

## CHOPIN BALLADÁINAK FORMAI RUGALMASSÁGA ÉS TÖMÖR HARMÓNIAI MEGOLDÁSAI

Chopin zenéjével való találkozásom az 1980-as években történt, amikor mint középiskolás zongoraszakos diák, tanárom Chopin műveket iktatott be az évi tananyagomba. Játszottam annak idején Chopin *Prelűdöket*, aztán később a *b-moll scherzot* és az *I. balladát*. Műveinek hangzása megkapó volt számomra, szívesen gyakoroltam szerzeményeit. Harmóniáit szépként érzékelttem, műveinek formai felépítését pedig, előadásból kifolyólag dinamikusnak, lendületesnek éreztem, főleg a *Scherzo*-ban és a *Balladában*.

Jelen tanulmányomban betekintést szeretnék nyújtani Chopin komponisztikus műhelyébe, formai és harmóniai szempontokat elemezve, bemutatva. Természetesen tudatában vagyok annak, hogy Chopin-nél, más romantikus zeneszerzőhöz hasonlóan újat már nemigen lehet mondani. Azonban a jelen dolgozatban összefoglalt megfigyelések a saját rálátásom Chopin zenéjére, és nem bibliográfiai feldolgozás. Személy szerint érdekelt, mi az, ami Chopin formaépítését, harmonizálási technikáját megkülönbözteti a kortársaiétól. Tényként akartam megtapasztalni azt, amit a kortársai érthetlenséggel fogadtak. Szeretnék csak pár idézetet bemutatni erről:

**François-Joseph Fétis**, a *Revue Musicale* szerkesztője, korának nagy zenetudósa és tekintélyes kritikusa, Chopin 1832. február 26-án Párizsban, a Pleyel teremben megtartott koncertjének kritikájában a következőket írta a zeneszerző merész harmóniai és formai újításairól:

„*A túlságosan gazdag moduláció, a frázisoknak a kelleténél szabadabb átvezetése, melynek folytán időnként úgy érezzük, inkább improvizációt hallunk, mint kompozíciót, olyan hibák, amelyek az imént említett erényekkel ötvöződnek. De ezekért a hibákért a művész életkora tehető felelőssé: eltűnnek majd, ha meglesz a kellő tapasztalat.*”<sup>1</sup>

(Itt Chopin *e-moll zongoraversenyét* játszotta, a *Variációkat Mozart „Don Giovanni”-jának témáira*, valamint egy pár kisebb művét.)

**Ludwig Rellstab**, híres berlini kritikus egy 1833-ban megjelent cikkében Chopin op. 7-es *Mazurkáit* elemezve a következőket írta:

„*A fülhasogatóan diszsonáns hangzatok, az erőltetett átvezetések, a fülserítő modulációk, a végleteleg kicsavart dallamok és ritmusok kitalálásá-*

---

<sup>1</sup> Smoleńska-Zielińska, Barbara, *Fryderyk Chopin élete és zenéje*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009, 105. old.

ban egyenesen fáradhatatlan, akarom mondani, kifogyhatatlan. Ami a keze ügyébe esik, mindent felhasznál, hogy elérje a különcködő eredetiség hatását, különös tekintettel a lehető **legszokatlanabb hangnemekre, az akkor-dok természetellenes rendszerére, (...).**<sup>2</sup>

\*

„Mendelssohnra elsősorban Fryderyk zongorajátéka tett mély benyomást; a kompozícióiról, amelyek az ő ízlésének túlságosan «avantgárdnak» bizonyultak némi távolságtartással nyilatkozott.”<sup>3</sup>

\*

Robert Schumann ugyan rajongott Chopin zenéjéért, viszont újításait ő is fenntartással fogadta. A *b-moll szonátáról* egy recenzióban a következőket írta:

„Akinek az említett **Szonáta** első taktusainak átnézése után még maradnak kétségei a szerzőt illetően, az nem méltó a zeneértő jelzőre. Így csak Chopin kezd művet, és a befejezés is csak rá jellemző: diszszonanciákkal, diszszonanciákon keresztül, diszszonanciákban.”<sup>4</sup>

Barbara Smoleńska-Zielińska, *Fryderyk Chopin élete és zenéje* című, 2009-ben megjelent könyvében a következőképpen értelmezi Chopin harmóniai újításait:

„Chopin nem extravaganciából alkalmazott új eszközöket, nem az volt a célja, hogy ingerelje a hallgatók és a kritikusok hagyományos ízlését. A zene abban az irányban fejlődött tovább, amelyet a lengyel alkotó kijelölt. Ezen az úton haladt előre Liszt és Wagner, akik további következtetésekre jutottak Chopin revelatív erejű harmonizálása nyomán. Ebből nőtt ki a XIX. század végének neoromantikája a maga gazdag kifejezőerejével és harmóniavilágával, a végletekig feszítve a tonalitás határait. Az a mód, ahogy Chopin a hangzatokat kezelte – kitágította a kolorálás lehetőségeit, a diszszonanciákban pedig mindaddig ismeretlen hangzásbeli és kifejezésbeli minőségeket fedezett fel –, termékenyítőleg hatott az impresszionisták képzeletére, és kijelölte az utat a XX. század harmóniai számára.”<sup>5</sup>

A fenti idézetek szószerint kíváncsívá tettek, és arra készítették, hogy Chopin műveinek kottáit elővegyem és elemezzem. Választásom a *4 balladára* esett, mivel ezek Chopin érett kori művei, amikor a szerző komponisztikus technikája már kialakult, és az egymást követő komponálá-

<sup>2</sup> U.o., 127-128. old.

<sup>3</sup> U.o., 108. old.

<sup>4</sup> U.o., 129. old.

<sup>5</sup> Smoleńska-Zielińska, Barbara, *Fryderyk Chopin élete és zenéje*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009, 130. old.

si éveikből ítélve a balladák összefüggő, kompakt egységet alkotnak. Keletkezési adataik a következő táblázatban láthatók:

### 1. példa

	Komponálási év	A szerző életkora	Első kiadás éve	Dedikáció
I. Ballada, op. 23, g moll	1835-1836	25-26	1836	Mr. Le Baron de Stockhausen
II. Ballada, op. 38, F dúr	1836-1839	26-29	1839	Mr. R. Shumann
III. Ballada, op. 47, Asz dúr	1841	31	1841	Mlle. Pauline de Noailles
IV. Ballada, Op. 52, f moll	1842, revideált 1843	32-33	1843	Mme la Baronne C. de Rothschild

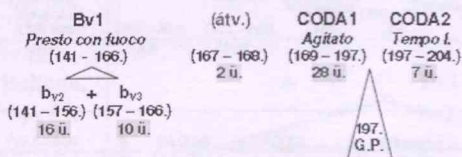
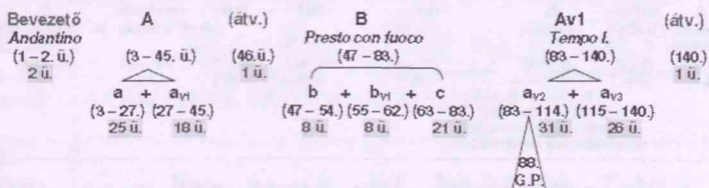
A balladák formáinak képleteit négy komplex táblázatban foglaltam össze.

### 2a. példa

FRYDERYK CHOPIN: I. BALLADA, op. 23, g moll (formai képlete) – (264 ütem terjedelmű)										
Bevezető <i>Largo</i> (1-8. ü.) 7,5 ü.	A <i>Moderato</i> (8-26. ü.) a + a <sub>v1</sub> 8 ü. 10 ü. (8-16.) (16-26.)	(külső toldás) (26-32.) 6 ü.	(átvezető) (33-36.) 4 ü.	B <i>a tempo</i> (36-44.) b + b <sub>v1</sub> 4 ü. 4 ü. (36-40.) (40-44.)	(külső toldás) (44-40.) 4 ü.	(átv. 1.) (48-55.) 7 ü.	(átv. 2.) (56-67.) 12 ü.	C <i>Meno mosso</i> (68-93.) c + a <sub>v2</sub> 15 ü. 11 ü. (68-82.) (82-93.)		
Av1 <i>a tempo</i> (94-102.) 9 ü.	(külső toldás) (103-105.) 3 ü.	Cv1 (106-118.) 13 ü.	(külső toldás) (118-125.) 7 ü.	(átv. 3.) <i>più animato</i> (126-137.) 12 ü.	Bv1 <i>a tempo</i> (138-145.) 8 ü.	(külső toldás) (146-150.) 5 ü.	(átv. 4.) (150-190.) 8 ü.	(átv. 5.) <i>leggiermente</i> (198-195.) 7 ü.		
Cv2 (166-188.) c <sub>v2</sub> + a <sub>v2</sub> (166-190.) (190-188.) 15 ü. 8 ü.	(átv. 6.) (188-194.) 6 ü.	Av2 <i>Meno mosso</i> (194-206.) 12 ü.	(átv. 7.) <i>appassionato</i> (206-207.) 2 ü.							
CODA										
D <i>Presto con fuoco</i> (208-216.) 9 ü.	E (216-224.) 8 ü.	Ev1 (224-230.) 6 ü.	(külső toldás) (230-238.) 8 ü.	(átv. 8.) (238-242.) 4 ü.	F (242-250.) 8 ü.	G/A (250-258.) 8 ü.	H (258-264.) 6 ü.			

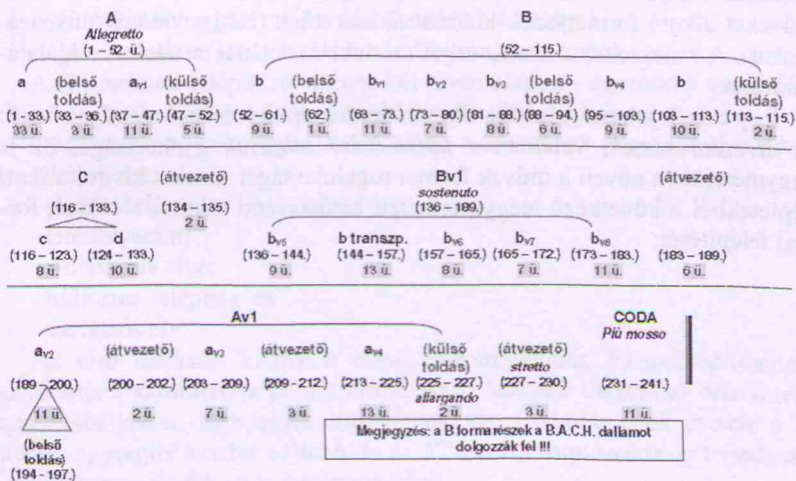
### 2b. példa

FRYDERYK CHOPIN: II. BALLADA, op. 38, *F dúr - a moll* (formai képlete) – (204 ütem terjedelmű)



2c. példa

FRYDERYK CHOPIN: III. BALLADA, op. 47, *Asz dúr* (formai képlete) – (241 ütem terjedelmű)



2d. példa

FRYDERYK CHOPIN: IV. BALLADA, op. 52, *f moll* (formai képlete) – (239 ütem terjedelmű)

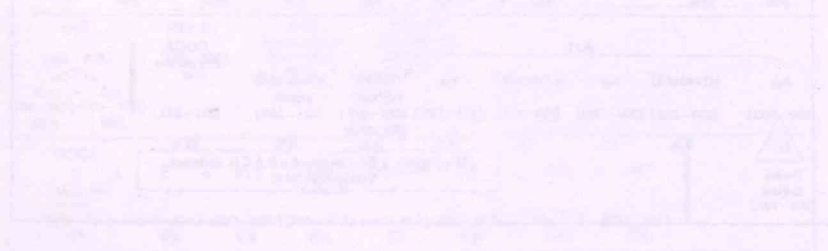
A <i>Andante con moto</i> (1–5.) 5 ü.	{külső toldás) (6–7.) 2 ü.	B <i>a tempo</i> (8–36.) b, 15 ü. [8–22.] b, 14 ü. [23–36.] - rövid, 1 ütemes átvezetők ékelődnek be a mondatok közé.	{belső toldás) (37–46.) 10 ü.	Bv1 (46–57.) 11 ü.	Bv2 {átvezető) <i>pü rit., a tempo, rit.</i> (58–71.) 14 ü.	(72–80.) 9 ü.	C <i>a tempo, ritard.</i> (80–99.) 19 ü.
--	-------------------------------------	---	--	--------------------------	---	------------------	---

D <i>a tempo</i> (100–116.) d, d <sub>1</sub> <i>rit. a tempo</i> (100–107.) (108–116.) 8 ü. 9 ü.	{külső toldás) <i>rit.</i> (117–120.) 4 ü.	{átvezető) <i>a tempo</i> (B motívika) (121–124.) 4 ü.	Av1 (125–134.) 9 ü.	{külső toldás) <i>rallent.</i> (134.) 1 ü.	Bv3 <i>a tempo</i> (135–155.) 21 ü.	{átvezető) (155–156.) 1 ü.	Bv4 <i>poco a poco accel.</i> (156–167.) 11 ü.
---	---	--	---------------------------	--	--	----------------------------------	---

{átvezető) (167–168.) 1 ü.	Cv1 <i>a tempo</i> (169–191.) 23 ü.	{külső toldás) <i>stretto ritard</i> (191–202.) 11 ü.	{átvezető) <i>a tempo</i> (203–210.) 8 ü.	{átvezető) <i>a tempo</i> (211–227.) 17 ü.	CODA1 (211–227.) 17 ü.	CODA2 <i>accel. sin al fine</i> (227–239.) 12 ü.
----------------------------------	--	---	--	---	------------------------------	---

A négy táblázat tartalmát végigkövetve és a formarészek méretének arányát figyelve szembeötlő az a **formai rugalmasság**, az a könnyedség, amellyel Chopin a formarészek arányosságának kibontakozását kezeli. A műveket alkotó formarészek különböző méretűek (lásd a kiemelt ütemszámokat). A zeneszerző a formát teljes mértékben a zenei tartalom szolgálatába állítja.

Egy másik jelenség, amely Chopin formai építkezésénél megfigyelhető: az **átvezető részek**, valamint a **külső-belső toldások** gyakorisága. Ez is nagymértékben növeli a művek formai rugalmasságát. Ezeket kivéve a fenti képletekből a következő leegyszerűsített betűsorrend tükrözi a művek formai felépítését:



LEEGYSZERŰSÍTETT FORMAKEPLET	
I. Ballada, op. 23, g moll	Bev. A B C Av1 Cv1 Bv1 Cv2 Av2 + [ Coda : D + E + Ev1 + F + G/A + H ]
II. Ballada, op. 38, F dúr	Bev. A B Av1 Bv1 Coda1 Coda2
III. Ballada, op. 47, Asz dúr	A B C Bv1 Av1 Coda
IV. Bal- lada, op. 52, f moll	A B Bv1 Bv2 C D Av1 Bv3 Bv4 Cv1 Coda1 Coda2

Az *I. ballada* nagyformai (macro-strukturális) felépítése a **permutáció** elvét követi, melyet a **Coda**-ban **láncszerű zenei tartalomkibontás** követ.

A *II. ballada* nagyformája a **váltakozás elvén** alapul.

A *III. ballada* teljes egészében a **hídforma elvére** épül.

A *IV. ballada* felépítése viszont **két elven** alapul: - egyrészt a **variációs elv** érvényesül, másrészt pedig a **láncformaszerű** kibontakozás.

Összegzésképpen: Chopin *Balladái*ban a következő formaalkotási elveket alkalmazza:

- permutáció;
- láncfolyamat;
- váltakozás elve;
- hídforma felépítés, és
- variációs elv.

Az első *Balladát* kivéve a másik három ballada formafelépítésének súlypontja a **szimmetria** pontot érinti. Az *I. balladát* viszont az aranymetszés szabályozza. Mindegyik *Balladának* van Coda-ja. Ezek mérete a 8 ütemes egységtől kezdve változó, és az 57 ütemes **dupla-coda**-ig terjednek. Önálló formarészekként is értelmezhetőek.

\*

Chopin **harmóniai megoldásaiban** nagymértékben használ **új elemekkel kibővített akkordokat**. A hagyományos klasszikus alaphang-terc-kvint-szeptimen kívül, használja a **nónát, az undecimát, és terciadecimát**, minden minőségükben (kicsi, nagy, tiszta, bővített, szűkített). A klasszikus összhangzattanban szabály szerint egy késleltető hang nem jelenhet meg egyszerre a késleltetett hanggal. Chopin viszont gyakran színezi akkordjait azzal, hogy ezeket egymásra helyezi: kvart + terc, szext + kvint, nóna + oktáv stb. formájában. Az *ajoutée*-elemek szintén nagy szerepet játszanak harmonizálásában. Ezek által Chopin nagymértékben előlegezi a XX. századi modern összhangzattani elveket. Számos akkordja értelmezhető *alpha, beta, gamma, delta* vagy *epsilon* akkordként.

A hangnemek terén előszeretettel használja a moll színezetűeket, valamint a **b-előjegyzésű hangnemeket**. *Balladái* is mind **b-előjegyzésűek**. Kivételt képez a *II. ballada* Coda-ja, amelyben a szerző előjegyzést vált, és a mű *F-dúr* alaphangnemet *a-moll*-ra változtatja. Lehet-e egy zeneműnek két alaphangneme? Szerintem igen, ha a szerző előjegyzéssel megváltoztatja a kezdő hangnemet, és az új hangnemben zárja a művet. A *II. ballada* példája ez. A hangnemek összekapcsolásánál mint minden romantikus, Chopin is előszeretettel társítja a tercrokon hangnemeket, egyaránt dúr-t és moll-t.

Chopin *Balladái* bővelkednek érdekesebbnél érdekesebb harmóniai megoldásokban. Ezek közül bemutatunk egy párat szemléltetéséppen:

#### 4. példa

### BALLADE I.

Chopin, Op. 23.

g: IV<sub>6</sub> VI<sub>2</sub> III V<sup>7</sup> I.

Már az *I. ballada* 1. ütemében érdekességet figyelhetünk meg harmóniai szempontból. Chopin szubdominánsal kezd (IV. fok – *g moll*) – alaphangnemben, és egy kitartott C félhang után egy II. fokú nápolyi szextakkordot bont ki *arpeggio* formájában. Ebben a keretben a *B-hang* (a II. fokú akkord nónája, amely az akkord alapállásában *szekund-ajoutée*-ként is értelmezhető) eleinte mint átvezető hang jelenik meg. Aztán a 4. ütemben a VII. fokot írja körül dallamilag *grupetto* – szerűen, alsó (*eisz*) és felső (*g*) kisszekunddal, hogy a következő ütemben látványosan visszavonja a VII. fok előjegyzését (*fisz*-t) és ezáltal enyhén modális hangulatot teremtsen. Visszatérve a 4. ütemre: az *eisz* vezérhangja a *fisz*-nek (amely 3-szor jelenik meg), és **Tonika** ízt ad ennek (*fisz-moll* felé hajolva). Az alaphangnemhez, *g-moll*-hoz viszonyítva, ez **hangnemi scordatura**. A kiinduló *C*-hanghoz viszonyítva (lásd az 1. ütemet), a 3. ütemben a *fisz*-hangra való felemelkedés pólus-ellenpólust (bővített kvartot) rajzol ki. A 6-7-8. ütemekben Chopin először körülírja a *g-moll* tonalitást: IV., VI., III., és V. fokkal, és csak a 9. ütemben ad hangot a *g-moll* I. fokú tonikai akkordnak.

\*

Chopin *II. balladájából* kiemelkedőek azok a részletek, amelyekben a szerző az V. fokú domináns kvartszextakkordot folyamatosan váltogatja a IV. fokú szubdominánsal. Ezek az **A** és **Av1** formarészben gyakoriak. Megtaláljuk a következő ütemekben: 6-10., 15-18. – *F-dúr*-ban; 23-26. – *C-dúr*-ban; 31-34. *F-dúr*-ban; 34-37. – *a-moll*-ban (lásd az 5. példa pirossal bekeretezett ütemeit):



## BALLADE II.

Andantino.

Op. 38.

*sotto voce*

*il Basso sempre legato*

*for.*

Érdekes akkordokként emeljük ki szintén a *II. balladá*-ból a 37 - 45. ütemek között fokozatos gyakorisággal megjelenő **C-B-E-A** akkordot - az A hangra épülő nónakkord első megfordítása, eliptikus (hiányzó) szeptimmel:

## 6. példa

Az első ilyen akkord először 2 ütem után tér vissza, aztán ütemenként, majd pedig kétszer egy ütemben, *smorzando*-val tompítva.

Szintén modern harmonizálási jelenségként figyelhetjük meg a 63-78., valamint a 169-188. ütemek között (lásd a 7. példát) egy-egy hang természetes és módosított változatának egymásra helyezését, Chopin minden esetben szűkített oktávot létesítve ezáltal. A szűkített oktáv jellemző hangköze a **Beta-akkordnak**. A szűkített akkordok egymáshelyezése fordított kromatikává válik a 81-82. ütemekben hullámzó dallamvonalban. Általában, úgy mint a *II. balladában* is gyakran és előszeretettel használja a felfelé alterált IV. fokot, a domináns szeptim akkordot, valamint a VII. fokú szűkített szeptimakkordot. Chopin szintén gyakran színezi az akkordjait és futamait kromatikus késleltető, átvezető és váltóhangokkal.

\*

Még hosszan lehetne folytatni a harmóniai érdekességek revelációjának sorát, Chopin tömör harmóniai megoldásait. Adott keretben azonban megállunk itt. Chopin korában, az ő műveinek olykor erősen disszonáns hangzása szokatlan és merészen újszerűnek hatott. Ma már azonban nem ütközünk meg ezeken a hangzásokon, sőt effektusai számunkra szinte természetesként hatnak.

A szerző születésének 200. évfordulóján, záró gondolatként nem kívánhatok mást, mint azt, hogy Chopin zenéje és szellemisége még hosszú évszázadokon keresztül nyújtson kellemes felüdülést szerető hallgatói számára, valamint e zene előadói számára.