања се доследни на партитурата и користи умерено рубато.

т. 63–65



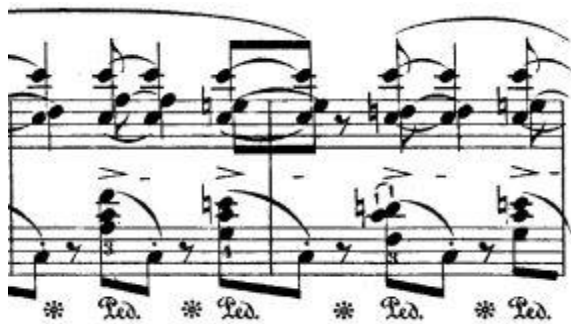
Марк-Андре Хамелин – свира со јасно истакната мелодија во десната рака, стриктно се придружува на ознаките за динамика и артикулација, особено со прецизна градација од *mezza voce*, преку *poco crescendo*, *piu crescendo* (*piu crescendo*), па сè до *ff*



во тактовите 73–81, како и од *p*, преку *crescendo* кон *f* и повторно преку *diminuendo* назад кон *p* во тактовите 95–102. Фразирањето е речиси совршено без премногу рубато.

Георгијс Осокинс – започнува со кристално јасна мелодија во десната рака, свири игриво, во поглед на динамиката (такт 77–81) прави умерено *крешендо* и наместо *ff* обележано во партитурата, свири *f*. Исполитувани се знаците за артикулација, и користи умерено *rubato*. Особено ја истакнува скриената мелодија во левата рака во тактовите 109–112, а фразирањето е беспрекорно.

т. 73–81



Евгениј Божанов – главната мелодија во десната рака посебно ја нагласува во *mf* динамика во тактовите 54–63 и користи умерено *rubato*. Исклучителен нагласок е даден на градацијата од *poco crescendo*, преку *piu crescendo*, сè до *ff* во тактовите 75–81.

Ана Федорова – прикажува подвижно мелодиско фразирање, јасно нагласена водечка мелодија во десната рака, точна артикулација, малку *rubato* и експресивност. Карактеристична е градацијата при интерпретацијата од *p* преку *crescendo* до *f* во тактовите 95–99, како и јасно истакната скриена мелодија во тактовите 109–112.

Чарлс Ричард-Хамелин – во овој дел изведбата е со лирски карактер, доследно се испочитувани знаците за артикулација, со правилно фразирање без премногу *rubato* и динамички точна изведба. Особено е истакнат контрастот од *f*, *meno forte*, *diminuendo*, *piu diminuendo* (*piu diminuendo*), сè до *p* во тактовите 86–95.

### III

#### Тактови 116-144

Клаудио Арау – изведба во темпо *Allegretto* без премногу употреба на *ritardando*. Исполнетото во такт 116 можеме да го толкуваме како извонредна *rubato*-изведба. Овде е карактеристична појавата на полиритмија при изведба на тактовите 138 и 142. Во поглед на динамиката прави отстапки во тактовите 120–124 и наместо *p* напишано во партитурата, свира *mf*. Особено се истакнати појавите на *crescendo* и *decrescendo* во тактовите 126–127, како и во 130–133. Фразирањето и артикулацијата се беспрекорни со мала употреба на *rubato*.

Ѓерѓ Цифра – исполнување во темпо *Allegretto* со мала употреба на *ritardando* во такт 124, како и тактовите 134–135. Динамички е доследен на напишаното во партитурата, особено истакнувајќи се во тактовите 136–143 при нијансирањата на *crescendo* и *diminuendo*, како и јасното одвојување на водечката мелодија во десната рака. Артикулациски е доследен со беспрекорно фразирање и мала употреба на *rubato*.

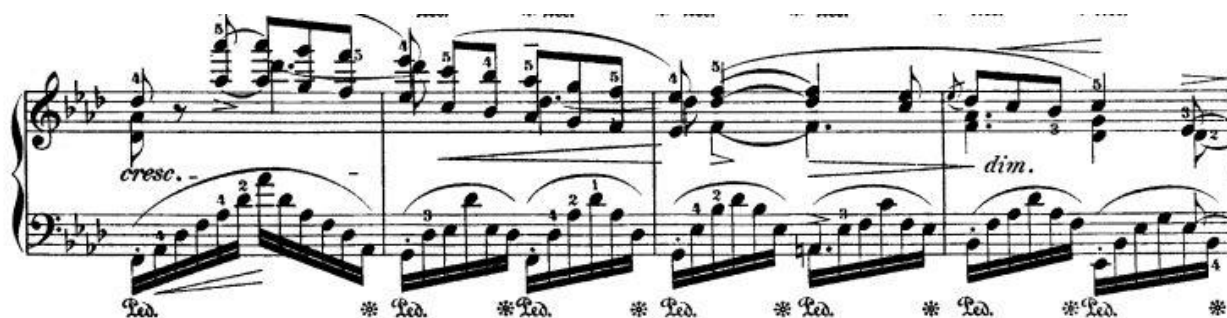
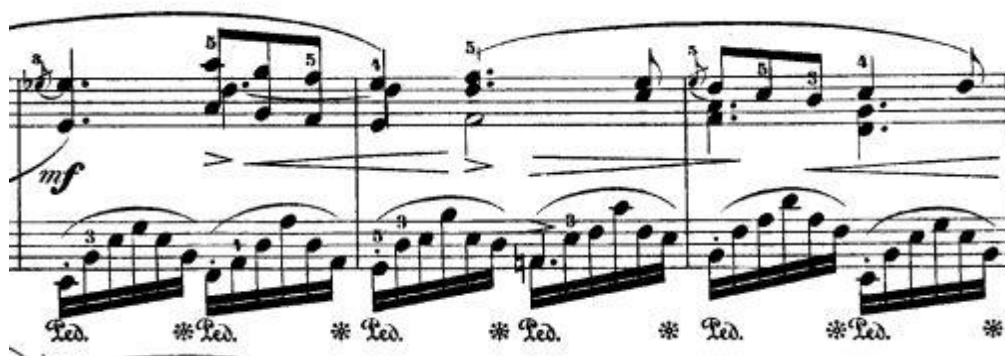
Нелсон Фрејри – неговиот настап е во темпо *Allegro* особено во тактовите 124–133 при изведбата на шеснаесттините ноти во водечката мелодија со исклучително изразено *leggero*. Во поглед на динамиката прави отстапки во тактовите 120–121 и наместо *p* напишано во партитурата, свира *mf*, како и употребата на *f* во такт 136

наместо *mf*. Особено се истакнати динамичките нијансирања во тактовите 126–133. Артикулациски е доследен со употреба на умерено рубато.

Марк Андре Хамелин – свири во живо темпо со голема леснотија при изведбата на водечките мелодии во десната рака особено во тактовите 124–134 со карактер на валцер. Артикулациски е доследен на партитурата, како и при свирењето *leggero* во наведените тактови (валцер). Во поглед на динамиката прави отстапки во тактовите 116–125, каде наместо *dolce (dolce)* употребува динамика *mf* и *f*. Особено е истакната градацијата *crescendo*, по кое следи *diminuendo*, а завршува во *p* во тактовите 139–143. Рубатото е умерено.

Георгијс Осокинс – подвижно исполнување, со богати динамички нијансирања, од *leggero* кон *crescendo* и назад кон *diminuendo*, како и со исклучителна техничка супериорност при изведбата на водечката мелодија со шеснаесттини ноти во десната рака кај делот со карактер на *валцер* во тактовите 124–135. Во тактовите 136–144 свири *esspreso*, а фразирањето е речиси совршено.

т. 136–144





Евгениј Божанов – користи повеќе *rubato*, артикулациски е доследен, со особено јасна динамичка градација од *crescendo* и назад до *decrescendo* во тактовите 126–127, како и во тактовите 130–133. Водечката мелодија во десната рака во шеснаесеттини ноти во *leggero* во тактовите кои упатуваат на *валцер*, 124–134, ја донесува со јасно фразирање.

Ана Федорова – во нејзината изведба забележливи се остапувања во поглед на динамиката (такт 116): наместо *dolce* свири *mf*. Во исполнувањето користи повеќе *rubato*. Елегантното исполнување на делот *валцер*, како и мелодиската линија во десната рака е јасно истакната, особено мелодијата во октави во тактовите 136–143.

т. 116



Чарлс Ричард-Хамелин – исполнување со малку слобода во динамиката – користи *f* и *ff* во тактовите 124–133, каде извонредно се интерпретирани нијансите *crescendo* и *decrescendo*, како и водечката мелодија во десната рака во *leggero*, која ја исполнува со нагласена експресивност, со повеќе *rubato* и беспрекорно фразирање.

т. 124–133

*leggiro*

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

126

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

129

Ped. \* Ped. \* Ped.

132

*dim.*

Ped. \*

## II

### Тактови 145–183

Клаудио Арау – свири Allegretto во тактовите 145–165 по што следува промена во Allegro, сè до 183 такт. Динамички прави отстапки во тактовите 173–183, каде што наместо *ff* напишано во партитурата, свири *f*. Карактеристично е издвојувањето на

скриената мелодија при изведбата во тактовите 149–152, како и мелодијата во левата рака во тактовите 165–173. Артикулациски е доследен со умерена употреба на рубато.

Ѓерѓ Цифра – започнува со Allegretto темпо во такт 145, го намалува темпото во т. 146 со компензирано зголемување во т.157 (*rubato*), по што следува умерено успорување, сè до 183 такт. Во овие тактови јасно ја истакнува певливата мелодија во десната рака, особено со додавање на скриена мелодија во левата рака во тактовите 149–152. Во поглед на динамиката, исто како и Арау, прави отстапувања во тактовите 173–183. Сличен пристап како и Арау има и во поглед на артикулацијата и агогиката.

Нелсон Фрејри – игрива изведба со темпо Allegro во тактовите 145–156, по што следува постепено *ачелерандо* (*accelerando*) до 183 такт. Во поглед на динамиката е доследен на напишаното во партитурата, а особено ја истакнува контрапункталната мелодија во левата рака во тактовите 157–165, како и фуриозното *ff* во тактовите 173–183. Артикулациски е без отстапувања со мала употреба на рубато.

т. 145-156

The image displays two systems of musical notation for measures 145-156. The top system features a single staff with a treble clef, containing a complex melodic line with many slurs and accents. Below the staff, there are dynamic markings: 'Ped.' followed by an asterisk, repeated several times. The bottom system consists of two staves, treble and bass clefs, showing a more intricate texture with many slurs and accents. Below this system, there are dynamic markings: 'Ped.' followed by an asterisk, repeated several times. Both systems include dynamic markings such as 'poco cresc.' and 'cresc.'.

Марк Андре Хамелин – изведбата е во живо темпо *Allegro*, особено во тактовите 173–183, каде користи мала доза на *accelerando*. Динамички е доследен на напишаното во партитурата, додека карактеристично е истакнувањето на контрапункталната мелодија во левата рака во тактовите 157–165, како и интензивното *ff* во тактовите 173–183. Нема отстапувања во поглед на артикулацијата, а употребата на рубато е минимална.

Георгијс Осокинс – изведба со испеана мелодија во десната рака на која се придружува мелодијата од левата, иако служи како хармонска придружба во тактовите 145–152. Користи повеќе *rubato*, и внесува драматургија користејќи *crescendo* до *ff* (тактови 157–173). Артикулациските ознаки се доследно испочитувани, со исклучително фразирање.

т. 157–161



Евгениј Божанов – свира со експресивност и лирски карактер, и со слобода во поглед на динамиката со нагло *crescendo* до *ff* во тактовите 165–173. Внесува благородност и драматургија со јасно нагласена мелодија во десната рака во *ff* во тактовите 177–183, а рубатото е умерено.

Ана Федорова – внесува драматургија во свирењето, користи умерено *rubato*, правилно фразира со мали отстапувања во поглед на динамиката и со испочитувани артикулациски ознаки. Особено ја истакнува контрапункталната мелодија во левата рака во *legato* во тактовите 157–165.

Чарлс Ричард-Хамелин – во изведбата се испочитувани артикулациските знаци од нотниот текст, во поглед на динамиката пијанистот прави силно *crescendo* до *ff* во

тактовите 165–173. Особено е забележливо *accelerando* во тактовите 179–183 и користи повеќе рубато. Фразирањето е беспрекорно.

## II+I

### Тактови 184–212

Клаудио Арау – во овој дел прави изведба во темпо *Allegretto* со мало забрзување (*accelerando*) во тактовите 209–212. Доследно се придржува до ознаките за динамика со јасно истакната водечка мелодија во десната рака, карактеристична е градацијата од *f* до *ff* во тактовите 209–212. Фразирањето е со умерена употреба на рубато.

Ѓерѓ Цифра – изведба во умерено *Allegretto* темпо со употреба на *ritardando* во такт 192 и такт 200, како и мало *accelerando* во тактовите 209–212. Во поглед на динамиката е доследен со мало отстапување во тактовите 185–187, каде свири *mezzo piano* (*mp*) наместо *p* напишано во партитурата. Водечката мелодија во десната рака е јасно истакната особено во тактовите 189–200. Артикулациски е доследен со умерена употреба на рубато.

Нелсон Фрејри – свири во темпо *Allegro*, не се придржува кон назнаката пригушено (*smorzando*) во такт 187, со особено забрзување (*accelerando*) во тактовите 209–212. Во поглед на динамиката има свој став, посебно истакнувајќи ја водечката мелодија во десната рака, како и динамичките нијансирања на *crescendo* и *decrescendo* и употребата на *molto cresendo* (*molto crescendo*) во тактовите 211 и 212. Нема отстапувања во поглед на артикулацијата, фразирањето е со мала употреба на рубато.

Марк-Андре Хамелин – свири во *Allegro* темпо со постепено забрзување во тактовите 209–212. Динамички е доследен на напишаното во партитурата со јасно истакната водечка мелодија во десната рака, особено во тактовите 185–208 со беспрекорни нијанси на *crescendo* и *decrescendo* и постепено *crescendo* кое води до *ff* во тактовите 201–212. Нема отстапувања во поглед на артикулацијата, без преголема употреба на рубато.

Георгијс Осокинс – во овој модулациски дел, односно развој во суштина, во неговата изведба присутно е умерено *rubato*, слобода во поглед на динамиката и јасно



истакната мелодија во десната рака во тактовите 185–209. Особено е изразена постепената градација од *crescendo*, *f*, *molto crescendo* (*molto crescendo*), сè до *ff* во тактовите 204–213. Фразирањето е беспрекорно.

Евгениј Божанов – испочитувани се ознаките за артикулација, користи повеќе *rubato*, присутни се јасни динамички нијансирања на *crescendo*, како и *decrescendo* во тактовите 189–192 и 197–200, и потоа внесува драматика и напнатост од 209 до 213 такт, со јасно разграничени фрази.

Ана Федорова – во овој модулациски дел користи слобода во поглед на динамиката, прави големо *crescendo* до *ff* (такт 201–213), и јасно ја истакнува мелодиската линија во десната рака без премногу *rubato*, со испочитувани артикулациски ознаки и супериорност во фразирањето.

т. 201-213



A full musical score for measures 201-213, showing piano and violin parts. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The violin part is on a single staff. The score includes dynamic markings such as "cresc.", "sempre più fe stretto", and "ff". There are also performance instructions like "poco a poco cresc." and "sempre più fe stretto". The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.



Чарлс Ричард-Хамелин – изведба во исклучително брзо темпо, со постојана напнатост, особено од такт 201, сè до 213 такт, каде е јасно забележлива постепената градација од *poco a poco crescendo*, *crescendo*, *f*, *molto crescendo*, сè до *ff*. Артикулациските ознаки се испочитувани, а рубатото е минимално, со беспрекорно фразирање.

## Г

### Тактови 213–241

Клаудио Арау – изведбата е во темпо *Allegretto* со употреба на големо *ritardando* во тактовите 225–230. Испочитувана е ознаката *piu mosso* (*piu mosso*) во такт 231 што трае до крајот на композицијата. Прави отстапувања во поглед на динамиката и свири *f* наместо *ff* напишано во партитурата. Артикулациски е доследен со употреба на умерено рубато и му дава достоинствен завршеток на делото.

Герг Цифра – во овој дел настапува во темпо *Allegretto*, сепак со успорување во такт 230. Ознаката *piu mosso* во такт 231 е испочитувана со истраен завршеток на последните три такта: 239, 240 и 241. Слично на Арау, прави отстапувања во поглед на динамиката и свири *f*. Фразирањето е беспрекорно со умерена употреба на рубато и убедлив завршеток на делото.

Нелсон Фрејри – свири исклучително брзо, без употреба на *poco ritardando* (*poco ritardando*) во такт 230 според напишаното во партитурата. Испочитувана е ознаката *piu mosso* во такт 231, па сè до крајот на композицијата. Во поглед на динамиката користи моќно *ff*, без артикулациски отстапувања. Фразирањето е беспрекорно со мала употреба на рубато и величествен крај на делото.

Марк-Андре Хамелин – свири во брзо темпо *Allegro* со употреба на *ritardando* во тактовите 225 и 226. Испочитувани се ознаките *stretto* (*stretto*) и *poco ritardando* во тактовите 227–230, како и *piu mosso* во такт 231. Во поглед на динамиката свири во исклучително моќно *ff*, без поголеми отстапувања, со одлично фразирање и бравурозен завршеток на композицијата. Артикулациски е доследен со минимална употреба на рубато.

Георгијс Осокинс – користи слобода во динамиката без претерано *ff* (такт 231), внесувајќи драматизам во завршетокот на композицијата. Артикулациските ознаки се испочитувани, како и агогичката ознака *piu mosso* во такт 231, што трае до крајот на композицијата, со исклучително фразирање и умерено рубато.

т. 231



Евгениј Божанов – донесува јасно истакната мелодија во десната рака во *ff*, со педантно и логично фразирање. Особено е забележлива градацијата на *crescendo* од *meno forte* до *ff* во тактовите 227–231. Во тактовите 231–241 свири според партитурата *piu mosso*, давајќи ѝ величествен завршеток на композицијата.

Ана Федорова – во овој дел кој започнува со реприза на тема I (такт 213) свири без динамички отстапувања, со јасно *ff* во кодата, со испочитувани знаци за артикулација и убедлив завршеток на композицијата. Исклучителна е интерпретацијата во делот *piu mosso*, каде користи мало *accelerando* во тактовите 231–238.

Чарлс Ричард-Хамелин – користи слобода во однос на динамиката, со испочитувани знаци за артикулација и беспрекорно фразирање. Во делот *piu mosso*, тактови 231–241, покажува исклучителна техничка супериорност и јасно *ff* со значително *accelerando*, давајќи убедлив завршеток на баладата.

\*

\*      \*

Степенот на индивидуално толкување и контрасти во изведбите на пијанистите од групата на постарата генерација е евидентен во снимките на Цифра и Фрејри, каде Цифра е најзабележително бавен во неговото изложување, дури и во спротивставениот материјал во такт 9 отсвирен со нежен карактер, а умерено темпо користи и при повторувањето на главниот материјал од тема I и II. Во останатиот дел од изведбата Цифра прави постепено забрзување во епизодата валцер (т. 116–144), и во поголеми размери евидентна е отстапката во однос намалувањето на темпото *ritardando* во такт 146 со компензирано забрзување во такт 157 (рубато). За разлика од него, Фрејри нуди најбрза изведба, дури не се придржува и кон назначеното *smorzando* (пригушено) во такт 187. Фрејри го менува темпото во тема II, и при повторувањето на истата тема свири побрзо, но сепак предизвикува воодушевување на крајот на изведбата.

Сето ова може да се спореди со времетраењето на изведбите, каде единствено изведбата на Фрејри не преминува 7 минути. Ова е посебно интересен случај за сите останати изведби, кои се движат во рамките на 7 минути (најчесто до 7:30 минути), што упатува на унифицираност во темпото на изведба на оваа балада, без разлика на генерацијата пијанисти.

Пијанистите од втората група, и покрај некои отстапки во однос на динамиката, како и темпото, задржуваат точка на контакт до оригиналната концепција на Шопен, стилското рубато е присутно, но отстапувањата во темпото во споредба со постарите изведувачи се намалува, а контролата при изведбата и интензитетот се такви што толкувањето на композицијата има оправданост како целина.

Изведбите на раните интерпретатори воопшто, нивните течни темпа, рубатата, како и преголемата брзина, се приближуваат до традициите на 19 век, и го носат отпечатокот и одржливата врска до приближно главната мисла на композиторот. Секако не постои апсолутна поделба помеѓу старите и средните генерации на пијанисти во 20 век, дури и помеѓу оние родени по 1970-тите и 1980-тите – очекувано ќе среќаваме и такви кои ќе припаѓаат на постарите учења, додека други јасно го усвоиле помодерниот стил на изведба.

## 5 Заклучок

Во овој труд е претставен пристапот кон анализата на пијанистичката интерпретација преку користење на онлајн-платформите, односно платформата YouTube. Иако и во минатото, од појавата на снимање на музичките изведби, различните носачи обилно се користеа за анализа на поединечните пристапи, појавата на онлајн-платформите со аудио и видео постови од многубројни изведби од различни интерпретатори, не само што направи огромен квантитативен скок, туку понуди неверојатно шарена лепеза од толкувања на едно исто дело. Кон тоа треба да се додаде и можноста за манипулирање на брзините на плејбекот, застанувањето, прецизните движења напред и назад, што не беа случај кај претходниот хардвер.

Основа за анализата во овој труд беше интерпретацијата на Баладата бр. 3 оп. 47 од Фредерик Шопен. За оваа анализа се определивме за две групи на изведби, првата група со познати светски пијанисти на 20 век, изведувачи на Шопенови композиции, и втората група интерпретатори од Шопеновиот конкурс во Варшава од 2010 и 2015 година. Анализата беше направена со користење на редакцијата на партитурата на Карл Клиндворт и изведувањето на шемата на формалната структура на делото, според изложувањето и разработката на трите главни тематски материјали, направена од музикологот Џим Самсон (1992). На анализите им претходеше собирањето на метаподатоците поврзани за изведбата и пијанистот што ги нуди YouTube, како и времето кога се случило постирањето на видеото и интеракцијата со корисниците преку коментари и оценки. Натаму анализите користеа квалитативна постапка, преку детално и прецизно преслушување на одделните постови за да се добијат заклучоци за индивидуалните пристапи кон интерпретациските планови на музичкото дело. Добиените резултати недвосмислено ги потврдија можностите за користењето на платформите со музички дела за длабински увид во многу компоненти на интерпретациите на музичките дела и посебно интерпретациските планови, односно почитувањето или отстапувањето во динамиката, артикулацијата и агогиката, односот десна – лева рака и начинот на фразирање.

Покрај остварувањето на целите на истражувањето во однос на изнаоѓањето можности за споредбени анализи на пијанистичка интерпретација преку избраниот медиум и тоа што истражувачот-пијанист ги исфилтрира најкомпетентните за него интерпретации, како и делови од изведби, спроведувањето на ова истражување

очекуваме да послужи како методолошка основа за анализа на пијанистичките изведби со користење на онлајн-платформите, нешто што води до подобро опремен пијанист, попрецизно читање и повисоко ниво на изведба соодветна на стилот на интерпретација и толкување на композиторските знаци. Колку подлабоко се разбере внатрешната хармоничност на музичкото дело, толку стануваме поверни кон изведбата.

## Библиографија

- Бужаровски, Димитрије. 1996. *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: ФМУ.  
Пристапено 11 февруари 2021. [http://buzar.mk/Books/DBuzarovski\\_Analiza.pdf](http://buzar.mk/Books/DBuzarovski_Analiza.pdf).
- Abraham, Gerald. 1939. *Chopin's Musical Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Arabesque. 2022. "Your Piano Lessons in Los Angeles with a Deeper Understanding of Chopin's Music." *Arabesque Conservatory of Music*, October 10. Accessed July 15, 2024. <https://www.arabesqueconservatory.com/post/5-characteristic-traits-of-piano-music-by-chopin>.
- Binder, Matt. 2018. "YouTube accounts for 47 percent of music streaming, study claims." *Mashable*, October 10. Accessed February 11, 2021.  
<https://mashable.com/article/youtube-47-percent-of-on-demand-music-streaming/>.
- Bourniquel, Camille. 1960. *Chopin*. New York: Grove Press.
- Brown, Maurice J. E. 1960. *Chopin*. New York: St. Martin's Press.
- Burgess, Jean, and Joshua Green. 2009. "The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide." In *The YouTube Reader*, edited by Pelle Snickars and Patrick Vonderau, 89-107. Stockholm: National Library of Sweden.
- Bužarovski, Dimitrije. 2012. *Istraživačke metodologije aplicirane u muzikologiji*. Knjaževac: Nota.
- Cantorion Sheet Music. 2021. "Frédéric, François Chopin. *Ballade No. 1-4*." *Cantorion Sheet Music*. Accessed April 03, 2021.  
<http://cantorion.org/composers/142/Fr%C3%A9d%C3%A9ric-Fran%C3%A7ois-Chopin>.
- Clément, Jean-Yves. 2009. *Les deux âmes de Frédéric Chopin*. Paris: Presses de la Renaissance.
- Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Cortot, Alfred. n.d. [1929]. *Editions de travail des oeuvres de Chopin balades*, No. 5138. Paris: Salabert editions.

Cortot, Alfred. 1931. *The Ballads of Chopin*. Paris: Editions Solabert.

Činč, Tanja. 2019. „Chopinov utjecaj na razvoj klavirske glazbe: Slučaj Skrjabin.” Specijalistički rad, Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija. Pristupljeno 7. jula 2024. <https://core.ac.uk/download/pdf/270127437.pdf>.

Ebied, Mohammed M. A., Samir A. Al-S. Kahouf, and Shima A. A Rahman. 2016. “Effectiveness of using YouTube in enhance the learning of computer in education skills in Najran University.” *International Interdisciplinary Journal of Education*, Volume 5, Issue 3: 619–625. Accessed February 14, 2021. [http://iijoe.org/v5/IJJOE\\_29\\_03\\_05\\_2016.pdf](http://iijoe.org/v5/IJJOE_29_03_05_2016.pdf).

Goulding, G. Phil. 2004. *Klasična glazba – 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*. Zagreb: V.B.Z.

Hedley, Arthur. 1974. *Chopin*. London: J.M. Dent and Sons.

Holland, Margaret. 2016. “How YouTube Developed into a Successful Platform for User-Generated Content.” *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Vol. 7, No 1. Accessed February 14, 2021. [https://www.elon.edu/u/academics/communications/journal/wp-content/uploads/sites/153/2017/06/06\\_Margaret\\_Holland.pdf](https://www.elon.edu/u/academics/communications/journal/wp-content/uploads/sites/153/2017/06/06_Margaret_Holland.pdf).

Hudson, Richard. 1994. *Stolen Time. History of tempo Rubato*. Oxford: Clarendon press.

Huneker, James. 1900. *Chopin: The Man and His Music*. New York: Charles Scribner’s Sons.

Huneker, James. 2007. *Chopin the Man and His Music*. Teddington: Echo Library.

Hutcheson, Ernest. 1948. *The Literature of the Piano*. New York: Alfred. A. Knopf.

Jenkins, Henry, Sam Ford, and Joshua Green, 2013. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press.

Kleczynski, Jean. 2007. *Frederic Chopin, An Interpretation of His Works*. Palma de Mallorca: Mossèn Alcover.



- Klein, Michael. 2004. "Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative." *Music Theory Spectrum* 26/1: 23–56. Accessed March 10, 2022. <http://www.jstor.org/stable/4488727>.
- de Laleu, Alette. 2017. "YouTube and Classical Music, 10 of the Most Beautiful Videos from the Archive". *France Musique*, December 23. Accessed February 12, 2021. <https://www.francemusique.fr/en/youtube-and-classical-music-10-most-beautiful-videos-archives-15603>.
- Liszt, Franz. 1913. *Life of Chopin*. Translated by John Broadhouse. London: W. Reeves.
- Monkhouse, Heather and Anne Marie Forbes. 2015. "The Use of YouTube to Improve Students' Acuity and Analytic Skills in Discussion of Issues in Music Performance." *Literacy Information and Computer Education Journal (LICEJ)*, Volume 6, Issue 3: 1964-1970. <https://infonomics-society.org/wp-content/uploads/licej/published-papers/volume-6-2015/The-Use-of-YouTube-to-Improve-Students-Acuity-and-Analytic-Skills-in-Discussion-of-Issues-in-Music-Performance.pdf>.
- Parakilas, James. 1992. *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*. Portland OR: Amadeus Press.
- Perry, Baxter E. 1902. *Descriptive Analysis of Piano Works*. Philadelphia: Theodore Presser Company.
- Rink, John. 1992. "Tonal architecture in the early music." In *The Cambridge Companion to Chopin*, edited by Jim Samson, 78–97. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, Charles. 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Samson, Jim. 1985. *The Music of Chopin*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Samson, Jim. 1992. *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schonberg, Harold C. 1997. *The Lives of the Great Composers*. New York: W. W. Norton & Company.
- WebWise. n.d. "Explained: What Are the Main Functions of YouTube?," *WebWise*. Accessed February 13, 2021. <https://www.webwise.ie/parents/what-is-youtube/>.
- Weissmann, Adolf. 1912. *Chopin*. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler.

YouTube Official Blog. 2024. "YouTube by the numbers," *YouTube for Press*. Accessed June 30, 2024. <https://blog.youtube/press>.

## **YouTube видео**

bartolomochristofari. 2009. "Paderewski plays Chopin Ballade #3 in A flat Op. 47 on Duo Art". YouTube video, December 11. Accessed February 13, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=K8k7ZscLIg>.

bennettlerner2. 2015. "Lesson with Claudio Arrau: Strauss "Burleske"; student: Bennett Lerner (late '60s)." YouTube video, November 24. Accessed February 18, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=bl3QK7WIE-g>.

Chopin Institute. 2015. "Charles Richard-Hamelin – Ballade A flat major Op. 47" (Prize-winners' Concert). YouTube video, October 24. Accessed July 1, 2024.

[https://www.youtube.com/watch?v=TzgQ0kxm\\_Nk](https://www.youtube.com/watch?v=TzgQ0kxm_Nk).

Chopin Institute. 2015. "Georgijs Osokins- Ballade in A flat major Op.47" (first stage). YouTube video, October 8. Accessed July 1, 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=avbv5MMkWZc>.

Chopin Institute. 2016. "Evgeny Bozhanov-Ballade in A flat major, Op.47" (first stage.2010). YouTube video, May 20. Accessed July 1, 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=vwITjUsRtTA>.

Chopin Institute. 2016. "Anna Fedorova-Ballade in A flat major, Op. 47" (second stage, 2010). YouTube video, June 17. Accessed July 1, 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=AEjs9Jw90ns>.

Classical Masterpieces. 2014. "Rachmaninoff plays Chopin Ballade No. 3." YouTube video, October 12. Accessed February 12, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=2oerfuY0DA0>.

Classique @ la demande. 2013. "Chopin - Ballade no.3 (Vladimir Horowitz)." YouTube video, November 19. Accessed February 14, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=rJHo2J-2rAM>.

- IMAL - International Mendelssohn-Academy Leipzig. 2020. "Prof. John Rink: Defining 'Shape' in Musical Performance - Part 1." YouTube video, October 11. Accessed February 12, 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_k2xO-2--o](https://www.youtube.com/watch?v=Q_k2xO-2--o).
- LOFTmusic. 2015. "Nelson Freire: Frédéric Chopin – Ballade in A flat major, No. 3 Op. 47". YouTube video, May 29. Accessed July 1, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=i-FTbzL8aDU>.
- Mahmut Önal. 2013. "F. Chopin Ballade no 3 Opus 47 (As) By Claudio Arrau." YouTube video, September 10. Accessed February 10, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=1nKbQBeQagE>.
- Piano Masters. 2022. "Chopin | Ballade N°3, Op.47 | Claudio Arrau (1984)." YouTube video, March 7. Accessed July 1, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=QVQ957BVNJQ>.
- Thewisemonkey9. 2016. "Alfred Cortot: Chopin - Ballade No. 3 A flat major Op. 47." YouTube video, January 4 Accessed February 13, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=VmgzlozGAMU>.
- Tompilk. 2010. "Hamelin plays Chopin - Ballade No.3." YouTube video, February 13. Accessed July 1, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=iAqgdOCprKk>.
- Wittekjmusic. 2013. "Georges Cziffra plays Chopin-Ballade in A-falt Major Op.47 No.3." YouTube video, January 18. Accessed July 1, 2024. [https://www.youtube.com/watch?v=NCQRx0uV\\_8g](https://www.youtube.com/watch?v=NCQRx0uV_8g).

## **Нотно издание**

Frédéric, Chopin. 1880. Band 1: *Ballades*; ed. Karl Klindworth: *Oeuvres complètes de Frédéric Chopin*, Berlin: Bote & Bock.