

Robert Schumann: Koncert za klavir i orkestar op. 54 u a-molu

Anić, Silvija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:072353>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-22**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
ODJEL ZA GLAZBENU UMJETNOST
ODSJEK ZA GLASOVIR

DIPLOMSKI RAD

Robert Schumann: Koncert za klavir i orkestar op. 54 u a-molu

Formalno-harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Studentica: Silvija Anić

Studijski smjer: Glasovir

Mentor: Kosovka Čudina, v. pred.

Ak. god. 2021./2022.

Split, 2022.

Silvija Anić

Ime i prezime studenta/ice

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je diplomski rad isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

Student/ica:

U Splitu, 28.6.2022. godine

Silvija Anić

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Splitu

Diplomski rad

Umjetnička akademija u Splitu

Odjel: Glazbeni

Odsjek: Glasovir

ROBERT SCHUMANN: KONCERT ZA KLAVIR I ORKESTAR OP. 54 U A-MOLU

Formalno-harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Silvija Anić

Schumannov jedini klavirski koncert jedan je od poznatijih i omiljenijih koncerata u klavirskoj literaturi. U vrijeme svog nastanka donio je svježinu u načinu tretiranja klavira i orkestra. Originalnošću u pristupu formi i glazbenom izričaju, ovaj koncert je utjecao na razvoj klavirskog koncerta. U ovom radu predstaviti ću biografiju Roberta Schumanna te povijesni kontekst i proces nastanka klavirskog koncerta op. 54. Potom ću analizirati koncert s formalno-harmonijskog aspekta; definirati, kategorizirati tehničke zahtjeve i navesti načine njihovog vježbanja, te ponuditi interpretativnu analizu koji bi mogla pomoći u razumijevanju i načinu izvođenja ovog koncerta.

Ključne riječi: Robert, Schumann, klavir, koncert, analiza

Rad je pohranjen u knjižnici Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu.

Rad sadrži: 50 stranica, 60 grafičkih prikaza, 0 tablica i 13 literaturnih navoda. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Mentor: Kosovka Čudina, v. pred.

Ocjenjivači: Kosovka Čudina, v. pred

Rad prihvaćen: 28. lipnja 2022.

Basic documentation card

University of Split
The Arts Academy
Department of Music
Study program: Piano

Diploma thesis

ROBERT SCHUMANN: PIANO CONCERTO OP. 54 IN A-MINOR

A formal, technical and interpretive analysis

Silvija Anić

Schumann's only piano concerto is one of the most famous and favorite concertos in piano literature. At the time of its creation, it brought freshness in the way of treating the piano and the orchestra. With its original approach to form and musical expression, this concert influenced the development of the piano concerto. In this thesis I will present the biography of Robert Schumann and the historical context and the creation of his Piano concerto op. 54. Then I will analyze the concert from a harmonic aspect, define and categorize the technical requirements and indicate ways of practicing them; and offer an interpretive analysis that could help in understanding the way of performing this concerto.

Keywords: Robert, Schumann, piano, concerto, analysis

Thesis deposited in the library of Arts Academy, University of Split

Thesis consists of: 50 pages, 60 figures, 0 tables i 13 references, original in: Croatian

Mentor: Kosovka Čudina, v. pred.

Reviewers: Kosovka Čudina, v. pred.

Thesis accepted: June 28th, 2022

Sadržaj

1. UVOD	1
2. O ŽIVOTU I DJELU R. SCHUMANNA	2
3. KONCERT ZA KLAVIR I ORKESTAR OP. 54	4
3.1. PRVI STAVAK, <i>ALLEGRO AFFETTUOSO</i>	7
3.1.1. <i>Formalno-harmonijska analiza</i>	7
3.1.2. <i>Tehnička analiza</i>	11
3.1.3. <i>Interpretativna analiza</i>	20
3.2. DRUGI STAVAK, INTERMEZZO. <i>ANDANTINO GRAZIOSO</i>	23
3.2.1. <i>Formalno-harmonijska analiza</i>	23
3.2.2. <i>Tehnička analiza</i>	25
3.2.3. <i>Interpretativna analiza</i>	27
3.2. TREĆI STAVAK, <i>ALLEGRO VIVACE</i>	28
3.2.1. <i>Formalno-harmonijska analiza</i>	28
3.2.2. <i>Tehnička analiza</i>	33
3.2.3. <i>Interpretativna analiza</i>	44
4. ZAKLJUČAK	48
5. POPIS LITERATURE	49
6. PRILOG	50

1. UVOD

Robert Schumann njemački je kompozitor iz razdoblja romantizma. Svojim umjetničkim djelovanjima na području kompozicije, ali i glazbene kritike, utjecao je na glazbu Njemačke i cijele Europe. „Originalnost njegove glazbene misli preobrazila je u srcu glazbenog romantizma klavirsku glazbu, solo-pjesmu, komorno, ali i orkestralno stvaralaštvo“.¹ Smjelo se borio za potrebe pronalaska novog smjera u razvoju glazbe. Tako je ponudio novi pristup klavirskom koncertu jer se njegova ideja nije podudarala s tadašnjim idealima koncerta. Koncert za klavir i orkestar u a-molu jedan je od popularnijih, a po mnogima i najljepših koncerata u pijanističkom repertoaru. Sam je za njega rekao da je kompromis između simfonije, koncerta i ogromne sonate.² Pročišćen je od virtuoznih efekata koji su sami sebi svrha. Od izvođača ipak zahtjeva tehničku spremnost, ali i senzibilitet, jasnoću i staloženost.

U ovom radu predstaviti ću biografiju Roberta Schumanna te povijesni kontekst i proces nastanka Koncerta za klavir i orkestar u a-molu. Potom ću analizirati koncert s formalno-harmonijskog aspekta; definirati, kategorizirati tehničke zahtjeve i navesti načine njihovog vježbanja; te ponuditi interpretativnu analizu koji bi mogla pomoći u razumijevanju i načinu izvođenja ovog koncerta.

¹ ANDREIS, Josip: Povijest glazbe (Knjiga 2), Liber mladost, Zagreb, 1976.

² Usp. <https://www.indianapolissymphony.org/backstage/program-notes/schumann-piano-concerto-in-a-minor-op-54/>. Pristupljeno: 24.5.2022.

2. O ŽIVOTU I DJELU R. SCHUMANNA

Robert Schumann (Zwickau, 1810. – Endenich, 1856.) značajna je figura u razvoju njemačkog romantizma. Kao kompozitor, glazbeni kritičar i esejist obogatio je glazbenu literaturu romantizma, a njegovi komentari i analize i danas nude vrijedne uvide u glazbu tog doba.

Rano je razvio ljubav prema umjetnosti. Privlačio ga je klavir, ali i književnost. U srednjoj školi je osnovao svoj književni krug u kojem se diskutiralo o njemačkim književnicima kao što su Jean-Paul, E.T.A. Hoffmann, Goethe i Byron. Smrti njegova oca i sestre zadale su mu teške udarce zbog kojih su na vidjelo izlazili prvi znakovi psiholoških problema koji su se kasnije razvili i završili tragedijom. Bio je prevrtljivih raspoloženja, često povučen u svoj svijet mašte, svijet bez kojeg njegovo stvaralaštvo ne bi bilo isto. Kako bi ispunio majčinu želju otišao je na pravni fakultet, ali je ubrzo shvatio da u takvom zanimanju ne može izraziti svoju kreativnost. Zato se vraća učenju klavira u Leipzigu pod vodstvom Friedricha Wiecka. Maštao je o pijanističkoj karijeri, a virtuozima poput Paganinija, I. Moschelesa i kćeri njegova učitelja, Clare Wieck, potpirivali su tu želju. U prevelikom nastojanju da unaprijedi svoje pijanističke vještine koristio se mehaničkom napravom koja je držala četvrti prst podignutim u svrhu poboljšanja samostalnosti prstiju. To je rezultiralo teškom ozljedom tetive njegove desne ruke, a time i nemogućnosti ostvarenja njegovih snova.

Tijekom razdoblja učenja klavira zaljubljuje se u Claru Wieck. Nakon što mu je Clara uzvratila ljubav, Schumann nailazi na novu životnu prepreku – njegovoj želji da oženi Claru na put staje njen otac. Wieck je smatrao da je Schumann nestabilan i financijski nesposoban za održavanje njegove uspješne kćeri. Bitka se čak odvijala i sudski, a završila je sudskim dopuštenjem i ženidbom Roberta i Clare.

Kako je morao odustati od pijanizma, unatoč nedostatku formalnog glazbenog obrazovanja odlučio je učiti harmoniju i kontrapunkt i posvetiti se kompoziciji koja ga je sve više veselila i inspirirala. Kroz rane opuse, isključivo klavirskih kompozicija, formirala se njegova umjetnička ličnost. Kao romantičar u punom smislu riječi, stvarao je inspiriran izvanglazbenim poticajima:

literaturom, prirodom, fantastičnim elementima...³ Godine 1840. usmjerava kreativnost u solo pjesme u kojima je glazbu stapao s lirskom poezijom važnih njemačkih književnika. U njima klavirska dionica ima veći značaj od pratnje. 1841.g. okreće se simfonijskoj glazbi, a iduće godine komornoj, gdje se ponovno vidi njegova ljubav prema klaviru. Strukturu je shvaćao slobodnije i prilagođavao je svojim glazbenim zamislima. Inspirirano ljubavlju s Clarom, njegovo stvaralaštvo buja. U sretnim godinama na početku braka Robert stvara obilje remek-djela – Proljetna simfonija, Uvertira, tri gudačka kvarteta, klavirski kvintet i klavirski kvartet, koncert za klavir i orkestar...

1834. osniva časopis *Neue Zeitschrift für Musik*⁴ revoltiran ispraznim virtuozytetima i klonulim glazbenim ukusom. Uz svoje istomišljenike objavljuje tekstove s progresivnim stavovima i idejama o razvoju izražajnih glazbenih sredstava. Kritizira konzervativizam te naglašava značaj Beethovena, Schuberta, Chopina, Berlioza i kasnije Brahmsa. Na njegovo djelovanje kroz časopis utjecala su mašta i romantična književna djela. Borbu za unaprjeđenje njemačke glazbe i svoja umjetnička načela doživio je kao borbu Davida i Golijata⁵. U svojim tekstovima Schumann nudi kritiku glazbe kroz različite perspektive koje utjelovljuju tri karaktera: smjeli i zaneseni Florestan; introvertirani, osjećajni sanjar Eusebius te umjereni i racionalni Meister Raro. Ova alter ega često je upotrebljavao u svojim kompozicijama za opisivanje dualiteta.

Kratko je predavao na Mendelssohnovom konzervatoriju u Liepzigu, zaključivši da se ne pronalazi u tom zanimanju. Clarina iznimno uspješna turneja po Rusiji 1844.g. dodatno doprinosi i Robertovoj reputaciji, čija je djela izvodila. Robertovo duševno stanje se pogoršava pa se sele u Dresden⁶. Zatim odlaze Düsseldorf gdje je morao napustiti poziciju dirigenta zbog sve lošijeg stanja. Sve jače depresije prerastaju u halucinacije te u veljači 1845.g Schumann pokušava samoubojstvo bacivši se u Rajnu. Iduće dvije godine je proveo u sanatoriju u Emdenichu gdje je i umro.

³ Usp. ANDREIS, Josip: Povijest glazbe (Knjiga 2), Liber mladost, Zagreb, 1976.

⁴ Časopis je i dan danas aktivan.

⁵ Otud naziv za njegove istomišljenike „Davidovi saveznici“ (*Davidsbündler*).

⁶ Tamo je upoznao Wagnera kojeg nije favorizirao, ali koji je očito imao utjecaja na Schumanna, imajući na umu da je jedinu operu „*Genoveva*“ Schumann napisao upravo u Dresdenu.

Unatoč prožetosti osjećajima, jasnoća, uravnoteženost i formalna zaokruženost obilježavaju njegovo stvaralaštvo. On je „oličenje romantičkih nastojanja utoliko što je romantizam pretežno i prvenstveno očitovao težnju za obnovom lirizma“⁷. Klavirske kompozicije najbolje prikazuju Schumannov glazbeni izričaj. U kratkim glazbenim momentima on iznosi duboku umjetnost. Što se tiče forme, rijetko je pribjegavao klasičnim oblicima. Postupak variranja plodno je tlo za njegovu bogatu maštu. Uglavnom je pisao minijature i povezivao ih u cikluse. Tako su njegov prvi opus upravo varijacije (Abegg varijacije). Značajni su: Papillons op.2, povorka brojnih karaktera Carnaval op.9, Simfonijske etide op.13 u kojima postiže orkestralni zvuk i koje predstavljaju vrhunac tehničke kompleksnosti, Kreisleriana op.16 gdje opisuje fantastičnog lika iz Hoffmannove pripovijetke, Fantazija op.17... Harmonijskim novostima i svježim melodijama, zanimljivim koloritom i fantastičnim elementima doprinosi klavirskoj tehnici i bogatstvu klavirske literature.

3. KONCERT ZA KLAVIR I ORKESTAR OP. 54

Koncert u a-molu, op. 54 dovršen je 1845. godine. Ovaj koncert je jedini koji je Schumann dovršio – postoje još skice za Koncert u e-molu iz 1827., Koncert u Es-duru iz 1828., od 1830. do 1831. radio je na koncertu u F-duru, a 1839. napisao jedan stavak koncerta u d-molu.

Začetak Koncerta u a-molu dogodio se 1841., u godini u kojoj se Schumann intenzivno bavio simfonijama. Clara, najvažnija figura u Schumannovom životu, potaknula ga je na pisanje većih formi. U pismu 7. siječnja 1839. napisala je: „Nemoj zamjeriti ako ti kažem da me obuzela želja da te potaknem da pišeš za orkestar. Tvoja mašta i tvoj duh su preveliki za slabašni klavir.“⁸

Clara je bila čudo od djeteta te je pod vodstvom ambicioznog oca ostvarila ugled kao jedna od najboljih pijanista svog doba. Uzevši u obzir njen intimni uvid u Schumannovo stvaralaštvo, bila je savršen medij za predstavljanje njegovih djela javnosti. Clara se, osim koncertiranja, bavila i

⁷ ANDREIS, Josip: Povijest glazbe (Knjiga 2, Liber mladost, Zagreb, 1976.)

⁸ Usp. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2707/piano-concerto-in-a-minor-op-54>. Pristupljeno 22.5.2022.

kompozicijom. Njen koncert za klavir i orkestar (također u a-molu), dovršen 1835., možda je Schumannu služio kao uzor ili poticaj⁹.

Schumann je u časopisu *Neue Zeitschrift* 1839. komentirao položaj klavirskog koncerta u tadašnjoj glazbi:

„Moderna pijanistička umjetnost želi izazvati simfonijski orkestar i zavladata svojim vlastitim mogućnostima; to bi moglo objasniti nedavnu nestašicu klavirskih koncerata...sigurno bi to bio gubitak, ako klavirski koncert s orkestrom postane potpuno zastario; ali s druge strane, teško da možemo proturječiti pijanistima kada kažu 'Ne treba nam nikakva pomoć; naš instrument može potpuno sam postići potpuni učinak.' [...] Stoga s povjerenjem moramo čekati genija koji će nam pokazati briljantan novi način spajanja klavira i orkestra, tako da autokrat za klavijaturom može otkriti bogatstvo svog instrumenta i svoje umjetnosti, dok orkestar, više od pukog promatrača, svojim brojnim izražajnim mogućnostima pridodaje umjetničkoj cjelini.“¹⁰

Zanimljivo, u očekivanju genija sam je preuzeo tu ulogu i napisao skladbu koja je pokrenula razvoj klavirskog koncerta u drugom smjeru: 1841. godine komponirao je jednostavačnu Fantaziju¹¹ za klavir i orkestar u a-molu. Djelo je izvedeno 13. kolovoza 1841. na probi u Gewandhausu u Leipzigu, s Clarom Schumann kao solisticom i Felixom Mendelssohnom kao dirigentom. Clara je u Bračnom dnevniku zapisala svoj dojam s probe: „Odsvirala sam je dvaput i čini mi se divnom! Kad se dobro navježba, zacijelo će kod slušatelja izazvati najljepši užitak. Klavir se tako fino isprepliće s orkestrom – ne može se ni pomisliti na jedno bez drugoga.“¹²

Schumann je Fantazijom ostvario svoju ideju drugačijeg koncerta, koji nije napisan za virtuoze. Nažalost, Fantazija nije naišla na interes drugih – šest različitih izdavača ju je odbilo. Nakon četiri godine vratio se toj kompoziciji dok se u Dresdenu oporavljao od depresije. Odlučio je reformirati Fantaziju u trostavačni klavirski koncert pa je dodao spori stavak i Finale 1845. g. Kompozicija u

⁹ Robert je, naime, sudjelovao u orkestraciji trećeg stavka. Kontrastirajući polagani dio u As-duru iz prvog stavka možda je inspirirao Schumanna za Andante dio u As-duru u prvom stavku.

¹⁰ Usp. <http://leitmotifandrubato.blogspot.com/2014/03/schumann-piano-concerto-in-minor-op54.html>.
Pristupljeno 23.5.2022.

¹¹ Naziv *fantazija* sugerira slobodniji pristup formalnom oblikovanju.

¹² SCHUMANN, Robert i Clara: Bračni dnevnik, Biblioteka U prvom licu, Zagreb, 2019.

novom ruhu objavljena je iduće godine. U svom punom, trostavačnom obliku, koncert je prouzveden u Dresdenu 4. prosinca 1845. Ferdinand Hiller je ravnao orkestrom, a Clara Schumann je bila solistica. 1.1.1846. koncert je ponovno izveden u Leipzigu, a ovog puta je dirigent bio Felix Mendelssohn. Iako su između skladanja prvog stavka i druga dva prošle četiri godine, stavci su jako dobro povezani u veliku koherentnu cjelinu. Jedno od glavnih obilježja koncerta upravo je izrazito jedinstvo proizašlo iz prve teme prvog stavka koja kroz transformacije postaje osnova tematskog materijala svih stavaka. Schumannov pristup koncertu nije se dopao svima – primjerice Liszt je za ovaj koncert rekao da je kao koncert bez klavira.

Clara je koncert izvodila diljem Europe, kako za vrijeme Schumannovog života, tako i nakon njegove smrti, i time pridonijela njegovoj popularnosti. Danas je jedan od najizvođenijih klavirskih koncerata.

Koncert u a-molu, op. 54 ima tri stavka:

I. Allegro affettuoso

II. Intermezzo. Andantino grazioso

III. Allegro vivace

Stavci odgovaraju sonatnom ciklusu. Prvi stavak je sonatni allegro, drugi stavak je polagani trodijelni oblik, a treći stavak brzi sonatni oblik. Okvirni stavci su u osnovnom a-molu, odnosno istoimenom duru, a drugi, znatno kraći stavak, u F-duru. Materijali klavira i orkestra jednaki su u hijerarhiji, što ovaj koncert čini simfonizirajućim.¹³ Sonatni oblik i koncertni sonatni oblik razlikuju dvostruka ekspozicija i solistička kadenca. Dakle, koncertni sonatni oblik ima četiri dijela: orkestralnu ekspoziciju, solističku ekspoziciju, provedbu i zajedničku reprizu sa solističkom kadencom. U ovom koncertu Schumann nije pisao dvostuku ekspoziciju, već materijal ekspozicije iznose klavir i orkestar, zajedno ili izmjenjujući se. Nakon Schumanna, ovakav postupak postaje uobičajen.

¹³ Koncerti devetnaestog stoljeća se prema karakteru dijele na virtuozne i simfonizirajuće. BALIĆ, Vito: Skripta iz stilova i oblika 19. stoljeća. Split: UMAS, 2017.

Važna karakteristika ovog koncerta je jedinstvo tematskog materijala. Naime, prvi stavak ne koristi novi materijal za izgradnju druge teme, nego koristi prvu temu u njenoj durskoj varijanti. Ne samo da prva i druga tema prvog stavka dijele istu osnovu, već se varijante glavne teme koriste kao tematski materijal provedbe (primjeri c i d) i kode prvog stavka (primjer e) te se iz glavne teme razvijaju teme drugog (primjer g) i trećeg stavka (primjer f).

The image displays seven musical excerpts, labeled a) through g), illustrating thematic development. Excerpt a) shows an Oboe (Ob.) part with dynamics *fp espressivo* and *sf*, featuring motifs labeled 'a', 'b', and 'c'. Excerpt b) shows a Clarinet (Cl.) part with the tempo marking *Animato* and dynamics *p*, with motifs 'a', 'b', and 'c'. Excerpt c) shows a Piano part with the tempo marking *Andante espressivo* and dynamics *p*, with motifs 'a' and 'b'. Excerpt d) shows a Piano part with the tempo marking *Più animato passionato* and dynamics *p poco a poco crescendo*, with motifs 'a' and 'c'. Excerpt e) shows an Oboe (Ob.) part with the tempo marking *Allegro molto* and dynamics *p*, with motifs 'a' and 'c'. Excerpt f) shows a Piano part with dynamics *f sf* and *sf*, with motifs 'a', 'b', and 'c'. Excerpt g) shows a Piano part with dynamics *f sf* and *sf*, with motifs 'b' and 'c'.

Slika 1: povezanost tema u koncertu

3.1. PRVI STAVAK, *ALLEGRO AFFETTUOSO*

3.1.1. Formalno-harmonijska analiza

Prvi stavak je sonatni stavak. Zamišljen je kao jednostavačna fantazija za klavir i orkestar i to je najvjerojatnije razlog što se od klasičnog koncertnog sonatnog oblika razlikuje u nekoliko elemenata: 1) nema dvostruku ekspoziciju, već tematski materijal iznose orkestar i solist sukcesivno ili simultano; 2) provedba započinje karakterno kontrastnim *Andante espressivom* koji ostavlja dojam umetnutog polaganog stavka pa na taj način dolazi do ispreplitanja elemenata

sonatnog oblika i sonatnog ciklusa ¹⁴, prvi stavak djeluje kao mali koncert sam za sebe; 3) obje teme imaju isto izvorište što stavak približava monotematskom.

Koncert započinje kratkim, ali bombastičnim uvodom: na osminski staccato dominante u orkestru nadovezuje se klavir kaskadnim punktiranim akordima u subdominantnom ozračju.¹⁵ Zajedno sa završetkom uvoda čuje se prva tema, prvo u drvenim puhačima i s glavnom melodijom u dionici oboe, potom u klaviru. Tema je osmerotaktna rečenica, a kako njeno prvo izlaganje završi na dominantni, a drugo na tonici, dvostruko izlaganje teme čini veliku periodu.

Melodija prve teme započinje tonovima "c-h-a-a" koji čine anagram imena Clara, točnije njene talijanske inačice, Chiara¹⁶. Tema počinje u a-molu, uklanja u subdominantni d-mol i završava autentičnom kadencom u polaznom tonalitetu.

U t. 19 započinje melodija koju vode prve violine, a klavir je udvostručuje u registru violončela. Razrada te jednostavne dvotaktne melodije formira čitavu narednu cjelinu koju nazivamo mostom¹⁷. Nakon ponavljanja dvotaktne melodije slijedi jednotaktni motiv i njegovo ponavljanje te osminski motiv koji se transponira. Materijal prethodna četiri takta se ponovi transponiran u e-mol te dolazimo do G-dura u kojem klavir iznosi dvotaktnu frazu umnažajući osminski motiv iz orkestra. Orkestar imitira klavir transponirajući frazu u C-dur te, nakon klavirskih oktava, u F-dur. Klavir od 47. takta iznosi novu dvotaktnu frazu. Fraza se u nastavku sekvencira za stupanj niže uz gradaciju postignutu oktavnim odebljanjem melodije i kanonskom imitacijom. Iz F-dura pomoću smanjenog septakorda moduliramo u C-dur u kojem nastupa prva varijanta glavne teme (t. 59) i priprema nastup druge teme u C-duru.

U t. 59 u dionici solista, koristeći već poznat materijal s početka stavka, započinje uvod u drugu temu, dok sama druga tema kreće od t. 67. Premda su skladatelji rane klasike (primjerice Haydn) često obje teme gradili iz istog materijala, očekivano bi bilo da druga tema bude drugačija, kontrast prvoj. Ovdje je kontrast u karakteru ipak napravljen, dijelom meloritamskim promjenama drugog dijela teme, dijelom promjenom tempa (*Animato*). Nakon najave u dionici klavira slijedi cjelina

¹⁴ BALIĆ, Vito: Skripta iz stilova i oblika 19. stoljeća. Split: UMAS, 2017.

¹⁵ Slična ideja vodila je i Beethovena na početku V. klavirskog koncerta.

¹⁶ Ovakav nadimak za svoju suprugu Schumann je iskoristio i u stavku Karnavala – Chiarina.

¹⁷ Schumann za gradnju mosta koristi ponavljanje u vidu doslovnog, sekventnog ponavljanja te ponavljanja u drugom registru i imitacije. Rezultati toga su fragmentarnost i modulativnost, uobičajeni za most.

forme "a – b – a" u kojoj su 'a' dijelovi dva puta donesena druga tema u orkestru, drugi put s promjenom zadnjeg intervala, a u 'b' dijelu (t. 77) glavnu riječ preuzima klavir. Motivi u klaviru su grupirani u četverotaktnu frazu koja se sekvencira i dijeli te dolazi do osmerotaktnog zastoja na dominantu. Rješenje donosi povratak na 'a' dio te cjelina završava dijalogom klavira i oboe s početkom u t.102

Završna cjelina ekspozicije započinje u t. 112. Klavir iznosi novu četverotaktnu frazu u C-duru. U iduća četiri takta melodiju preuzima lijeva ruka i ona postaje skokovitija. U nastavku se pridružuju gudači u razvoju intenziteta, a klavir uzlaznom oktavnim pasażom dovodi do kulminacije u tuttiju (t. 134). Tutti dio možemo formalno označiti kao kodetu. U veličanstvenom ozračju se iznosi motiv koju su u drugoj temi donijeli oboa i klavir¹⁸. Nakon dvostrukog iznošenja motiva u C-duru slijedi šesterotaktna harmonijska progresija. Ponovno nastupa motiv u C-duru, sada u puhačkim dionicama, a nakon nje osmerotaktni smiraj gdje se pomoću mutacije u c-mol dolazi do As-dura i priprema početak provedbe.

Provedba sadrži tri velike cjeline, međusobno različite po materijalu kojeg razrađuju. Prvi dio, *Andante espressivo*, dolazi uz promjenu tonaliteta, tempa, mjere i karaktera. Klavir započinje iznošenjem nove varijante glavne teme – ona je sada u As-duru i u "nocturno slogu" (tri razine vertikale: melodija, pratnja u razloženim akordima i dionica basa koja nastaje zadržavanjem prvog tona akordičke figuracije). Prva tri takta donosi solist, a imitacija zadnjeg motiva u violinama zaokružuje četverotaktnu frazu. Slijedi tema sekvencirana u gornjoj sekundi u dionici klarineta s pratećom podlogom u klaviru. Klavir odgovara uklonom u Es-dur, a orkestar nudi njegovu molsku varijantu otvarajući tako prostor još jednom odgovoru klarineta, sada u b-molu. Ovaj put se takt kojim je do sad orkestar povezivao fraze sažeo na kratku imitaciju u flauti. U t. 171 klavir započinje ekspresivnu melodiju na dominantu i s rješenjem u b-mol, a potom klarinet dostiže melodijski vrhunac uz bogatiju pratnju orkestra i uklon u Des-dur. Slijedi povratak u As-dur, tonalitet u kojem će započeti druga cjelina.

Toničkom harmonijom naglo se prekida atmosfera prvog dijela provedbe te započinje drugi, energični dio. Tempo se vraća u početni *allegro*, a mjera je ponovno četveročetvrtinska. Nakon kratkog toničkog akorda klavir upada punktiranim spustom u oktavama, po uzoru na uvod prvog stavka. U spustu ovoga puta sudjeluje i orkestar pa se zajedno nadmeću u iznošenju, prvo

¹⁸ Vidi taktove 104-106.

dvotaktnih, zatim jednotaktnih fraza. Nakon tonike c-mola solist završava ovu cjelinu kruženjem oko tonova napuljskog sekstakorda i dominante c-mola.

Treći dio provedbe započinje u G-duru uzlaznom sekvencom od tri ponavljanja četverotaktne varijante glavne teme. U trećem ponavljanju dolazi do promjene, a proširenje koje se tu javlja ponavlja se još jednom u gornjoj kvarti uz kadencu u a-mol. Osam taktova solo klavira s diskretnom pratnjom u orkestru vodi u C-dur u t. 229. Slijedi nova sekvenca nalik prethodnoj na koju se nastavlja četrnaest taktova sekventnog spuštanja u dvotaktnim frazama. Gornji glas iznosi dominantu i rješenje, a srednji glas i bas se s njim isprepliću imitirajući ga. Ovaj dio je vrhunac provedbe s dosad najdisonantnijim harmonijama. Slijedi četverotaktno smirivanje na pedalnom tonu dominante do rješenja u a-molu – trenutka u kojem oboa iznošenjem originalne verzije teme označava nastup reprize.

Repriza (t.259) ima istu strukturu kao ekspozicija s gotovo identičnim izlaganjem materijala. Do promjene tonaliteta dolazi u mostu, u prvom nastupu solo orkestra koji završava polovičnom kadencom u t. 301. Druga tema je u istoimenom A-duru. Drugačija je i kodeta (t. 385): tutti (uz rastvorbe u klaviru) iznosi isti motiv kao i na kraju ekspozicije, ali ga ne ponavlja, već priprema kadencu dominantnim septakordom.

Neposredno pred kadencom dionica solo klavira se u rastvorbi spušta do dubokog registra i usporava kako bi što elegantnije nastupila promjena tempa (četvrtinka postaje polovinka). Osminski motiv na kojem počiva kadenca vuče porijeklo iz uzlaznog osminskog niza glavne teme te silaznog niza na njenom kraju (taktovi 13 i 18). Kadenca započinje provođenjem motiva kroz sva četiri glasa postupno silazno. U nastavku on prerasta u dvotaktnu frazu i kao takav se iznosi po dva puta u C-duru i u a-molu. Slijedi sekvenca njegove kraće verzije na pedalnom tonu dominante koja završi varavom kadencom u t. 421. *Arpeggio* oktave nas vode u F-dur u kojem započinje dramatični, akordički segment. Tu se varira motiv s početka i gradi dvotaktna fraza koja se sekvencira na subdominanti i dominantu. Pri rješenju na toniku dolazi do nove varijante motiva koji se sekvencira i usitnjava te s basom koji kruži oko tona dominante priprema završni dio kadence. On započinje pojavom glavne teme podno trilera koji prate harmonijske promjene. Gradacija koja potom slijedi nastaje upornim ponavljanjem motiva izvedenog iz glave teme. Ponavljanje motiva odvojeno je pasažama čiji broj tonova se zgušnjavanjem materijala i

dinamičkim rastom smanjuje. Zgušnjavanje je provedeno na način da sekvencirani motiv iznosi gornji glas bez prekida, a pasaže koje su ih dosad prekidale postaju prateća triolska figura. Gradacija rezultira melodijskim vrhuncem na dominantni F-dura te postepenim silaznim ljestvičnim nizovima na tonici. U 455. taktu posljednji put čujemo odjek dubokog F i reminiscenciju na motiv s početka, što provedbu čini dobro zaokruženom cjelinom. Trileri na dominantni kao nasljeđe tradicije signaliziraju kraj solističke kadence.

Koda započinje uključivanjem puhača na klavirski triler i iznošenjem posljednje varijante glavne teme u osnovnom tonalitetu. Tema je sad u dvočetvrtinskoj mjeri i u karakteru nalik maršu, a građena je kao šesterotaktna rečenica. Ona se ponovi s variranim početkom (transponiranim u C-dur) te se ova cjelina od 12 taktova ponovi s drugačijom orkestracijom. Na rješenje na toniku (t.485) lančano se nadovezuje osmerotakt s imitacijama glave teme u orkestru. Klavir cijelo vrijeme prati s pulsirajućom lijevom rukom i isprekidanim tremolima u desnoj. U 494. taktu javlja se šesterotaktna rečenica s varijantom glave teme koja se ponovi uz dvotaktno unutarnje proširenje i kadencira na tonici. Slijedi nova šesterotaktna rečenica u klaviru sa silazno-kromatskom triolskom figuracijom koja se također ponovi, ali u nižem registru. Posljednji dio kode čini tema s početka koju donosi orkestar te augmentirana glava teme u dionici puhača pa gudača. Klavir produljuje trajanje tonike briljantnom pasažom te stavak završi sa četiri odlučna, kadencirajuća akorda u klaviru i orkestru.

3.1.2. Tehnička analiza

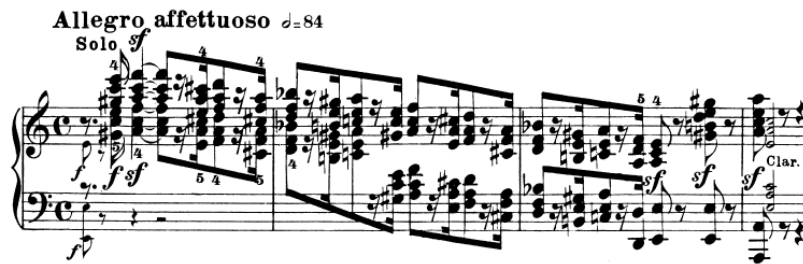
Ovaj kompleksni i sadržajem bogat stavak obiluje različitim vrstama klavirske tehnike među kojima dominiraju svi oblici dvohvata i akorada.

1. Akordi i dvohvati legato i non legato s melodijom u gornjem glasu

Problematika izvođenja dvohvata i akorada svodi se na istovremenost zvučanja i tonsku ujednačenost vertikale, što zahtijeva prste jednako udaljene od površine tipki kako bi jednakom brzinom došli do dna. Isticanje melodije u gornjem glasu postiže se većim udjelom težine u prstu koji ga svira. Kod non legata prsti i ruka čine jedinstvenu polugu pri čemu su prsti fiksirani na položaj, dok je istovremeno ručni zglobov fleksibilan. Legato izvođenje dvohvata i akorada zahtijeva

veću aktivnost prstiju uz sudjelovanje unutarnjeg sluha pri povezivanju tonova koje je fizički nemoguće vezati.

- a) Stavak počinje zahtjevnim akordima u forte dinamici i u punktiranom ritmu. Pri vježbanju potrebno je najprije u polaganom tempu osigurati čistoću svakog položaja (akorda), a zatim uvježbati preciznost brzog prijelaza s jedne pozicije na drugu. Najveći problem predstavljaju susjedni akordi, odnosno oni koji nisu odvojeni pauzom. Izvode se aktivnim prstima na jedan horizontalan pokret ruke i uz vibraciju ručnog zgloba: dva vertikalna pokreta od kojih je prvi manji, a drugi veći pa izgleda kao da ruka preko prvog akorda „preleti“, a na drugom se brzim i aktivnim ulaskom u tipku odbije od dna.



Slika 2: Uvodni akordi

U drugom dijelu provedbe (t. 185-196) akordi su zamijenjeni oktavama pa je izvođenje jednostavnije. Pokret ostaje isti ali je broj tonova u vertikali manji.



Slika 3: Početak drugog dijela provedbe

- b) Jedno od tehnički izazovnijih mjesta nalazi se u solističkoj kadenci (u t. 423 - 433). *Staccato* akordi u osminkama i brze promjene položaja u brzom tempu traže sustavno vježbanje kako bi se osigurala apsolutna čistoća i jasnoća. Vrlo je važno osigurati pozicije u sporijem tempu, svirati aktivnim prstima te vježbati u fragmentima povezujući ih

postepeno u veće cjeline. Figura od dva tona pod lukom je u ovim motivima dragocjena jer garantira trenutno opuštanje ruke pri naslonu na prvi ton (u ovom slučaju akord).



Slika 4: Primjer akorada u kadenci

- c) Temu i sve njene varijante koje zadržavaju akordičku fakturu¹⁹ čine akordi legato. Kada se prvi put tema javi, u piano je dinamici pa prsti trebaju sporije doći do dna tipke, pritom pazeći na simultanost zvučanja svih tonova (u jačoj dinamici pokret prstiju je brži). Također traži potpunu tonsku kontrolu vertikale i horizontale. Točnije, melodija je „zasićena“ akordičkom strukturom u obje ruke pa treba diferencirati, ne samo gornji glas od ostalih, već desnu ruku od lijeve. Isto je tako potrebno odslušati svaki akord do kraja i „uhom“ povezati ono što se ne može vezati prstima. Dobra vježba za isticanje gornjeg glasa je sviranje gornjeg glasa *legato*, a ostalih tonova kratko.



Slika 5: Durska varijanta teme

- d) Pravi primjer dvohvata *legato* naći ćemo u mostu (u t. 31-35). Da bi dvohvati bili simultani i tonski izjednačeni prvenstveno treba odabrati primjeren prstomet te primijeniti adekvatne

¹⁹ Taktovi 12-19, 59-66, analogni dijelovi u reprizi, tema i njeni fragmenti u taktovima 434-445.

načine vježbanja koji će osigurati isticanje tonova melodije (primjerice, gornji glas svirati legato, donji staccato).



Slika 6: Taktovi 34 i 35

- e) Završetak drugog dijela provedbe (t. 197-204) donosi nizove *legato* oktava u desnoj ruci, većinom u grupama po četiri. Gornji glas ćemo nastojati povezati primjerenim prstometom, a palac učiniti fleksibilnijim u vježbama gdje je gornji glas u legatu, a donji se ponavlja u staccatu dva do šest puta. Palac bi na kraju trebao što spretnije kliziti od jedne tipke do druge. Akcenti na prvoj od četiri oktave u nizu traže naslon i daju mogućnost da cijela grupa bude odsvirana na jedan pokret ruke i vibrirajući ručni zglob. U slučaju da dođe do nečistoća u skokovima oktava na počecima obje fraze, treba primijeniti tzv. nijemo vježbanje skokova.



Slika 7: Taktovi 197-200

- f) Staccato oktave (primjerice, lijeva ruka t. 40 i 41 i desna ruka t. 132 i 133) treba izvoditi fiksiranim prstima, fleksibilnim zglobom i aktivnom podlakticom.
- g) Zadnji segment pred drugu temu (t. 47-57) građen je od dvohvata i akorada staccato uz povremeni motiv od dva tona pod lukom. Svaku pojavu takvog motiva potrebno je

iskoristiti za opuštanje. Dinamika je piano pa akorde u lijevoj ruci izvodimo vertikalnim pokretom zgloba te je potrebno osamostaliti gornji glas koji se kreće.²⁰ Poželjno je postići dugu frazu unatoč izmjenama artikulacije. Pri pojavi oktava te rastu dinamike više uključujemo rad podlaktice. Kada se u lijevoj ruci pojavi imitacija melodije potrebno je jasno čuti i naznačiti njen početak .



Slika 8: Taktovi 48 i 49

2) Prateće figure razloženih akorada

- a) Kvintole u desnoj ruci (t. 19-31) nisu prezahtjevne, ali se ne smiju zanemariti. Građene su kao položajne figure i za početak ih treba vježbati simultano kako bi se osigurala čistoća položaja, a potom s akcentima ako se pokaže da nisu izjednačene. Budući da je umjesto prvog tona kvintole pauza, treba paziti da ton kojim počinje figura ne bude naglašen.



Slika 9

- b) Razloženi akordi koji prelaze iz ruke u ruku.

²⁰ Višeglasje u jednoj ruci – vidi odjeljak 3).

Dok orkestar iznosi drugu temu (od t. 67), dionica klavira donosi pratnju u razloženim akordima. Komplementarna melodija se nalazi u gornjem tonu dvohvata desne ruke označenog akcentom. Ostatak rastvorbe prelazi iz desne u lijevu ruku, a naš je zadatak da simultanim vježbanjem osiguramo čistoću rastvorbe te da se prijelaz iz ruke u ruku ne čuje.



Slika 10

Na završetku svake fraze, podno melodijskog vrhunca u dionici klavira spušta se velika rastvorba smanjenog septakorda.



Slika 11

- c) U dijelu *a tempo, animato* (t. 112-134) lijeva ruka donosi prateće figure veće od raspona ruke koje zahtijevaju horizontalno popuštanje ručnog zgloba, a kako počinju na lakom

dijelu dobe, njihov se početak ne smije naglasiti. One trebaju podržati jednoglasnu melodiju u desnoj.



Slika 12: primjer figure građene kao 1+3

Prateće figure u desnoj ruci, koje prate melodiju u lijevoj, u rasponu su oktave pa se mogu vježbati u akordima (kad sadrže pet tonova) ili u dvohvatima (kad sadrže dva tona).



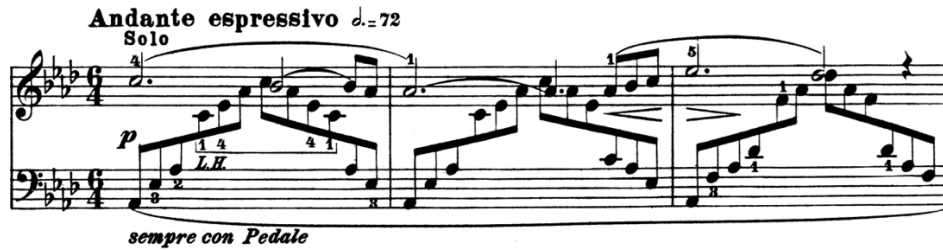
Slika 13: primjer figure građene kao 2+3



Slika 14: primjer figure od dvije note

- d) Velike rastvorbe u *Andante* dijelu moraju biti tihe, ali stvoriti dobru podlogu za ekspresivnu melodiju desne ruke, odnosno klarineta. Važno je postići tonsku ujednačenost i fluidnost te nečujno preuzimanje rastvorbe drugom rukom²¹.

²¹ Ukoliko već nije na taj način raspisano, rastvorbe se aranziraju na način da se razdijele kroz obje ruke, isključujući ili umanjujući broj pokreta prebacivanja ruke preko palca ili podbacivanja palca.



Slika 15: početak prvog dijela provedbe

- e) U *Passionato* dijelu provedbe (od t. 204) javlja se prateća figura od pola takta, u triolama, podijeljena u dvije ruke u 2+4 tona, s tim da je basov ton odebljan oktavom. Težina ove fakture je u tihom i ujednačenom izvođenju, stoga je najbolje ove figure izolirati i vježbati ih bez melodije s naglaskom na pokret u lijevoj ruci.



Slika 16: početak zadnjeg dijela provedbe

3) Višeglasje u jednoj ruci

- a) Najjednostavniji oblici višeglasja su oni gdje se glasovi kreću istovremeno ili jedan glas leži dok se drugi kreće (t. 20-31, lijeva ruka).



Slika 17: t.20-21

- b) Najsloženiji oblici višeglasja su oni gdje su glasovi tretirani polifono što nalazimo na početku solističke kadence. Na početku kadence prisutno je višeglasje uz imitaciju motiva kroz četiri takta (t. 402-405). Takva se mjesta vježbaju tako da se svaki od glasova svira zasebno da bi se kasnije u višeglasju mogao čuti i pratiti.



Slika 18: t. 402-405

U taktovima 446-450 osminska pasaža prelazi iz lijeve ruke u desnu, a tonove koji leže (posebice melodiju u desnoj ruci) treba odslušati do kraja.



Slika 19

U taktovima 504-514 u lijevoj ruci, unatoč nemogućnosti vezanja, potrebno je „uhom“ povezati tonove melodije u palcu.



Slika 20

7) Tehnika rotacije

U taktovima 461-481 desna ruka svira figure tremola koje se izvode rotacijom podlaktice²². Šaka treba biti formirana na položaj, a prsti fiksirani. Ruku treba opuštati između figura.



Slika 21

8) Triler

Trileri se javljaju u drugom dijelu kadence (među taktovima 434-460). Mogu se vježbati postupkom upotpunjavanja te akcentiranjem slabijeg prsta.

3.1.3. Interpretativna analiza

Prvi stavak je izrastao iz jedne glazbene ideje koja kroz divergentna raspoloženja prožima cijeli stavak. Proizašla iz Clarinog imena, ona je postala svojevrsni lajtmotiv²³ koji predstavlja Claru i

²² Pokret rotacije može se vježbati s osloncem na treći prst kao centrom rotacije.

²³ Lajtmotiv (njem. Leitmotiv: vodeći motiv), glazbeni termin kojim se označava tema ili neka glazbena ideja koja kao sklop tonova predstavlja ili simbolizira neku osobu, predmet, mjesto, ideju, stanje duha ili nadnaravnu silu. Lajtmotiv se može ponoviti doslovno ili s modificiranim ritmom, intervalima, harmonijom ili orkestracijom te u

Schumannovu ljubav prema njoj²⁴. Transformacijama²⁵ te teme Schumann donosi karakterne promjene i kontraste, ali istovremeno postiže raznolikost sadržaja i zaokruženost stavka. Oznaka na početku stavka, *Allegro affettuoso*²⁶, sugerira emotivno izvođenje, nježno, s osjećajem.

Početna iskra u orkestru rasplamsava u klaviru moćni i britki spust akorada. Burni početak stavka odmah zaokuplja pažnju i usmjerava svu pozornost na glavnu temu koja izvire iz posljednjeg akorda. Impulzivni uvod korespondira s karakterom Florestana, dok glavnu temu donosi romantični i osjećajni Eusebius. Tema je njegovo zaljubljeno viđenje Clare, a melankolija koja se osjeća u melodiji govori o razdoblju kad njegova ljubav nije nailazila na odobravanje.

Pjevnu melodiju na početku mosta tamno su obojala violončela uz mrmorenja kvintolskih razlomljenih akorada u klaviru. Fraziranje se ovdje ne podudara s metrom, a to doprinosi fluidnosti u inače jednolikom nizanju fraza. Kako bi bilo zanimljivije, pri ponavljanjima materijala može se primijeliti „eho efekt“. U t. 25 u orkestru se u osminkom pomaku formira pjevna melodija čiji se intenzitet pojačava pri sekvenciranju. Lijepi dijalog klavira i orkestra koji slijedi prekidaju „florestanske oktave“ uvodeći u veličanstveno ozračje tutti orkestra. Kao kontrast zvučnim oktavama u t. 48 ponovo se javlja Eusebius donoseći novu, lamentirajuću melodijsku frazu. Zgušnjavanje materijala rezultira vrhuncem, a *ritardando* na kraju zaokružuje ovu cjelinu.

U t. 59 Clarina tema dolazi u prvoj transformaciji, u svojoj svjetlijoj i bezbrižnijoj durskoj varijanti, a suptilni pizzicato u gudačima dodatno omekšava atmosferu.

Animato donosi promjenu tempa i karaktera glavne teme. Klarinet živo započne temu, ali nakon početnog dvotakta kao da se izgubi u diminuendu klavirske silazne rastvorbe. Pokušava ponovno, ali opet ne može dovršiti misao. Klavir donosi novi motiv i transponirajući ga pojačava intenzitet

sklopu s drugim lajtmotivima. Sustav lajtmotiva prvi je u umjetničkoj glazbi primijenio R. Wagner, a u muzikologiji artikulirao njemački povjesničar glazbe A. W. Ambros.

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 8. 5. 2022.

<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=35162>>

²⁴ U prilog tome ide činjenica da je prvi stavak napisan u prvoj godini braka s Clarom.

²⁵ Tematska transformacija je tehnika rada najčešće primjenjivana u glazbi 19. stoljeća, a prva karakteristična uporaba ove tehnike pojavljuje se u Berliozovom načinu rada s *idée fixe* u Fantastičnoj simfoniji. BALIĆ, Vito: Skripta iz stilova i oblika 19. stoljeća. Split: UMAS, 2017.

²⁶ Tal. *affettuoso* – ljubeći.

do dominantnog zastoja u t. 88 gdje mu se pridruži oboa. Povratkom u piano ponovno se javlja tema u klarinetu, ali je ovaj put prekida dijalog oboe i klavira.

U t. 112 klavir donosi novu frazu. Melodiju zatim preuzima lijeva ruka uz akcente i *sforzata*. Dinamika raste do vrhunca u grandioznom tutti dijelu. Nakon svečanih izlaganja motiva, orkestar se stišava i usporava motivom koji podsjeća na uspavanku, time pripremajući atmosferu početka provedbe.

Sneni Andante espressivo, ljubavni duet Clare i Roberta, klavira i klarineta započinje u As-duru. Napisan je u nokturno slogu²⁷. Klavir prvi iznosi melodiju tiho, ali izražajno. U pratnji su rastvorbe koje podsjećaju na harfu, a prigušeni gudači s povremenim komentarom doprinose romantičnoj atmosferi. Klarinet sa sumnjom odgovara na klavirske melodije dok se ne slože u istoj ideji na vrhuncu *Andantea*. Slijedi smanjivanje intenziteta, a klavir i klarinet se konačno spajaju u završnoj frazi.

Zaključak mirne melodije naglo prekida prasak u orkestru i „florestanske oktave“ u klaviru. Drugi dio provedbe uzbudljivo je nadjačavanje klavira i orkestra. U brzim izmjenama solo – tutti raste napetost, a dinamika kulminira u oktavnim pasažama u klaviru. Brujanje oktava nestaje u *ritardandu*, a naglo u *pianu* započinje *Passionato*. Usplahireno nizanje četverotaktnih fraza glavne teme u klaviru i flauti unisono postepeno se razvija u intenzitetu do prvog *forte*a u t. 221. Nakon *diminuenda* u klaviru kreće novi rast dinamike koji nas dovodi do pravog vrhunca provedbe gdje se prvi put javlja oznaka *ff* (t. 245). Slijedi postepeno smirivanje do povratka u dinamiku i karakter prve teme.

Obzirom na iznošenje glazbenih ideja, repriza je nalik ekspoziciji. Novine nalazimo tek u zadnjim segmentima. Na samom kraju kodete, nakon tonike A-dura javlja se D7 na tonu 'f', molskom VI stupnju, čija briljantna klavirska rastvorba uvodi u solističku kadencu. Ova specifična kadenca kulminacija je cijelog stavka. Potpuno je ispisana, solistu nije ostavljena mogućnost ni improviziranja, ni komponiranja. Ona je tehnički zahtjevna, ali ne sadrži bravurozne pasaže kojima je svrha puko dokazivanje virtuoziteta. Počinje polifonim provlačenjem motiva unutar četveroglasja što rezultira postepenim smirivanjem uzbuđenja iz kodete. Potom novom

²⁷ U istom je slogu napisan „Chopin“ u Carnavalu.

dvotaktnom frazom započinje postupno ubrzavanje i crescendiranje koje nas dovodi do akcentiranih sinkopa u lijevoj ruci u t. 417 i 418, dramatičnog kvintakorda F-dura i *arpeggiranog* oktavnog spusta do oktave 'F'. Duboki 'F' koji je signalizirao početak kadence sada uvodi dramatični središnji dio s akordima u *forte* dinamici. Bujnost Florestanovog karaktera ovdje se razvija sve do ponovne pojave sniženog VI. stupnja te dominantne harmonije u *ritardandu*. *Un poco Andante* započinje prvom temom u osnovnom tonalitetu, ali s više žara i strasti. U t. 441 slijedi motiv koji postavlja pitanje glavnoj temi, a to dovodi do ponovnog rasta napetosti i njenog razrješenja na VI. stupnju. Duboki F signalizira završetak kadence.

Koda donosi novi, marševski karakter. Klavir prati temu uzbuđljivim pulsiranjem, ali u *piano* dinamici, ostavljajući prostora za proboj energije u taktovima 486-506 gdje kadencira uz *sforzata* i punktirani ritam. U zadnjem dijelu kode dinamika se spušta do *pianissima* kako bi efekt završnog *crescenda* bio veći. Zadnji dinamički rast je kroz temu u orkestru, pridružuju se timpani, a nakon briljantne pasaže u klaviru četiri *sf* akorda zaključuju prvi stavak.

3.2. DRUGI STAVAK, INTERMEZZO. *ANDANTINO GRAZIOSO*

3.2.1. Formalno-harmonijska analiza

Drugi stavak koncerta napisan je u F-duru, donjoj medijanti osnovnog tonaliteta. U obliku je složene trodijelne pjesme, *sheme* ABA'. Manjeg je opsega od vanjskih stavaka i s trećim stavkom je povezan *attacca* prijelazom. Mjera je dvočetvrtinska, oznaka za način izvođenja je *Andantino grazioso*.

A dio je građen kao složena trodijelna pjesma. Prvi, a dio je osmerotaktna rečenica sastavljena nizanjem dvotakta. Motiv kojim započinje fragment je iz drugog takta glavne teme prvog stavka.



Slika 22: početni motiv drugog stavka



Slika 23: motiv iz prve teme prvog stavka

U uskom je akordnom slogu, s postepenim kretanjem vanjskih glasova. Naredni dvotakt donosi dva ponavljanja jednotaktnog modela u intervalu gornje sekunde, prvi na harmoniji dominantine dominante, a zatim na dominantu, dostižući vrhunac fraze. Slijedi dvotakt s kadencom u d-molu te završna tri takta povratka u F-dur.

U **b** dijelu se unutar četiri dvotakta izmjenjuju klavir i orkestar. Orkestralni dvotakt se ponavlja variran, a u dvotaktu solističke dionice melodija prelazi iz gornje dionice u donju.

Kod ponavljanja **a** dio je promijenjen i proširen. Početni motiv se doslovno ponovi, a zatim se proširuje gradeći uzlazni niz koji završava uklonom u B-dur. Prelazeći iz klavira u orkestar i nazad početni motiv nas vodi do varave kadence u t. 25. Klavir nastavlja izlagati reducirani motiv te ga imitira u srednjem i gornjem glas. Autentičnoj kadenci se pridružuje orkestar i njome završava **A** dio.

B dio je također složena trodijelna pjesma, ali sada pisana u dominantnom C-duru. Karakterizira je pjevna četverotaktna tema koju započne orkestar a dovrši klavir. Klavir na početku daje podlogu nježnim rastvorbama, a potom odgovara na melodiju violončela frazom u dominantnoj harmoniji. To radi još jednom ali na tonovima sekundarne dominante za II. stupanj. U t. 40 uključuju se violine, a klavir razrješava dominantu variranom frazom iz t. 33 i 34 koja je vrlo nalik na materijal iz t. 7 i 8. Lančano nadovezivanje klarineta i fagota označava završetak dijela **c** i početak naredne cjeline, dijela **d**.

Dio **d** čine dvije četverotaktne rečenice u kojima klarineta i fagoti donose temu u g-molu, pa u a-molu, a klavir im odgovara. Treći nastup teme u gudačima i u C-duru neprimjetno uvodi

ponavljanje c dijela. Ponavljanje je doslovno, uz male promjene u orkestraciji. Isti elegantni prijelaz koji se dogodio s dijela d na c koristi se i u prijelazu na ponavljanje prvog, A dijela.

U trećem, A' dijelu doslovno se ponovi a dio, dok je b dio drugačiji samo po pojavi istoimenog mola u t. 84. Međutim, ponavljanje a dijela se nakon prva četiri takta ponovno mijenja (pa ga možemo označiti kao a''). Između akorada koje orkestar donosi od t. 89/90, klavir se javlja s motivom nalik glavnom motivu kadence prvog stavka. Zajedno čine dvotaktnu frazu koja se sekventno ponavlja na stupnju niže, a pri drugom ponavljanju se širi na tri takta i rješava u dominantu a-mola. Kadencia se ponovi još nekoliko puta mijenjajući registre, a glavni se motiv postepeno razrjeđuje do potpune tišine. Slijedi reminiscencija na prvi stavak: klarineti i fagoti iznose glavu teme prvog stavka u durskoj varijanti, a klavir odgovara motivom smanjenog septakorda i rješenja na toniku kojeg ponavlja u nižim registrima. Glava teme se opet javlja, ali u molu, s prikladnim odgovorom klavira. Treći put se javlja ponovno u duru, u tempu trećeg stavka, pridružuju joj se ostali puhači, pa gudači te se sve bez prekida nastavlja na Finale.

3.2.2. Tehnička analiza

Drugi stavak je u polaganom tempu, stoga, tehnički zahtjevi nisu usmjereni na virtuoznost već prvenstveno na zvuk. Melodija je najvažniji element bez obzira da li se javlja sama, uz akordičku pratnju ili zajedno s komplementarnom melodijom, a u izvođenju dominira *legato cantabile*.

Dvohvati u početnim motivima prve teme izvode se s površine tipaka uz mekani ručni zglob i aktivne prste pri sviranju okvirnih glasova koji se kreću. U nastavku zvuk postaje više solistički, a pjevni *legato* traži više težine. Potrebno je postići pjevnost i povezanost melodijske linije kad je predajemo orkestru ili preuzimamo od njega.

INTERMEZZO
Andantino grazioso ♩ = 120

Slika 24: t. 1-4

Na kraju **b** dijela (t. 15 i 16) potrebno je ispjevati melodiju u desnoj ruci, ali istovremeno voditi i liniju lijeve te osjetiti harmonijsku promjenu.

Slika 25: t. 15 i 16

Staccato dvohvate u nastavku izvodimo delikatno, ali s aktivnim prstima te prilikom crescenda postepeno dodajemo udio ruke.

Slika 26: t. 19-24

U **B** dijelu važno je prateće rastvorbe svirati ujednačeno i povezano te tako podržati fraziranje u dionici violončela, a solistički odgovor na tu temu svirati izražajno i „sa smjerom“.

Slika 27: Primjer prateće figure i odgovora

Kaskadne akordne strukture na samom kraju drugog stavka trebaju biti mekane, ali sa svijetlim petim prstom. Pritom treba paziti na istovremenost zvučanja tonova u akordu i opušten prijelaz s jedne pozicije na drugu .



Slika 28: prijelazne figuracije na kraju drugog stavka

3.2.3. Interpretativna analiza

Drugi stavak je manjeg opsega i odiše vedrinom i jednostavnošću, stoga mu je naslov *Intermezzo*²⁸ primjeren. Doima se kao predah između intenzivnog prvog stavka i energičnog trećeg.

Stavak započinje neodlučno. Klavir i gudači naizmjenično ponavljaju lepršavi početni motiv sve dok se klavir ne odluči raspjevanom kantilenom započeti svoju priču. Orkestar ga podržava na *sforzatima*. Iz zadnjeg tona klavirske pasaže (t. 10) orkestar započinje novi dijalog – postavlja pitanje na koje mu klavir odgovori nježnim silaznim melodijama, prvi put u visokom, drugi put u dubokom registru. Desna ruka ispjevava novu, ekspresivniju liniju koju će elegantno spojiti s nizom motiva s početka stavka . Motivi se sada javljaju prozračniji, u pianissimo dinamici, klavir se dvoumi, da bi na kraju ipak krenuo ka *fp* i vrhuncu. Niz motiva u obliku jednoglasne linije vodi nas na kadencu gdje skupa s orkestrom u *piano* dinamici završava prvi dio drugog stavka.

U **B** dijelu svi segmenti građeni su na međusobnoj suradnji klavira i orkestra. Zapčinje ekspresivnom, pjevajućom melodijom u dionici violončela, koju klavir prvo prati nastojeći se bojom zvuka približiti violončelima, a potom dovršava svijetlim motivom i silazom u dublji

²⁸ Glazb. točka namijenjena izvođenju u međučinovima drama i opera. U instrumentalnoj glazbi najčešće klavirska skladba manjeg opsega i ležernijeg značaja. Naziv prvi upotrijebio R. Schumann za op. 4 (1832.). Može biti jedan od stavaka sonatnog ciklusa. <https://proleksis.lzmk.hr/2220/> Pristupljeno: 10.5.2022.

registar. Pri drugom nastupu tog motiva javlja se disonanca koja donese zanimljivu boju i zamagli atmosferu. Treći nastup violončela počinje na novoj harmoniji i gradi dužu i izražajnu frazu koju klavir zaokruži. U nastavku temu violončela preuzimaju puhači, kroz niz modulacija povećava se intenzitet te se dolazi do vrhunca u t. 51. Klavir prati razvoj izlaganjem izražajne varijante motiva na krajevima fraza. Dolazi do smirenja i prisjećanja na temu s početka B dijela. Klavirski motivi sada mogu biti sjetni i još nježniji te se mogu svirati s lijevim pedalom.

Povratkom na A dio iznosi se materijal s početka stavka sve do takta 90 kada klavir započinje s iznošenjem motiva iz kadence prvog stavka. Silazna sekvenca tih motiva praćena smanjenjem intenziteta dovodi nas do niza motiva s početka stavka koje delikatno iznose puhači pa gudači. Motiv se razrjeđuje što ostavlja dojam usporavanja. Sve ostaje u zraku, dok se iz tišine ne prolomi zvuk puhača koji najavljuju temu trećeg stavka. Klavir odgovara akordičkim spustom stvarajući čarobnu atmosferu. Puhači ponavljaju svoj motiv u molu, a klavir svoj odgovor zamagli lijevim pedalom. Motiv puhača se zatim javi u tempu, s novom energijom i gradacijom koja nas uz zanos dovodi do početka trećeg stavka.

3.2. TREĆI STAVAK, *ALLEGRO VIVACE*

3.2.1. Formalno-harmonijska analiza

Schumann htio da se drugi i treći stavak navode zajedno, kao „Andantino i Rondo“. Iako je označio treći stavak kao rondo²⁹, on je zapravo u sonatnom obliku. Pisan je u A-duru, mjera je tročetvrtinska, a oznaka tempa Allegro vivace.

Nastavljajući se na prijelaznu pasažu gudača iz drugog stavka, klavir u uvodnom osmerotaktu iznosi početak prve teme s ponavljanjem posljednjeg motiva još dva puta u razmaku od takta. Taj takt pauze u dionici solista popunjava orkestar. Prva tema u svojoj osnovi ima glavnu temu prvog stavka. Od glave teme prvog stavka zadržan je samo položaj – početak na terci toničkog akorda. U drugom taktu zadržan je uzlazni osminski niz do dominante, a u nastavku oktavni skok. Ovakvim prožimanjem materijala postiže se osjećaj povezanosti stavaka u jednu cjelinu.

²⁹ Argument kojim se može osporiti definicija trećeg stavka kao ronda je nedostatak nastupa glavne teme u osnovnom tonalitetu. Naime, tema u taktu 219 počinje u osnovnom tonalitetu, ali je prekinuta solistom. Idući nastup teme (takt 251) transformira se u fugato, a u taktu 389. tema se javlja u D-duru.



Slika 29: Glava prve teme trećeg stavka

Prva tema je građena kao velika perioda koju čine dvije rečenice od 16 taktova³⁰, prva sa završetkom na dominantni, druga na tonici osnovnog tonaliteta. U cjelini je izlaže klavir uz akordičnu, pulsirajuću pratnju orkestra.

Slijedi most, (t. 41-81). modulativni prijelaz do druge teme. Klavir je u prvom planu s osminskim pasażama koje su u početnim dvotaktnim frazama u cis-molu, a zatim moduliraju u E-dur. U nastavku se nižu četverotaktne fraze koje, oblikujući sekvence, dolaze do četverotaktnog zastoja na dominantni tonaliteta druge teme – E-dura.

Druga tema (t. 81-219) započinje u orkestru, u akordičkoj je fakturi i u oblikovana je kao perioda od 16 taktova. Osim promjene tonaliteta i karaktera, važno obilježje ove teme je pojava hemiole³¹ koja u ovom stavku donosi neočekivana ritamska osvježenja. Klavir solo iznosi samo drugu rečenicu periode u dominantnom H-duru. Glavnu riječ ponovo preuzima orkestar iznošenjem teme u E-duru i varirane na način da se uz zadržanu melodiju, mijenja harmonijska struktura i orkestracija. Temu prate osminske figure u dionici klavira. Na završetak teme (t. 120) lančano se nadovezuju dvije osmerotaktne rečenice u kojima prvu frazu iznosi orkestar, na što mu klavir drugom frazom odgovara vraćajući osjećaj pulsa tročetvrtinske mjere. Prva rečenica je u gis-molu, druga u H-duru. Slijede dva ista četverotakta u različitim registrima, građena ponavljanjem dvotaktnog motiva u intervalu donje sekste, a sa završetkom na dominantni za E-dur. Ovaj dio (t. 120-144) ima ulogu prijelaza na novi dio druge teme.

³⁰ Proporcije rečenice, a time i periode, su veće zbog brzog tempa.

³¹ Metrički odnos gdje dva takta 3/4 mjere čujemo kao jedan takt 3/2 mjere. Ovakav odnos prisutan je u baroknoj suiti (courante staccima) i kao tipični postupak u kadenci od baroka do danas, gdje se augmentacijom notnih vrijednosti postiže dojam ritamskog zastoja. BALIĆ, Vito: Skripta iz stilova i oblika 19. stoljeća. Split: UMAS, 2017.

Drugi dio druge teme (t. 144-219) donosi pasažne figuracije u dionici klavira, dok se orkestar povremeno uključuje pratećom figurom u ritmičkom obrascu iz druge teme. Nalik je razradbenom dijelu sonatnog stavka zbog čestih modulacija i načina prezentacije materijala. Klavir počinje izlaganjem četverotaktne fraze u E-duru karakteristične po hemiolama. Ona služi kao model koji će se u punom ili skraćenom, dvotaktnom obliku, javljati u različitim tonalitetima. Od t. 178 do 186 model se smanjuje na jedan takt, a uz pomoć akcenata i potpore u orkestru vraća se osjećaj tročetvrtinske mjere. U ovih osam taktova tonaliteti se mijenjaju po kvintnom krugu (C-G-d-a) te dolazi do nagle promjene dinamike i karaktera, poput dramatičnog ispada. On se ponovno dogodi u taktovima 198-206 transponiran za polustepen više, a nakon njega slijedi niz dvotaktnih fraza s rješenjem i kulminacijom u osnovnom A-duru (219. takt). Pojavom glave prve teme u orkestru započinje kodeta (t. 219-251). Glava teme se ponovi u fis-molu nakon čega nastupa 12 taktova zastoja na dominantu E-dura. Klavir akcentima ponovno unosi nepravilnost u metru te oktavama gradi napetost do trilera u desnoj povrh varirane glave teme u lijevoj ruci. Rješenjem u E-dur orkestar ponovno počinje s prvom temom, ali se materijal rasplinjuje te se formira fugato koji obilježava početak provedbe trećeg stavka.

Provedbu (t. 251) možemo podijeliti na tri dijela.

U prvom dijelu (t. 251-282), nakon što orkestar iznese prvu frazu prve teme, Schumann započinje fugato provodeći tu istu frazu kao temu male orkestralne fuge. Temu najprije iznose *secondi* u okviru dominante za fis-mol, a zatim *primi* u fis-molu. Za to vrijeme *secondi* nastavljaju kontrapunktom koji koristi silazni sinkopirani niz iz ostatka prve teme. U nastavku tema prelazi u dionicu violončela na dominantu za cis-mol, da bi je na kraju iznijeli fagoti na tonici cis-mola. Slijedi osmerotaktni zastoj na dominantu za h (u koji se nikad ne rješava) gdje se samo dio teme kanonskom imitacijom dva puta provodi u *primima*, *secondima* pa violončelima. Schumann je ovdje jasno pokazao koliko je bio na njega utjecao Bach, a znamo da se 1845., u godini pisanja ovog stavka, bavio proučavanjem fuga vraćajući se Bachovoj glazbi kao izvoru inspiracije³².

Drugi dio provedbe (t. 283-376) započinje tonalitetnim skokom na dominantu F-dura. Čitav se odvija na provođenju dva različita materijala. Prvi je pjevan (a), a čini ga četverotaktna fraza koju

³² M. Rasmussen, Robert and Clara Schumann, And Their Teacher, J.S. Bach. *EIR Culture*, 2010. (<https://archive.schillerinstitute.com/music/2010/schumann.pdf>) Pristupljeno: 1.5.2022.

skladatelj provodi kroz različite grupe instrumenata i različite tonalitete (F-dur, g-mol, B-dur), a sa završetkom na tonici B-dura.



Slika 30: primjer pjevne (a) fraze

Drugi materijal je akordičan (b), a čini ga kombinacija kompaktnih i razloženih akorada u okviru četverotaktne fraze.



Slika 31: primjer akordične (b) fraze

Ova četverotaktna fraza se sekventno ponovi dovodeći do c-mola u kojem u orkestru ponovno nastupa materijal *a*, u klaviru praćen akordima u figuraciji tremola. U t. 321 pjevnu frazu preuzima klavir iznoseći je u osminskoj figuraciji. Gudači imaju prateću figuru u varijanti materijala *a*. Od t. 329 oba se materijala izmjenjuju na način da akordički materijal iznosi klavir, a pjevni iznosi orkestar u cjelinama od 8 + 4 takta. Kod ponavljanja akordički osmerotakt završava tonikom b-mola (t. 349) u kojem orkestar iznosi materijal *a*, a klavir njegovu figuriranu varijantu sa završetkom u Des-duru. Slijedi posljednje javljanje akordičke fraze, ovoga puta s trotaktnim proširenjem u kojem se razlaže tonička harmonija Cis-dura (enharmonijska zamjena nastupila je u

t. 366). Uz pomoć enharmonije Schumann prolazi kroz vrlo udaljene tonalitete. Završni dio provedbe (t. 377-388) najavljuje reprizu ponavljajući glavu prve teme u A-duru uz klavirske rastvorbe te A-dur postaje dominantna za tonalitet kojim počinje prva tema u reprizi: subdominantni D-dur.

Harmonijski odnos S-T u reprizi je isti kao što je u ekspoziciji bio D-T pa iz tog razloga nisu potrebne nikakve promjene u mostu. Repriza (t. 389) se razlikuje od ekspozicije i time što prvu rečenicu teme iznosi orkestar samostalno. Druga tema je u osnovnom tonalitetu, a kodeta je analogna onoj iz ekspozicije.

Opsežnu i razvijenu kodu možemo podijeliti na pet odjeljaka.

Prvi dio (t.631-662) započinje potpunim izlaganjem teme u orkestru u osnovnom tonalitetu.

Materijal drugog dijela (t. 663-704) u klaviru je sličan materijalu mosta, ali postepeniji i pjevniji. Klavir dva puta iznosi osmerotaktnu rečenicu, građenu od dvotaktnih fraza, dok orkestar naglašava dominantnu harmoniju. Slijedi četverotaktna harmonijska progresija koja se ponovi s dionicom basa u silaznom kromatskom nizu i osmerotaktna fraza s blistavim osminskim pasažama u klaviru s njenim variranim ponavljanjem koje završava kadencom na tonici osnovnog tonaliteta. Treći dio (t. 704-776) počinje iznošenjem varirane prve fraze teme u orkestru, prvo u A-duru pa u fis-molu (slično kao u kodeti), a potom klavir odgovara rastvorbama na dominantni. Pri ponavljanju istog materijala klavir proširuje dio s rastvorbama na 8 taktova uvodeći povećane kvintakorde i njihova rješenja te završava četverotaktom u kojem hemiola trodobni takt pretvara u dvodobni. Orkestar u nastavku donosi materijal *a* iz provedbe dok klavir udvostručava melodiju u figuraciji lažnog dvoglasja. U t. 740 klavir iznosi fragmente materijala *a*, a t. 751–775 varijanta su t. 663-686.

U četvrtom dijelu (t. 775-835) javlja se reminiscencija na prvi, fugalni dio provedbe. U izlaganju glave prve teme izmjenjuju se violina i oboa kroz progresiju IV-VII-III-VI, a klavir ove sekvence prati raskošnim rastvorbama. U 791. taktu klavir donosi materijal iz kodete te ga sekvencira zastajući na dominantni za subdominantu. Slijedi neočekivani nastup dvotaktne pjevne fraze u klaviru. Ta fraza se sekventno ponovi pa se dijeli na jedan takt. U idućih osam taktova materijal se ponavlja s harmonijskom varijantom te dolazi do kulminacije u 819. taktu (*sempre brillante*)

gdje se u lijevoj ruci javlja varijanta materijala *a* iz provedbe. Slijede uzlazne osminske figuracije koje nas dovode natrag do osnovnog tonaliteta.

Pojavom osnovnog A-dura u 835. taktu počinje završni odjeljak kode. U završnom dijelu jednotaktni motiv je fragment materijala *a*, imitira ga orkestar, a klavir ga sekventno ponavlja i umnaža u okviru dominante harmonije. U 851. taktu dolazi do varijante materijala *a*, konačno na tonici osnovnog tonaliteta, kojeg iznosi klavir u oktavama te ponavlja u nižem registru. Kadenca se proširuje ponavljanjem dominante i tonike. Stavak završava uzlaznom pasažom u klaviru i toničkim akordima u orkestru te zajedničkim završnim akordom koji je pripremljen timpanima.

3.2.2. Tehnička analiza

Treći stavak donosi najveće tehničke zahtjeve – traži od izvođača virtuoznost, preciznost i kondiciju. Stavak je u brzom tempu, a velik dio tehničkih zahtjeva se odnosi na figure građene od rastvorbi.

1) Velike rastvorbe

Kako se izvođenje velikih rastvorbi u sporom tempu razlikuje od njihovog izvođenja u brzom, vježbanje bi trebalo tome prilagoditi. U sporom tempu akcent je stavljen na legato i tonsku ujednačenost te pravilnost kod podmetanja palca i premetanje ruke preko palca. U brzom tempu bitan je jasan izgovor svih tonova te horizontalni pokret cijele ruke.

Prvi put ih susrećemo u mostu (t. 57-80). Zbog promjene harmonije u svakom taktu ključno je učvrstiti pozicije sviranjem tonova svake pozicije istodobno. Akcente na prvim tonovima rastvorbe izvodit ćemo zamahom prsta.

U t. 65-73 potrebno je uhvatiti prvi ton rastvorbe uhvatiti pedalom te brzo i bez akcenta preseliti ruku na sljedeću poziciju.

U svim rastvorbama je potrebno smanjiti pokrete prstiju i imati opušten zglob te lakat koji nosi ruku u smjeru rastvorbe.



Slika 32: t. 57-60



Slika 33: t. 65-67

U drugom dijelu druge teme (t. 144-219) nižu se kratke rastvorbe koje u lijevoj ruci započinju dvohvatom i odvojene su akordom. U desnoj ruci nakon rastvorbe slijedi figura s oktavnim razmakom, skupljanje ruke na uži položaj akorda pa skok na peti prst za završetak fraze u legatu:



Slika 34: t. 144-147

U ovom dijelu brza je izmjena položaja je brza pa treba posebno vježbati čistoću sviranjem pozicija u obliku akoradima, kako bi ruka zapamtila položaje i razmake između prstiju. Također je potrebno vježbati ujednačenost i dobru artikulaciju u piano dinamici, pri čemu može pomoći sviranje prstnim staccatom.

Pri kraju ovog dijela figure su šire:



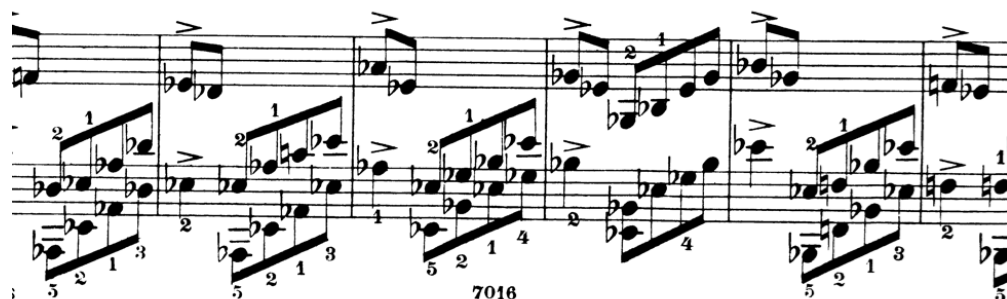
Slika 35: t. 212-217

Posebno treba izdvojiti rastvorbe u taktovima 178-186 i 198-206. Problematika ovog mjesta je čistoća položaja u forte dinamici, akcent na petom prstu desne ruke te skokovi na sljedeću poziciju. Skokove je potrebno vježbati „nijemim“ načinom.



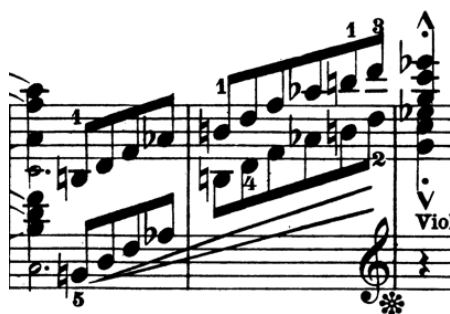
Slika 36: t. 182-186

Dodatno je otežana ta figura na crnim tipkama, gdje je nužno ne forsirati snagu dok pozicija nije stabilna:



Slika 37: t. 200-205

Rastvorbe u provedbi su jednostavnije – nemaju brzih promjena smjerova te obje ruke imaju jednak pokret.



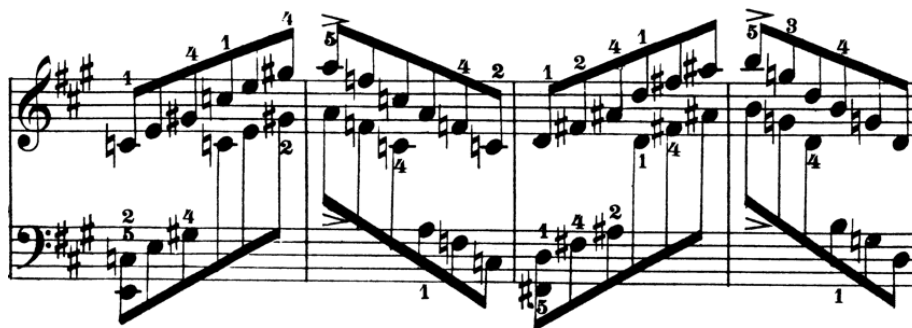
Slika 38: primjer rastvorbe u provedbi

U taktovima 373-376 u provedbi javlja se mala rastvorba Cis-dur kvintakorda s akcentiranim prvim dobama. Prve tonove rastvorbe sviramo zamahom.



Slika 39: taktovi 372-376

Rastvorbe u kodi (t.707-710, 715-722) sviraju desna i lijeva ruka istovremeno (uz, povremeno, dvohvat u lijevoj ruci na početku rastvorbe). Akcente na prvim dobama izvodimo pomoću postranog udara.



Slika 40: t. 719-722

Rastvorbe u taktovima 775-790 pedalom su povezane s akordom koji im prethodi. Trebamo pripaziti da promjena pozicije ne uzrokuje akcent u palcu, nego se trebamo blago nasloniti na ton rastvorbe koji dolazi na dobu, kako bi zadržali puls.



Slika 41: t. 779-783

2) Dvohvati i akordi non legato

Na samom početku stavka tema se iznosi u akordima i dvohvatima u obje ruke. Izvodimo ih brzim ulaskom u tipku s isticanjem gornjeg glasa i vrlo aktivnim prstima. Bitno je svirati gornji glas s briljancem te vježbati akorde u sporijem tempu, ali s brzom promjenom pozicije i fiksiranjem prstiju.



Slika 42: t. 1-10

3) Pasaže u desnoj ruci građene od položajnih figura

Pasaže u mostu (t.41-56) moraju biti izigrane i povezane. Cilj je u ovim poprilično prevrtljivim pasažama postići tonsku ujednačenost u brzom tempu. Korisno je vježbati s akcentima i na različite ritamske obrasce te postepeno podizati tempo.



Slika 43: t. 41 i 42



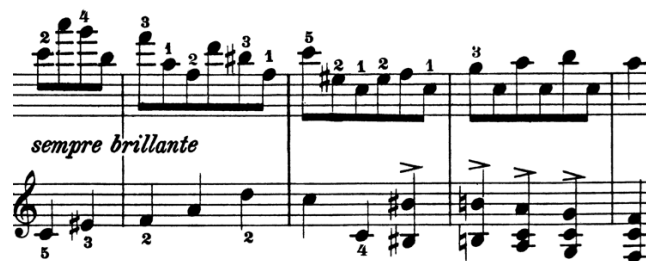
Slika 44: t. 53-55

U drugoj temi (t. 105-120) desna ruka ima prateće figure koje se izvode non legato. One su ujedno i figure lažnog dvoglasja gdje gornji glas ima tonove melodije druge teme (drugu temu izlaže orkestar). Gornji je glas korisno svirati akcentirano te ga izolirati i vježbati samostalno. Također je potrebno odrediti optimalan prstomet i dobro ga učvrstiti.



Slika 45: taktovi 115-119

U taktovima 819-826 pasaža zahtijeva briljantnu izgovorenost svih tonova, sviranje vrlo aktivnim prstima.



Slika 46: t. 819-823

U pasaži od t. 827 do 834 trebamo istaknuti prve tonove u taktu te od njih izgraditi frazu.



Slika 47: t. 827-829

4) Skokovi

Brze, nepripremljene skokove vježbamo „nijemim“ dolaskom na poziciju kako bi osigurali čistoću te u sporijem tempu pazeći na kvalitetu zvuka. Akorde u skokovima susrećemo u uvodu (t. 5-8), na početku i kraju kodete (taktovi 222/223, 247-250) te u kodi (t. 704-707). Prvi akord ćemo izvesti pokretom odbijanja, a zatim opuštenu ruku preseliti na sljedeći akord u što manjem pokretu.



Slika 48: t. 222- 227

U kodeti (t. 227-238 i 607-618) i kodi (t. 836-858) nailazimo na oktave u jednoj ruci i pojedinačne tonove u drugoj, izvođene naizmjenice tehnikom *martellata*. Kod izvođenja *martellata* bitno je ostvariti jednak pokret u obje ruke i održati ritmičnost. Ruka koja svira pojedinačne tonove može ih obuhvatiti bez skokova, ali u ruci koja svira oktave skokovi su sve veći.

Naročito je nespretno mjesto u kojem obje ruke moraju skakati na pozicije (primjerice t. 235-238). Korisno je vježbanje postupkom umnažanja.



Slika 49: t. 235-238

U taktovima 699-702 desna ruka skače s tona melodije na početak rastvorbe.



Slika 50: t. 699-702

5) Figure akordičke pratnje u lijevoj ruci s odvojenim basom od ostatka akorda

U taktovima 45-48 javlja se figura akorda rastavljenog na basov ton i dvohvat. Potrebno je izvježbati čistoću u skokovima ostajući blizu tipki, uz horizontalni pomak zgloba i vođenje linije basa u crescendo. Dvohvat treba svirati tiše, stoga ga trebamo odsvirati s površine tipke.



Slika 51: t. 45-49

U provedbi se slična figura javlja u taktovima 322-328 te 358-364, ali je akord rastavljen na basov ton i ostatak akorda podijeljen na dva glasa. Pri vježbanju ćemo ta dva glasa prvo svirati istodobno.



Slika 52: t. 357-362

U kodu se takve figuracije javljaju u t. 679-702 te t. 827-834.



Slika 53: t. 831-835

6) Figure razloženih dvohvata

Ove figure korisno je vježbati na dva načina:

- sviranje dvohvata simultano
- sviranje dvohvata u legatu uz vertikalni pomak zgloba (dvije note pod lukom)

U t. 727-734 pronalazimo ove figure u obje ruke.



Slika 54: t. 731-735

7) Figuracija tremola u provedbi (t. 314-321 i 350-356)

Lijeva ruka mora biti tiša i ujednačena, s glatkom promjenom položaja, uz istovremeno zvučanje oba tona u dvohvatu, dok desnu trebamo svirati zaobljenim prstima u cilju svjetlijeg zvuka.



Slika 55: t. 350-353

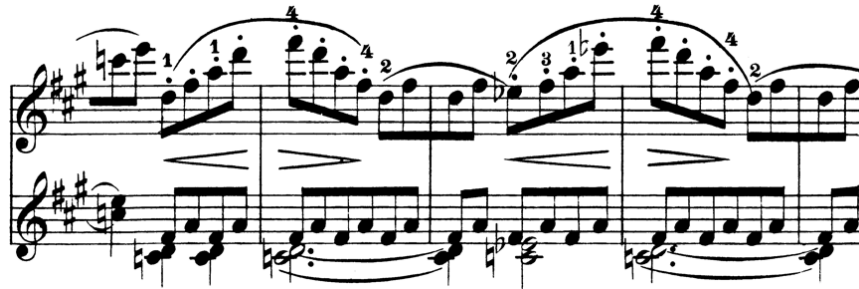
8) Višeglasje u jednoj ruci

Javlja se u prijelaznim figuracijama u taktovima 137-143. Korisno je vježbanje sviranjem gornjih tonova legato, a donjih staccato (u slučaju lijeve ruke srednji glas svirati legato).



Slika 56: t. 137-139

U taktovima 170-178 i 550-558 donji glas u lijevoj ruci trebamo slušati, a osminke svirati tiše.



Slika 57: t. 170-174

U kodi (t. 679-686 i 767-774) se javlja figuracija u desnoj ruci s akcentiranim dugim notama i osminkama u rastvorbi koje trebamo svirati lagano.



Slika 58: t. 679 i 680

U lijevoj ruci u taktovima 803-818 potrebno je „izvući“ gornju, pjevnu liniju.



Slika 59: t. 803 i 804

9) Lomljene oktave javljaju se u desnoj ruci u t. 735-738. Izvode se pomoću rotacije podlaktice s fiksiranim rasponom oktave. Promjenu tona će izvesti palac uz pomoć zamaha, a oktava se realizira rotacijom podlaktice.



Slika 60: t. 737 i 738

10) Dvohvati legato, čije vježbanje je opisano u tehničkoj analizi prvog stavka, nalaze se u drugoj temi (t.97-103) te u lijevoj ruci u mostu (t. 40-44)

11) Trilere se javljaju u desnoj ruci u kodeti (t.239-250 i 619-630).

3.2.3. Interpretativna analiza

Schumann je briljancu i virtuoзитet sačuvao za treći stavak, kao efektan završetak ovog opsežnog i kompleksnog koncerta. Oznaka tempa je *Allegro vivace*, mjera je trodobna, a jedinica pulsa cijeli takt. Trodobna mjera uvijek ima plesni karakter pa ovaj izuzetno uzbudljivi stavak cijelim svojim tijekom odiše elanom i bezbrižnom srećom.

Nakon što su puhači na kraju drugog stavka najavili temu, klavir je iznosi u veličanstvenoj atmosferi, sa sforzatima na dugim tonovima i laganim i artikuliranim osminkama. Raskošnim zvukom klavir parira orkestru. Tijekom iznošenja cjelovite teme važno je svjetlijim zvukom

izdvojiti gornji glas, predudare³³ svirati bezbrižno, a sinkope dodatno naglasiti kratkoćom note koja im prethodi.

Most treba početi tiše i mekše kako bi se stvorio kontrast s prethodnom cjelinom i ostavilo prostora za veliki dinamički rast. Fraze su samom svojom strukturom jasno odijeljene jedna od druge, a naš je zadatak obuhvatiti ih u jednu veću cjelinu te izbjeći nepotrebne akcente koji bi narušili *legato*. U taktovima 45-48 dinamika u desnoj ruci prati kretanje melodije, a u lijevoj treba slušati niz kojeg čine basovi tonovi na prvim dobama. U nastavku lijeva ruka donosi melodiju koju možemo zamisliti u boji violončela, dok je desna izigrana i s minimalnom primjenom pedala. Pri silazu u niži registar opada i dinamika, a rastvorbe koje slijede u dinamskim su valovima, i s akcentima na prvim tonovima koji samo podcrtavaju novu harmoniju. Od takta 66. prvi tonovi u taktu čine melodiju i treba ih „uzeti“ s pažnjom nastojeći da uđu u pedal. Na kraju ove progresije lijeva ruka donosi motiv zvukom nalik limenim puhačima dok je desna prati briljantnim pasažama. Dolazi do kulminacije u t. 78. i stišavanja do pianissima u kojem počinje druga tema u orkestru.

Druga tema donosi kontrast dinamikom, karakterom i promjenom pulsa koja je rezultat promjene metričkih odnosa (hemiola). Ona je šarmantna, elegantna i plesna, u delikatnom pianissimu. Tu istu temu klavir prezentira sasvim drugačije i to je prvi pravi lirski moment u trećem stavku. U ekspresivnom *piano* potrebno je istaknuti gornji glas, postići *legato* uz tonsku kontrolu akordičke strukture te osjetiti harmonijske promjene. Posljednja dva akorda vraćaju nas u zaigraniji karakter teme u orkestru. Prateće osminske pasaže u klaviru izvode se piano i *non legato*, ali vrlo transparentno u izgovoru. Obrise melodije potrebno je obavezno istaknuti. Orkestar zatim donosi četverotaktnu frazu na koju klavir odgovara pomalo ljutito, u forte dinamici i s akcentima, na trenutak nas vraćajući u tročetvrtinski osjećaj pulsa. Nakon prepirke klavir traži pomirbu provlačeći umiljati motiv³⁴ kroz četiri glasa time nas uvodeći u novi, prpošni odjeljak druge teme. Njega sviramo aktivnim prstima i nošenom rukom, što ujednačenije, uz pažljivo doziranje snage, kako bi što duže zadržali *piano* i kako bi *crescenada* i *forte* dijelovi imali veći efekt. *Non legato*

³³ Predudar (vorschlag) se svira unaprijed, a u akordu se uzima zajedno s donjim tonovima. Od ukrasa u trećem stavku nalazimo još i praler na kraju prve teme te na nekoliko mjesta u kodi.

³⁴ Na ovom mjestu sukladno karakteru i odsustvu orkestra možemo u određenoj dozi primijeniti rubato. Većih agogičkih odstupanja od tempa u ovom stavku zapravo nema – njegova vitalnost stalno ga usmjereva prema naprijed.

motive izvodimo bezbrižno i zaigrano, zaobljene pedalom. Kad se pojavi *legato* (primjerice t. 147) ističemo ga dubljim ulaskom u tipku i pjevnijim zvukom. Stalne harmonijske promjene čine ovaj dio zanimljivim. Oznake za crescendo i decrescendo u uzlazno-silaznom motivu javljaju se tek od t. 170, na zastoju na dominanti koji kao da nagovještava predstojeću buru. Ovdje je zanimljivo istaknuti motive u donjem glasu lijeve ruke. Iznenađni *forte* i promjena pulsa (t. 198) djeluju kao nalet vjetra koji nas na trenutak izbacuje iz tračnica. Nakon ovih euforičnih rastvorbi s akcentiranim gornjim tonovima, vraćamo se prethodnom ugođaju kao da se ništa nije dogodilo. Poslije drugog iznošenja burnih rastvorbi, vraćamo se u tišu dinamiku, ali zadržavamo akcentiranje najvišeg tona pa se, prateći harmonijski razvoj napetosti, postepeno nagomilava zvuk. Akcent prerasta u *sforzato* te se gradi *crescendo* sve dok orkestar ne preuzme glavnu riječ iznošenjem motiva iz prve teme. Klavir mu se pridruži s motivom skoka iz uvoda, a zatim počinje nova gradnja napetosti u *martellatu* s akcentima koji ponovno uzrokuju hemiolu. Gomilanje energije kulminira u briljantnim trilerima, podno kojih se javlja glava teme u zvuku *horne*, te u rješenju koje preuzima orkestar.

Na *fugato* na početku provedbe nadovezuje se lirska, *legato* melodija u oboi koju klavir imitira u *mf* dinamici, s vrhuncem na sredini fraze i opuštanjem prema kraju. Motiv u molskoj varijanti možemo „zatamniti“, a povratkom u *dur* zvuku vratiti svježinu. *Forte* varijanta motiva u dubljem registru unosi dramatiku koja je glavno obilježje novog motiva u nastavku. Motive u figuraciji tremola sviramo tiho – lijeva ruka je samo harmonijska podloga, a desna, koja podsjeća na kristaliće, fraziranjem prati melodiju u gudačima. Kad klavir nastupi s varijantom lirskog motiva, on postaje ekspresivniji, u *forte* dinamici, kao da ima puno toga za reći. U lijevoj ruci izdvojeni glas treba blago naglasiti istovremeno održavajući jasan puls u dionici basa. Uz posljednju pojavu dramatičnog motiva (t. 365) stoji i oznaka *f*, a naslon na *sf* akord možemo dodatno naglasiti agogičkim akcentom. Veliki crescendo i fortissimo u rastvorbi Cis-dura trebamo izvesti *brilliante*, a u trenutku pojave prve teme u hornama naglo se povući u misteriozni piano. Naglim crescendima u rastvorbama na dominantu pripremamo grandiozni povratak prve teme u reprizi.

Interpretacija u reprizi se podudara s interpretacijom u ekspoziciji. Ovog puta nakon kodete slijedi posljednje cjelovito izvođenje teme u orkestru, a nakon njega opsežna, energična i uzbudljiva koda.

Koda počinje valovitim frazama u desnoj ruci i „ljuljajućom“ figuracijom u lijevoj. U taktovima 679-687 potrebno je najprije slušati duge tonove podcrtane akcentom u desnoj ruci, a u nastavku izvući kromatski pokret u basu. Nakon *crescenda* u ovoj frazi, trebamo zadržati jednaku energiju, ali smanjiti intenzitet zvuka kako bi varijanta prve teme u orkestru nastupila značajnije. Virtuozne rastvorbe u nastavku popraćene su dinamskim valovima i naslonima na metrički akcentirane tonove. Akcenti nam pomažu u određivanju točaka napetosti i momenata opuštanja, koji su u ovakvim dijelovima bitni za raspored snage i održavanja energetske kontinuiteta. Od t. 728 stoji samo oznaka forte, ali trebali bismo napraviti *decrescendo* spuštanjem u niži registar kako bismo otvorili prostor za novi dinamički rast. Pri novom *crescendu* možemo si pomoći pedalom. Na vrhuncu s *martellato* oktavama u desnoj ruci se uz *fortissimo* javljaju i *sforzata*.. Povratkom na motiv s početka kode uzimamo predah do ponovne kulminacije u t. 776. *Sforzato* akordi zabljesnu, a potom njihovu harmoniju obojaju raskošne rastvorbe. Opet se javljaju *martellato* oktave koje trebamo početi tiše te akcentima dovesti do *sforzata*. U drugom usponu dolazimo do tremola nakon kojeg slijedi iznenadni proplanak, poput proboja sunca kroz guste krošnje. Pjevni, blistavi motiv u visokom registru ukrašen je predudarima i popraćen melodijom u lijevoj ruci. Ovo mjesto na trenutak donosi eleganciju i kakvu smo čuli u drugoj temi. Crescendom sekvenciranih motiva dolazimo do *sempre brillante* dijela kojeg treba odsvirati suho, vrlo izgovoreno, i bravurozno. Na njega se nadovezuju akcentirani akordi u lijevoj ruci. U t. 829 počinje valoviti uspon nakon kojeg klavir i orkestar kao da upadaju jedan drugom u riječ, od prevelikog uzbuđenja nemajući dovoljno strpljenja. Klavir u *fortissimu* donosi varijantu motiva iz provedbe, sada u blještavilu A-dura i *martellato* oktava. Posljednji uspon donosi sjajne akcente nakon čega timpani u pauzama klavira drže tenziju sve do zadnjeg, zajedničkog akorda kojim završi ovaj stavak nabijen gomilom pozitivne energije, ostavljajući slušatelje u ushićenju i optimizmu.

4. ZAKLJUČAK

Schumannov jedini klavirski koncert jedan je od poznatijih i omiljenijih koncerata u klavirskoj literaturi. U vrijeme svog nastanka donio je svježinu u načinu tretiranja klavira i orkestra. Originalnošću u pristupu formi i glazbenom izričaju, ovaj koncert je utjecao na razvoj klavirskog koncerta. Bio je uzor Griegovom Koncertu za klavir i orkestar u a-molu (sličnost se posebno očituje u odabiru tonaliteta i u otvaranju koncerta). Razvoj takozvanih simfonijskih koncerata u kojima su klavir i orkestar podjednaki u hijerarhiji nastavio je J. Brahms napisavši dva monumentalna koncerta za klavir i orkestar.

Detaljna analiza ovog koncerta uvelike pomaže razumijevanju strukture, sadržaja i pristupa tehničkim zahtjevima, dok harmonijska analiza pomaže u učvršćivanju memorije izvođača. Dubljim ulaskom u materiju vidimo kako se glazbene misli prirodno nadovezuju jedna na drugu, boje prelijevaju u razgovoru klavira i orkestra, a cijelo vrijeme imajući na umu osnovnu ideju - temu inspiriranu Clarom. Schumannov kompleksan karakter i neoubuzdana mašta čine ovaj koncert stalno zanimljivim, a njegovo poznavanje klavira čine koncert „udobnim“ i izuzetnim užitkom za sviranje.

5. POPIS LITERATURE

1. ANDREIS, Josip: Povijest glazbe (Knjiga 2), Liber mladost, Zagreb, 1976.
2. J. DAVERIO, S. SADIE: Schumann, Robert, The new Grove Dictionary of Music and Musicians, III. Izdanje
3. M. A. ERICKSON: A Formal Analysis of Four Selected Piano Concertos of the Romantic Era, Texas Tech University, 1974.
4. BALIĆ, Vito: Skripta iz stilova i oblika 19. stoljeća. Split: UMAS, 2017.
5. ČUDINA, Kosovka: O vježbanju osnovnih vrsta klavirske tehnike kroz Czernyjeve etide op. 740, Umjetnička akademija u Splitu, 2022.
6. ZLATAR, Jakša: Metodika nastave klavira, I. dio, Jakša Zlatar i Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2018.
7. ZLATAR, Jakša: Uvod u klavirsku interpretaciju, Jakša Zlatar i Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2016.
8. SCHUMANN, Robert i Clara: Bračni dnevnik, Biblioteka U prvom licu, Zagreb, 2019.

Poveznice:

1. <https://fcsymphony.org/program-notes/robert-schumann-piano-concerto/>
Pristupljeno: 13.4.2022.
2. <https://houstonsymphony.org/schumann-piano-concerto/>
Pristupljeno: 13.4.2022.
3. <https://www.indianapolissymphony.org/backstage/program-notes/schumann-piano-concerto-in-a-minor-op-54/>
Pristupljeno: 24.5.2022.
4. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2707/piano-concerto-in-a-minor-op-54>.
Pristupljeno: 22.5.2022.
5. <http://leitmotifandrubato.blogspot.com/2014/03/schumann-piano-concerto-in-minor-op54.html>
Pristupljeno: 14.4.2022.

6. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=35162>
Pristupljeno: 08.05.2022.
7. <https://proleksis.lzmk.hr/2220/>
Pristupljeno: 10.5.2022.
8. <https://archive.schillerinstitute.com/music/2010/schumann.pdf>
Pristupljeno: 1.5.2022.

6. PRILOG

U prilogu se nalaze note Koncerta za klavir i orkestar op. 54 u a-molu, u izdanju Peters, preuzete s mrežne stranice imslp.org.