

Clara Shumann: Sonata u g-molu

Matetić, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:175:589045>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu

Odjel za glazbu

Odsjek za klavir

DIPLOMSKI RAD

Clara Schumann: Sonata u g-molu

formalno-harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Studentica: Petra Matetić

Studijski smjer: Klavir

Mentor: Kosovka Čudina, v. pred.

Ak. god. 2019./2020.

Split, 2020

SADRŽAJ

Clara Schumann.....	1
Životopis.....	1
Stvaralački opus.....	2
Sonata za klavir u g-molu.....	3
Prvi stavak – Allegro.....	3
Formalno-harmonijska analiza.....	3
Tehnička analiza.....	7
Interpretativna analiza.....	10
Drugi stavak – Adagio.....	11
Formalno-harmonijska analiza.....	11
Tehnička analiza.....	13
Interpretativna analiza.....	14
Treći stavak.....	14
Formalno-harmonijska analiza.....	14
Tehnička analiza.....	15
Interpretativna analiza.....	16
Četvrti stavak.....	17
Formalno-harmonijska analiza.....	17
Tehnička analiza.....	19
Interpretativna analiza.....	21
Zaključak.....	23

1. CLARA SCHUMANN¹



Clara Schumann prozvana je Europskom kraljicom klavira zbog svojih iznimnih pijanističkih i skladateljskih sposobnosti. Obzirom da je živjela u vrijeme kad su glazbom vladali muškarci, kao žena - skladateljica zauvijek će zadržati posebno mjesto.

1.1 ŽIVOTOPIS

Clara Weick (13.09.1819.- 20.05.1896.) jedna je od najtalentiranijih skladateljica i pijanistica romantizma. Njen otac, Friedrich Wieck, poznati njemački klavirski pedagog i utemeljitelj tvornice za izradu klavira, zaslužan je za njeno rano glazbeno obrazovanje. Već se s pet godina upoznaje s klavirom i violinom, kompozicijom i pjevanjem, a s devet prvi put nastupa. Nedugo nakon toga, uslijedile su koncertne turneje po Njemačkoj i inozemstvu. Putovanja kočijom trajala su po nekoliko mjeseci, a često su i klavir trebali vući sa sobom.

Robert Schumann je upoznao devetogodišnju Claru uzimajući satove klavira kod njenog oca. Kad je Clara imala šesnaest godina njihovo prijateljstvo se pretvorilo u ljubav i unatoč očevom protivljenju završilo tajnim zarukama i vjenčanjem 1840. godine. Robert se nadao da će Clara odbaciti karijeru i posvetiti se braku, no jednom prilikom je napisala: „Neću odustati od mog umjetničkog rada, jer bih cijeli život to sebi predbacivala“. Ipak je ona već tada bila

¹ Clara Schumann bila je skladateljica, pijanistica, organizatorica, kritičarka, poduzetnica i majka desetero djece. Dvjesto godina od njezinog rođenja na nju se gleda kao na čudo od žene .

međunarodno poznata, a Robert nepoznati skladatelj. Brak je iznjedrio desetero djece, a Clara je unatoč tome održala najmanje 139 koncerata.

Međutim, Schumann, koji je još od mladosti bio sklon depresiji i čestim promjenama raspoloženja počeo je gubiti razum, pa se 1854. čak i pokušao ubiti skokom u rijeku Rajnu. Nakon toga završio je u umobolnici gdje je dvije godine kasnije i umro. Nakon njegove smrti, Clara je prestala skladati, djecu je smjestila u internate, kod bliskih prijatelja i obitelji te u crnini nastavila nastupati svirajući svoja i njegova djela. Bila je glavni izdavač kompletnog Schumannovog skladateljskog opusa, a za klavir je preradila sva djela koja joj je on posvetio.

Kroz čitavo to vrijeme bila je potpora mladom glazbeniku Johannesu Brahmsu (a i on njoj), kojeg je upoznala godinu dana prije Robertove smrti. Između njih se razvilo prisno prijateljstvo koje je potrajalo do kraja njenog života. Pričalo se i o ljubavi, ali kako su zbog tračeva uništili sva ljubavna pisma, njihova ljubavna veza nikad nije službeno potvrđena.

Nakon godina provedenih u Baden-Badenu i Berlinu, Clara Schumann 1887. postaje "prva profesorica klavira" na Konzervatoriju u Frankfurtu. Njeni učenici su je zbog strogosti zvali "aleja suza", a bila je ozloglašena i po svojim razornim kritikama.

Kao najznačajnija pijanistica 19. stoljeća Clara Schumann je dala veliki doprinos modernom klavirskom repertoaru.

1.2. STVARALAČKI OPUS

Clarin opus je jako bogat. Prve skladbe napisala je već kao devetogodišnja djevojčica, a njen otac ih je dao tiskati pod nazivom Četiri poloneze op.1. Najviše dijela posvetila je klaviru. Pored niza minijatura posebno se ističu Varijacije na temu Roberta Schumanna, op. 20 i Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op. 7 .

Varijacije su nastale na temu iz Schumannove Bunte Blätter op. 99, br. 1, Albumblätter br.1, na istu temu na koju je i Brahms godinu dana kasnije skladao svoje Varijacije op. 9. Skladane 1855., smatraju se odrazom njihovog braka. Odnos Clara i Roberta bio je toliko blizak da su vodili zajednički dnevnik, a ovih sedam varijacija opisuje eksploziju emocija, od nježnosti i strasti do ljutnje.

Klavirski koncert za klavir i orkestar u a-molu, op.7. počela je skladati kada je imala samo trinaest godina, a svjetlo dana ugledao je na premijeri u Leipzigu, pod dirigentskom palicom Felixa Mendelssohna, 1835. god. kada je Clara imala šesnaest godina. Koncert je pijanistički zahtjevan, virtuozan, pun skokova i oktavnih pasaža. Drugi stavak donosi solo za violončelo koji je poslužio Brahmsu za njegov Drugi klavirski koncert.

Pored djela za klavir u njen se opus ubrajaju brojne solo pjesme i komorna glazba. Još i danas su rado izvođeni Klavirski trio, g-mol i Tri romanze za klavir i violinu op. 22.

2. SONATA ZA KLAVIR u g-molu

Sonata u g-molu skladana je 1841./1842. godine. Clara je u svom dnevniku napisala kako je skladala dva stavka sonate, Allegro i Scherzo, kao poklon Robertu za Božić 1841. Njihova je tradicija bila poklanjanje novih skladbi za blagdane i rođendane. Mjesec dana poslije, našla je vremena između brojnih koncerata, te sonati dodala Adagio i Rondo. Sonata je ostala neobjavljena do 1991., a Clara je vjerojatno nikada i nije htjela objaviti - nikad je nije javno izvodila, u drugom i četvrtom stavku nedostaju dinamičke oznake, a u bračnom dnevniku nikad nije spomenula da bi je odnijela izdavaču. Sonata nosi skup ideja za njena kasnija djela. Temu rondo iskoristila je za Lied *Sie liebten sich beide*, koji je skladala nekoliko mjeseci nakon sonate, tri godine kasnije Scherzo je zasebno objavljen u sklopu *Pieces fugitives op. 15* sa sitnim promjenama u artikulaciji i dinamici, a istu dvodijelnu strukturu druge teme iskoristila je za Klavirski trio.

Kompozicija ima sve značajke romantizma: raspjevane melodije, obilato korištenje kromatike u svrhu stvaranja napetosti i neizvjesnosti, česte modulacije, iznenadne promjene dinamike, stalne promjene ritma i tempa te nosi intezitet osobnih proživljavanja.

Sonata se može smatrati njenim prijelaznim djelom prema kompleksnijim kompozicijama. Skladana je u četiri stavka: Allegro - Adagio - Scherzo - Rondo. U prvom stavku zadržava tradicionalnu strukturu sonate, ali je proširila neobičnom tonalitetnom shemom čime ruši princip sonate uspostavljen u klasicizmu. U drugom stavku koristi harmonijski jezik s dodanom kromatikom, tipičan za Romantizam, a u Scherzu zadržava tradicionalan način skladanja. Rondo ima slične harmonijske progresije i melodijske momente kao prvi stavak, a temu Ronda dalje koristi u Liedu *Sie liebten sich beide*.

2.1. Prvi stavak - Allegro

2.1.1. Formalno-harmonijska analiza

Prvi stavak, Allegro, sonatnog je oblika i sadrži uobičajene dijelove: ekspoziciju, provedbu i reprizu s Codom.

Ekspozicija (t. 1-90) započinje **prvom temom**, u g-molu, koja sadrži dva kontrastna dijela odvojena koronom na pauzi. Prvi, uvodni dio (t.1-6) se sastoji od tri homofone, dvotaktne fraze, vidno odijeljenje pauzama pri čemu zadnja završava na dominantni osnovnog tonaliteta.

t. 1

motiv a *motiv b*

Drugi dio prve teme (t.7-15) čine dvije četverotaktne rečenice s kadencama na dominantu pri čemu je druga rečenica djelomice varirana. Pisane su polifono: lirska tema se provodi u sopranu i tenoru tehnikom slobodne kanonske imitacije, a sve se odvija na pedalnom tonu dominante. Unisoni, ljestvični niz nas uvodi u most.

početak drugog dijela prve teme (t.6/7-8)

Most (t.15-26) sadrži tri para dvotaktnih fraza. Započinje prvim dvotaktom uvodnog dijela prve teme koji se ponavlja harmonijski promijenjen. Naredne dvije fraze nastaju proširenjem motiva a, dok su posljednje dvije modulativne i vode nas u Es-dur, subdominantu paralele g-mola.

Druga tema (t.26-70) u Es-duru građena je od dvije velike cjeline. Prva započinje sedmerotaktnom rečenicom od 2x2+3 takta koja, koristeći motiv b u inverznom obliku završava polovičnom kadencom na početku t.33.

početak druge teme, t.26/27-28



početak provedbe ,t. 90-91

Prvi dio provedbe (t.90-103) čini niz od sedam dvotaktnih fraza pri čemu se neke doslovno ponavljaju, dok su druge u obliku slobodne sekvence. Započinje u c-molu, no nakon četiri takta slijedi niz harmonija dominantnih funkcija, a bez rješenja. Završava na dominantu g-mola. Drugi dio provedbe (t. 104-113) je građen od motiva b (u inverznom ili variranom obliku) koji, praćen nizovima u triolama radi tri dvotaktne fraze uz dva ponovljena takta i dvotaktnim prijelazom na završnu kadencu. Započinje u A-duru pa nas preko fis-mola vodi na dominantu g-mola (u t. 107) stavljajući u tom trenutku u basovu dionicu pedalni ton. Završna kadenca (t. 114-122) koristi materijal s početka provedbe ne mijenjajući pritom basovu dionicu.

Repriza (t. 123-219) započinje prvom temom (t. 123-136) identičnom onoj u ekspoziciji. Most (t. 136-150) je nakon prvog dvotakta iz harmonijskih razloga promijenjen (varirani prvi dvotakt je zamijenjen s dva dvotakta u sekventnom odnosu) i ovoga puta modulira u G-dur. Prvi dio druge teme (t. 150-167) u svom srednjem dijelu doživljava meloritamske promjene, ali od t. 165 vraća se prvotnom obliku. Drugi dio druge teme (t. 167-193) poklapa se s onim u ekspoziciji izuzev promjena u završnoj kadenci gdje u zadnja dva takta slijedi povratak u g-mol i autentična kadenca

Coda (t. 193-219) se razlikuje od one u ekspoziciji i sadržajem i karakterom. Započinje s dva ista čeverotakta građena na ritmički poznatom motivu koji su ovaj put obojeni kromatikom i završavaju tonikom g-mola. Slijedi uzlazna sekvenca jednotaktnog modela zaokružena kadencom i proširena trotaktnom potvrdom iste.



početak Code, t.193

Nakon četverotaktnog kromatskog prijelaza dolazimo do završnog dijela Code građenom od motiva a i d, sadržajem i atmosferom sličnom codi ekspozicije, a u obliku osmerotaktne autentične kadece smirivanjem tempa, pulsa i homofonim slogom privodi prvi stavak kraju.

2.1.2. Tehnička analiza

Prvi stavak sonate pisan je pijanistički i kao takav prezentira brojne vrste klavirske tehnike stavljajući pred izvođača različite zahtjeve. Faktura je tipično romantičarska – melodija s pratnjom. Melodiju ćemo naći u okviru dvohvata i akorada te višeglasja u jednoj ruci dok su figure pratnje najčešće u obliku ljestvičnih nizova i razloženih akorada.

DVOHVATI I AKORDI

Kod izvođenja dvohvata i akorada treba pripaziti da se svi tonovi vertikale odsviraju u isto vrijeme i jednakom jačinom. Ako sadrže ton melodijske linije treba ga istaknuti prebacivanjem težine na prst koji taj ton izvodi.

Način na koji izvodimo **dvohvate non legato** ovisi o njihovom trajanju i propisanoj dinamici. Brze i tihe izvodimo iz što veće blizine malom polugom (ručni zglob). Kako dinamika raste tako se povećava i poluga koju koristimo. Tako ćemo, primjerice, dvohvate u drugoj temi svirati iz ručnog zgloba, oktave u osminkama u Codi podlacticom, a črtvrtinske cijelim ručnim lancem.



dvohvati non legato u desnoj ruci, t.28/29



Oktave, t. 206-207



t. 201/201

Akorde non legato sviramo s površine tipke, duge uranjanjem u dno, a kratke brzim odbivanjem s površine ako su u jakoj dinamici, odnosno polaganim ako su u pianu.



akordi non legato u lijevoj ruci, t.46/47

Kod **dvohvata legato** vezujemo tonove melodije pazeći pritom odsvira istovremeno, da prsti ostanu aktivni, a palac opušten i pokretljiv. s iluzijom legata.



dvohvati legato u lijevoj ruci, t. 159/160

Kod **legato akorada** gdje je fizički nemoguće povezati svaki ton, vezat ćemo ono što se može, a „iluziju legata“ postići dugim izdržavanjem svakog akorda i zvučnim povezivanjem unutarnjim uhom.



legato akordi u lijevoj ruci, t. 52/53

Arpeggio akorde izvodimo su aktivnim prstima uz pomoć pokreta rotacije i s ciljem na posljednji ton.

Melodija se vrlo često javlja i u okviru s **višeglasja u jednoj ruci**, a u različitim varijantama. Najjednostavniji oblik višeglasja je onaj gdje se melodija kreće, u istoj ruci praćena dugim tonovima pratnje i gdje je važno težinu ruke rasporediti tako da glavnina bude na tonovima melodije. Nešto složenije je izvođenje melodije s pratnjom koja je pisana u sitnijim notnim vrijednostima. Takav primjer nalazimo u drugoj temi gdje melodija u gornjem glasu akorda s repetirajućim tonovima pratnje čini figure višeglasja. Poteškoća izvođenja takvih figura je u

istovremenom zadržavanju težine ruke na tonu melodije uz ponavljanje tonova pratnje vibriranjem ručnog zgloba. Stoga je bitno je razviti osjećaj legato melodije u unutarnjem uhu i raditi na osamostaljenju prstiju vježbajući, primjerice, gornji glas fortissimo, donji pianissimo i obrnuto.



višeglasje u desnoj ruci, t. 31-33

Vrlo čest oblik višeglasja je onaj koji nastaje zadržavanjem prvih tonova položajnih figura i njihovim povezivanjem u melodijsku cjelinu. Za izvođenje takvih figura vrijede ista pravila kao i za prethodne s tim da je ovdje prijenos težine lakše izvesti zbog istovrsne vrste udara u obje dionice.



Melodija kao dio položajne figure, t. 112-113

Prateće figure u ritmu triola koje nalazimo u provedbi stavka uglavnom su rađene od elemenata **velikih rastvorbi i ljestvičnih nizova** gdje je osnovni tehnički zahtjev (pogotovo kod razlaganja akorada) osiguravanje čistoće položaja i pravilnost u podmetanju palca i premetanju ruke preko palca.



velike rastvorbe u ritmu triola, t. 92-93

Skokovi nisu ni prečesti, ni prezahitjevni i većinom se javljaju u dionici lijeve ruke između basovog tona i ostatka akorda. međutim, kad se Jave u okviru osmingskog ritma mogu predstavljati problem i unijeti nesigurnost. Stoga ih treba osigurati ponavljanjem i vježbanjem brzog pokreta prema tonu na kojeg skačemo što radimo tzv. nijemim vježbanjem (bez sviranja tona na kojeg skačemo). Pri izvođenju skoka ruka i lakat moraju biti slobodni i opuštene, a zglob elastičan dok prsti vode ruku.



skokovi u lijevoj ruci, t.184/185

2.1.3. Interpretativna analiza

Stavak započinje uvodom, s tri različite male fraze u pianu, odvojene pauzama kroz koje Clara kao da se premišlja kako započeti – pjevno? uzbuđeno? sveačano? A onda se odluč i na tipičan schumannovski način krene imitaciono provoditi kratki motiv i s laganim uzbuđenjem osmingskog uzmaha započinje priču. Nježno i sjetno u pianu, potom nešto jače, kao da želi probuditi one koji je nisu čuli.

Prva tema završava na dominantni, pitanjem na koje odgovor daje ponovljeni dvotakt s početka stavka, sada snažan i odlučan. U čvrstom staccatu ponavlja se još jednom uz harmonijsku promjenu koju treba istaknuti. Meki arpeggirani akordi i novi, pjevni osmingski fragmenti vode nas na lirski odlomak preko kojeg ćemo stići u drugačiji „svijet“.

Započinje druga tema, veselo i lepršavo, osmingskim staccato fragmentima u odnosu „pitanje - odgovor“. Iz njih izranja melodijska linija, nemirna zbog repetiranih osminki u pratnji. Slijedi zgušnjavanje materijala gdje akcentima izdvojen motiv d najavljuje *animato* i promjenu dinamike u *ff*.

Drugi dio druge teme donosi kontrast. Brži tempo i forte dinamika na početku odmah stvaraju nemir, kasnije održavan osmingskim melodijskim valovima u kojima se izmjenjuju staccato i legato, crescendo i decrescendo, diatonika i kromatika. Oznaka za *ritenuto* nas priprema za novu, malu „oluju“ koja će uslijediti uzlaznom sekvencom dvodobnih figura koje izmjenjuju staccato i legato, nastaviti oznakom promjene tempa, *immer schneller* (sve brže), a uz uzlaznu liniju basovog tona završiti napeto na smanjenom septakordu. Slijedi piano i *ritenuto* koji vode do Codette.

Codetta unosi novi ugođaj, a oznakom *tranquillo* i materijalom koji je potpuno razrijeđen donosi smirenje prije prijelaza na provedbu.

Nakon kratkog uvoda i niza „motiva uzdaha“ (dva tona pod lukom u intervalu silazne sekunde) započinje **provedba**, iznenađenjem i naglom promjenom dinamike. Fragmenti prve teme većinom su u sredini tkiva, u gornjim glasovima akorada lijeve ruke. Čitavo vrijeme praćeni rastvorbama u triolama sugeriraju pijanistički virtuozno mjesto puno akcenata, uzbuđenja i jakih emocija. Stoga se pitamo da li je logično Clarino zahtjevanje piana nakon prve dvije fraze. Međutim, piano kojim započinje dio provedbe građen na motivima druge teme logičan je i nužan. Sekventno ponavljane materijala, dominirajuće sinkope u lijevoj ruci iz kojih izlazi melodijska linija u staccatu, pa portatu i na kraju legatu i poliritmičnost koju s njom stvaraju prateće triolske figure temelj je dinamskog rasta i stalnog akumuliranja napetosti. A onda kada se dođe do vrhunca, Clara ponovo sugerira piano, kao da sama sebi ne dopušta da se emotivno otvori, kao da se u tome stalno sputava. Umjesto vrhunca slijedi *dolce* schubertovska kratka melodija te posljednji dinamski val motiva prve teme koji na pedalnom tonu dominante i upisanim *ritenutom* pripremaju reprizu.

U **reprizi** se materijal većinom doslovno ponavlja, pa Clara unosi promjene u interpretaciju. Druga rečenica prve teme koja je u ekspoziciji nosila oznaku forte s diminuendom prema kraju, sada počinje forte i odmah bježi u piano zadržavajući akcente na svakom tonu melodije (što je neuobičajena kombinacija oznaka za razdoblje romantizma) time mijenjajući karakter. Vjerojatno je to razlog promjeni artikulacije u akordima koji slijede.

Tokom druge teme zadovoljila se promjenom boje tonaliteta, ali zato je najveće promjene doživjela **Coda**. Coda nosi oznaku *animato* sugerirajući nešto brži tempo. Novi materijal donesen u četveroglasnom slogu, obzirom na samostalnost i raspisanost dionica nalik je klavirskom izvatku gudačeg kvarteta. Jako je važno otpratiti svaku dionicu, ispjevati melodiju, naglasiti sinkope, odslušati osminske motive koji podvostručavaju melodiju radeći *crescendo* i ne zanemariti bas. Coda počinje *pianissimo* kako bi završni dinamski rast ka vrhuncu stavka bio što dramatičniji. I kao prava pijanistica, Clara za vrhunac odabire oktave. Silazni kromatski niz koji slijedi, upotpunjen „uzdasima“ donosi smirenje tempa u *Andante* pa i dalje, sve do varave kadence. Potom naglo, u tempu, s oznakom *pesante* završni akordi formiraju zadnju kadencu, svečano i moćno.

2.2. Drugi stavak – Adagio

2.2.1. Formalno-harmonijska analiza

Drugi stavak je pisan u Es-duru, u obliku trodijelne pjesme, *a b a'*.

Prvi, a dio (t. 1-13) je građen od dvije male rečenice s kadencama na dominantu, pri čemu druga rečenica sadrži sitne promjene (na isti je način građena i prva tema I. stavka, a sponu s

I. stavkom čini i inicijalni motiv koji je, zapravo, diminuirani motiv d). Završni motiv druge rečenice, ritmiziran i praćen sekstolama, osnov je četverotaktnog proširenja koje nas preko g-mola vodi na toniku Es-dura.



početni motiv a dijela. t. 0/1



početak proširenja, t. 8/9

Drugi, b dio (t. 13-27) je u dominantnom je B-duru. Građen je od dvije rečenice s proširenjem čiji osnov je ritmički identičan motiv kao na početku stavka. Prva rečenica sadrži četiri takta, druga šest (pri čemu su prva dva dvotakta u sekventnom odnosu), a obje završavaju tonikom B-dura. Črtverotaktno proširenje koje slijedi vraća nas u Es-dur i odvija se na pedalnom tonu njegove dominante.



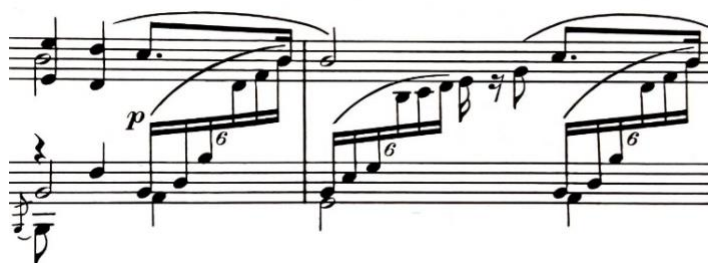
početni motiv b dijela, t.13/14

Treći, a' dio (t. 27-38) ponavlja samo prvu rečenicu „a“ dijela, nastavlja novim materijalom u kojem dominira punktirani ritam i završava na tonici na početku t. 35. Slijedi četverotaktna kadenca na pedalnom tonu tonike koja potvrđuje tonalitet.

2.2.2. Tehnička analiza

Tehnički problemi ovog kratkog i polaganog stavka većinom se svode na izvođenje dvohvata i akorada s melodijom u gornjem glasu. Oznaka na početku stavka „*ben legato*“, govori da će se raditi o njihovoj legato verziji. Obzirom na karakter stavka i melodiju u gornjem glasu, prvenstveno ćemo nastojati povezati tonove melodijske linije. Kod akorada gdje je mogućnost vezivanja manja legato ćemo izvesti čvrstim prstom, dok će se ostali tonovi mirnom i opuštеноm rukom i uz pomoć elastičnog zgloba prebaciti na sljedeći akord. Da bi povezivanje bilo što ljepše, vrlo je važno povezati tonove u unutarnjem uhu. Isto tako pazit ćemo da svi tonovi suzvuka zazvuče istovremeno te da je gornji glas izražajni. Za ljepši ton, pomoći ćemo se zglobom.

Tehnički problem specifičan za ovaj stavak je pojava tzv. nocturno sloga unutar kojeg se glazba odvija u tri razine i gdje melodiju u gornjoj dionici i basa u donjoj povezuje pratnja.



Nocturno slog, t. 8-9

Obzirom da se sve tri razine sviraju različitim dinamskim stupnjem, a u potpunosti nisu samostalne (prvi ton prateće figure je ujedno dionica basa, a posljednji dio melodijske linije), možemo govoriti o istovremenom **višeglasju** u obje ruke. Prateću figuru većinom čine akordi razloženi u dvije položajne figure koje prelaze iz ruke u ruku, Prvi ton figure je bas na kojega se treba nasloniti i krajičkom uha pratiti njegovo trajanje. Istovremeno u gornjem glasu započinje melodija čiji prvi ton treba aktivno slušati da bismo znali kojom jačinom liniju nastaviti. Na taj način paralelno slušamo tri horizontalna pokreta. Da bismo u tome uspjeli potrebno je zasebno vježbati svaku od tri dionice uvijek onom bojom zvuka koja će biti finalna – melodija mora biti jako pijevna i izražajna, bas sonoran, a pratnja tiša, ali ne i bez izraza.

Figure u sekstolama u završnoj kadenci, kao poveznica dva akorda, zahtijevaju izjednačenost i izražajnost. Građene od razloženog akorda i ljestvičnog niza traže precizan pokret premetanja ruke preko palca, pravilno podmetanje palca i neprimjetno izmjenjivanje ruku.



t. 32/33

2.2.3 Interpretativna analiza

Nakon burnog i nemirnog prvog stavka slijedi kratki i kontemplativni Adagio u kojem se možemo opustiti i aktivirati maštu, ali ga obavezno moramo izvesti *con espressione e ben legato*. Početni motiv koji se provlači cijelim stavkom nepromijenjenog ritma, ali različitih intervalskih odnosa, u svojoj srži je pokretan, ali materijal koji se iz njega razvija u prvim taktovima stavka odražava potpuni mir. Clara kao da je zastala razmišljajući, s optimizmom u duru, sjetna u molu. Mekani akordi s izražajnom melodijom u gornjem glasu u nastavku se pretvaraju u pratnju u sekstolama koja bi mogla unijeti nemir da se povrhu nje uporno ne ponavljaju isti statični motivi. Ipak, kromatika unesena u glavni motiv uz oznaku *animato* i *crescendo* unosi prvo uzbuđenje. Brži tempo, pojava fortea, piano-forte kontrasti i inzistiranje na poznatom motivu koji se penje i dinamski raste dovode slušatelja iz opuštajućeg mira u stanje iščekivanja vrhunca. Nakon posljednjeg fortea, repetirajuće osminke donose novo smirenje pred ponavljanje materijala iz prvog dijela. *Stringendo* i zadnji val *crescenda* kroz sekstole smiruju stavak u završnom pp.

2.3. Treći stavak, Scherzo

2.3.1. Formalno-harmonijska analiza

Scherzo je pisan na klasičan način, u obliku složene trodijelne pjesme, **A B A**, s Triom u sredini.

Prvi, **A** dio, Scherzo, je također trodijelan (mada oznake repeticije pretvaraju oblik u prijelazni (a a II: b a:II)). Dio *a* (t. 1-12) čini perioda građena od dvije nepravilne rečenice od pet i sedam taktova, od kojih prva kadencira dominantom, a druga tonikom. Dio *b* (t. 13-29) donosi novi materijal složen u dvije osmerotaktne rečenice, obje građene tehnikom sekvenciranja. Prva završava polovičnom kadencom, a druga uzlaznom kromatskom ljestvicom vodi na doslovno ponavljanje dijela *a* (t. 29-40).



početak Scherza

Trio je u paralelnom, e-molu i također je trodijelne forme, a b a'. Dio a (t. 41-56) čine dvije male periode, prva s variranom drugom rečenicom i dvije polovične kadenice, a druga s polovičnom kadencom na kraju prve i autentičnom na kraju druge rečenice. Dio b (t. 57-76.) sadrži veliku rečenicu s dva dvotakta proširenja i četiri puta ponovljenom polovičnom kadencom. Slijedi ponavljanje druge periode dijela a (t. 67/68-76) gdje je veliki dio druge rečenice zamijenjen kromatskim pomacima koji vode do kadenice i kraja „b“ dijela. Trio završava ponavljanjem prve periode dijela a (t. 77-84) u kojoj je polovična kadenca na kraju zamijenjena autentičnom.



Slika 9, početak Tria

Scherzo se doslovno ponavlja.

2.3.2. Tehnička analiza

S tehničke strane treći je stavak prilično jednostavan tim više što tempo nije prebrz. Većinu stavka čine dvohvati i akordi s melodijom u gornjem glasu koja se povremeno kreće neovisno od ostatka akorda, čineći tako najjednostavniji oblik dvoglasja u jednoj ruci.

Obzirom na tempo i dinamiku staccato dvohvati i akordi izvode se iz ručnog zgloba i što bliže tipkama, a uz aktivan prst koji donosi ton melodije.

Kod izvođenja legato dvohvata potrebno je nastojati povezati oba tona, stoga prvenstveno treba povesti računa o prstometu koji to omogućava. Za razliku od silaznog niza terca u Triu

(t. 49-52) gdje je to apsolutno moguće, niz terca u Scherzu koje s basovim tonom čine višeglasje zahtijeva što duže izdržavanje tonova i njihovo povezivanje unutarnjim uhom.



Trio, t. 49-52



Scherzo, t. 22-24

Srednji dio Scherca čine nizovi staccato osminki u figurama razloženih akorada, velikih rastvorbi i pokretnih položajnih figura. Kako bismo izbjegli premetanje ruke preko palca i nepotreban skok, u narednom primjeru se zadnja 2 tona rastvorbe mogu odsvirati lijevom rukom. Takvom promjenom dobivamo položajnu figuru.



t. 14-16

2.3.3. Interpretativna analiza

Veseli i lepršavi Scherzo pravo je osvježenje sonate. Jednostavan i pregledno pisan može se osmisliti vrlo zanimljivo. Šaljivi i ritmični prvi dio Scherza elegantno upotpunjava njegov srednji dio staccato osminkama koje poletne i razigrane sekvencama vode do vrhunca, a kromatikom na ponavljanje prvog dijela. Trio predstavlja kontrast Scherzu u svakom pogledu. Ozbiljnost legato akorada široke melodije povremeno prekida niz razigranih figura od po dvije osminke pod lukom, a izmjena piano i forte dinamike dobro je izbalansirana.

Nakon Tria, Scherzo se doslovno ponavlja.

2.4. Četvrti stavak – Rondo

2.4.1. Formalno-harmonijska analiza

Četvrti stavak je u g-molu, pisan je u obliku sonatnog ronda proširenog s dva ponavljanja C dijela (A-B-A'-C-A-B-C-A + Coda).

A dio (t. 1-22) je građen iz tri dijela: a) mala perioda s kadencama na dominantni i tonici; b) još jedna mala perioda, ali s dvije autentične kadence; c) dvije male rečenice s kadencama na tonici, prva na sekstakordu, a druga na kvintakordu. Motiv iz kojeg izrasta a dio (motiv 'a') uzet je iz Schumannovog Carnavala op. 9 (Clarinet motiva), dok je baza b i c dijela submotiv od dvije šesnaestinke pod lukom



Prva rečenica dijela a, t. 0/1-4

B dio (t. 23-39) započinje istim motivom kao i A dio, ali to je jedino što te dvije cjeline imaju zajedničko. Građen je nizanjem četverotakta: dva četverotakta u sekventnom odnosu u intervalu donje terce pri čemu drugi završava dominantom c-mola; četverotakt koji se svojim krajem vraća početnom g-molu završavajući na njegovoj dominantni; dva ista dvotakta s polovičnom kadencom.



prvi četverotakt dijela B, t. 23/24-27

A dio (t. 40-54) se ponavlja nepotpun, odnosno bez dijela b.

C dio (t. 55-111) je kompleksan i raznolik, Građen je od više različitih dijelova većinom sastavljenih nizanjem kratkih fraza. Zapčinje u Es-duru s dvije četverotaktne fraze povezane

kadencama u odnosu pitanje – odgovor. Sijedi uzlazna sekvenca od dva ponavljanja dvotaktnog modela s uklonima u f-mol i g-mol, dva slična dvotakta s uklonom c-mol te četverotaktno proširenje sa završetkom na tonici Es-dura (na početku t. 76). Naredni blok započinje novim materijalom koji će se doslovno, varirano ili u sekvenci provlačiti do kraja C dijela. Materijal gradi dvotaktnu frazu, a oslonac na akordima dominante i tonike ponovo se čuje kao pitanje – odgovor. Zanimljiv zapis raspodjele šesnaestinki u drugom taktu (2 + 6) javit će se i nešto kasnije.



t. 78/79

Četverotakt u nastavku u kojem dominiraju sinkope i kromatika prethodi slobodnoj silaznoj sekvenci jednotaktnog modela sa već spomenutom neobičnom raspodjelom šesnaestinki, proširenoj s četiri takta kadence u Es-duru. Osmerotaktna rečenica koja slijedi (građena od 2+2+1+3 takta, uz korištenje motiva b) vodi nas na dominantu g-mola, a peterotakt u nastavku samo je priprema ponavljanja dijela A. A dio (t. 112-133) se ponavlja u cijelosti i identičan je prvom A dijelu.

B dio (t. 134-155) započinje na isti način kao prvi put, s dva četverotakta koji završavaju dominantom c-mola. Nakon toga dolazi do promjena, pa naredna fraza, umjesto u g-mol modulira u b-mol. Dva ista dvotakta, građena imitacijom variranog motiva 'a', u nastavku, polovičnim kadencama potvrđuju novi tonalitet. Slijedi uzlazna sekvenca od četiri ponavljanja jednotaktnog modela (u kojem dominira sinkopa), koja završava istim oblikom kadence.

C dio (t. 156-199) počinje jednako kao i prvi put, s dvije četverotaktne fraze, ali sada u B-duru, a dvotakti koji slijede donose uklon u c-mol i d-mol. Nakon dva ista dvotakta s kadencom u B-duru slijedi nešto veće proširenje koje također završava na tonici B-dura (na početku t. 183). Naredna cjelina se gotovo u potpunosti poklapa s istom u prvom C dijelu, naravno sada drugom tonalitetu. Pred kraj se postupno vraća u početni g-mol, završavajući njegovom dominantom pripremajući ponovni dolazak na A dio.

A dio (t. 200/201-221) identičan je prvom A dijelu. Kadencira u g-molu (u t. 219), a vanjsko proširenje najavljuje Codu.

Codu (t. 222.-237) čini niz četverotaktnih fraza, Prve dvije su građene od materijala A dijela, treća donosi novi melodijski element i sinkopirani ritam (kojeg do sada nismo sreli), a posljednja je akordička kadenca i potvrda tonaliteta.

2.4.2. Tehnička analiza

Četvrti stavak je s pijanističke strane najzahtjevniji. Raznolikost sadržaja ogleda se u korištenju brojnih vrsta klavirske tehnike, a brzi tempo otežava i ono što na prvi pogled izgleda jednostavno. Svi tehnički problemi koje smo susretali u prijašnjim stavcima sada su složeniji i teži za izvođenje.

Nizovi **non legato akorada** traže brzu prilagodbu ruke na promjenu položaja, pa ih je stoga jako važno prvo izvježbati u sporom tempu kako bi ruka mogla osjetiti svaku poziciju i na nju „sjesti“. Pri izvođenju, najbitnija je stavka elastičan ručni zglob. Akordi su, također, povremeno pisani u jako širokom slogu, pa ih iz nemogućnosti hvatanja izvodimo kao arpeggia što stvara dodatnu poteškoću kod brze izmjene položaja.



nizovi akorada, t. 47/48-49



akordi u širokom slogu, t. 83-84

Izvođenje **dvohvata non legato i legato**, kao i jednostavno **višeglasje u jednoj ruci** ovdje ne predstavljaju veći problem.



Dvohvati legato, t.3



višeglasje u jednoj ruci, t. 1-3

Tehnički problemi specifični za ovaj stavak kriju se u brojnim **šesnaestinskim figurama** desne ruke i u neprestanim **skokovima** u lijevoj.

Šesnaestinske figure javljaju se u raznim oblicima:

1. Nizovi dviju šesnaestinki pod lukom u brzom se tempu izvode većinom prstima, a bez vertikalnog pokreta zgloba kako bi se ostvarila cjelina melodijske linije i izbjegao odnos teška - laka.



t.119/120-123

2. Repetirani tonovi u sklopu nizova izvode se također prstima, promjenjivim prstometom kako bi se osigurala lakoća udara i neometanost toka fraze. U slučajevima kad se radi o ponavljanju dvohvata neophodno je korištenje ručnog zgloba.



t. 108/109



t.88/89-91

3. U kombinacijama ljestvičnih ili položajnih figura i razloženih akorada najvažnije je izabrati pogodan prstomet, a pri vježbanju se usredotočiti na osiguravanje čistoće svakog pojedinog položaja kao i njihovog međusobnog povezivanja.



t. 117-120

- Niz lomljenih oktava upotpunjenih još jednim tonom izvodi se pomeću pokreta polurotacije gdje se palac svira zamahom, a preostala dva tona pokretom rotacije, uz prste fiksirane na dotični interval.



t. 225

Skokovi se u lijevoj ruci uglavnom nalaze između basovog tona i ostatka akorda. Kako se radi o brzom tempu, treba izvježbati precizno „pogađanje“ tona na koji se skače što je najučinkovitije uz tzv. nijemo vježbanje.



t. 9-10

2.4.3. Interpretativna analiza

Godine 1835. Robert Schumann je dovršio svoj čuveni Carnival op. 9 u kojemu je na izniman način opisao njemu poznate, ali i drage ljude. Jedan od brojeva („Chiarina“) posvetio je Clari opisavši je vrlo strastvenom i nježnom.

Chiarina

Passionato M.M. $\text{♩} = 69$

Motiv na kojemu je izgradio cijeli stavak preuzela je Clara za ovaj posljednji stavak sonate. I tako je Rondo, zapravo, njen potpis. Ili je ovo potpisana čestitka uz poklon koji je suprugu dala za Božić 1844. god.? Kad bismo mašti dali na volju mogli bismo ovaj stavak doživjeti kao Clarino prisjećanje raznih sličica iz njihovog zajedničkog života. Nekih se sjeća s radošću, nekih sa sjetom, a neki ponovo izazivaju buru u njenoj duši.

Kao da se predstavlja, Clara započinje stavak donošenjem „svog“ motiva strastveno se penjući do vrhunca i smirujući na kadenci u osminkama. Nizanje figura s po dvije šesnaestinke pod lukom u nastavku donosi razigranost, ali i dozu sjete izazvanu promjenom intervala male sekste u veliku (cis – a u a – c). Završna fraza oslonjena na ponavljanje istog motiva i njegovu imitaciju u dubljem registru zvuči poput zaključka, kao da želi staviti točku na ono što je bilo. B dio započinje istim motivom, ali još strastvenije. Ipak, nakon prve fraze svaka sljedeća je sve bljeđa pa cjelina završava ponovljenim dvotaktom, nježno i blago. Nakon ponavljanja A dijela slijedi nešto potpuno novo. Uzlazne sekvence u rečenicama koje se nižu, praćene dinamskim rastom izazivaju kratkotrajna uzbuđenja. Nakon kadence u Es-duru započinje priča koja se iz mirne atmosfere razvija u klimaks stavka pocrtan punktiranim ritmom. Cjelina završava materijalom s kraja drugog dijela koji ponovo donosi mir pred povratak na A i B dio. Završetak B dijela (od t. 146) započinje glavnim motivom kojeg ruke jedna za drugom izmjenjuju, nakon čega se javlja novi melodijki i ritmički materijal sa skokovima u sinkopama koji polako raste do fortea na tonici B-dura kad počinje ponavljanje C dijela. Premda je nalik prethodnom, ovaj C dio izostavlja rast do vrhunca, a umjesto toga melodija koja silazi smiruje se na koroni pred zadnje javljanje A dijela. Iz motiva s kraja prvog B dijela izrasta virtuozna Coda koja, bez obzira na silaznu putanju melodije raste prema kraju stavka i cijele sonate.

4. ZAKLJUČAK

Velika pijanistička postignuća, brak s Robertom Schumannom i prijateljstvo s Brahmsom donedavno su bili glavna tema kad se pričalo o Clari. No, ona je uza sve to bila i jako plodna skladateljica, premda sebe nije smatrala naročito talentiranom za skladanje u usporedbi s Robertom i Brahmsom. Smatrala je da je primarno glazbenica i umjetnica, zatim žena i majka, a tek onda skladateljica. Odbijala je uvjerenje da žena treba svoj život prilagoditi majčinstvu i kućanstvu, što je u to doba bila velika rijetkost.

Sonata za klavir, u Clarinom opusu označava prekretnicu prema složenim formama. Bez te faze razvoja, Clarino najteže i najznačajnije djelo, Kalvirski trio u g-molu, bio bi nezamisliv.

Na ovu sonatu sam naišla slučajno, prilikom preslušavanja djela Roberta Schumanna i ugodno me iznenadilo kada sam uočila djelo Clare. Odmah po prvom slušanju me zaintrigirala, tim više jer sam shvatila da je rijetko izvođeno djelo, pa sam je odlučila početi vježbati. Međutim, zbog relativne nepopularnosti ove sonate nedostaje snimki, pa smo prepušteni sami sebi, vlastitom znanju i kreativnosti. Pisanje ovog rada mi je pomoglo u shvaćanju sonate s teoretskog i pijanističkog aspekta obzirom da sam uradila detaljnu instruktivnu analizu potpomognuta vlastitim iskustvom izvođača koji je u fazi vježbanja. Shvatila sam da s tehničke strane nema velikih problema jer je pisana pijanistički i „leži u ruci“, a interpretaciju, gdje nedostaje materijala za osloniti se, moram prihvatiti kao izazov i pokušati uživati u vlastitom kreiranju djela.

Ovu radnju bih završila Clarinim riječima upućenim Robertu prilikom poklanjanja ove sonate: „Zadnji stavak, a možda i kratki Andante će uslijediti kasnije. U međuvremenu, molim za tvoju nježnost za ova dva stavka“