Didaktičke minijature za glasovir iz razdoblja romantizma: Robert Schumann i Petar Iljič Čajkovski

Picinić, Antonella

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:806401

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

ANTONELLA PICINIĆ

DIDAKTIČKE MINIJATURE ZA GLASOVIR IZ RAZDOBLJA ROMANTIZMA: ROBERT SCHUMANN I PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI

Diplomski rad

Pula, 2019.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

ANTONELLA PICINIĆ

DIDAKTIČKE MINIJATURE ZA GLASOVIR IZ RAZDOBLJA ROMANTIZMA: ROBERT SCHUMANN I PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI

Diplomski rad

JMBAG: 0303042763

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Povijest glazbe

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Lada Duraković

Komentor: mr. art. Elda Krajcar Percan, umjetnička savjetnica

Pula, 2019.

Ovim putem htjela bih se zahvaliti Muzičkoj akademiji u Puli, svim profesorima i stručnim suradnicima što su u svakom trenutku mog studiranja na prvom mjestu pokazali profesionalnost i kompetentnost te su uvijek bili otvoreni za razgovor, pomoć i sugestiju. Neiscrpan izvor znanja prenijeli su nesebično na svoje studente, a time potakli motivaciju, kreativnost i pozitivan pogled na život.

Isto tako, veliko hvala mojoj obitelji, roditeljima Gordani i Alfredu, bratu Renatu, sestri Eleni, Ini, Srđani, Marini, Eni i Mariju koji su me uvijek podržavali i vjerovali u mene.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Antonella Picinić, kandidat za magistru Glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student:

_____

U Puli 28. siječnja 2019.

Sadržaj

1. Uvod 1
   1.1. Romantizam 4
2. Robert Schumann – biografija 10
   2.1. Djetinjstvo 10
   2.2. Odlazak na studij 11
   2.3. Razdoblje bavljenja glazbom 12
   2.4. Schumannova skladateljska prekretnica 17
   2.5. Stvaralački rad i život u Dresdenu 19
   2.6. Okolnosti nastanka *Albuma za mladež*, op. 68 22
   2.7. Album za mladež, op. 68 23
3. Petar Iljič Čajkovski 37
   3.1. Djetinjstvo 37
   3.2. Studij glazbe i rano stvaralaštvo 38
   3.3. Razdoblje intenzivnog skladanja i putovanja 46
   3.4. Okolnosti nastanka *Dječjeg albuma*, op. 39 49
   3.5. Dječji album op. 39 50
4. Metodička obrada skladbi 57
   4.1. Metodička analiza odabranih djela iz *Albuma za mladež*, op. 68 Roberta Schumanna 59
      4.1.1. Melodija 59
      4.1.2. Divlji jahač 63
      4.1.3. Radostan seljak 67
      4.1.4. Mala romanca 70
      4.1.5. Sjećanje 74
   4.2. Metodička analiza odabranih djela iz *Dječjeg albuma*, op. 39 Petra Iljiča Čajkovskog 80
      4.2.1. Jutarnja molitva 80
      4.2.2. Bolesna lutka 84
      4.2.3. Nova lutka 87
      4.2.4. Talijanska pjesmica 91
      4.2.5. Slatko sanjarenje 94

Zaključak 110

Literatura 111

Sažetak 114
Summary 115

1. Uvod

Tijekom povijesti formirale su se brojne tzv. „škole klavira“, odnosno metode usvajanja vještine sviranja ovog glazbala, od kojih svaka ima vlastite programe i ciljeve. U literaturi poznatijih klavirskih pedagoga, poput Heinricha Neuhausa[1] i Evgenija Mihajloviča Timakina[2], ističe se nit vodilja koja želi približiti klavirsku literaturu i instrument djeci, a to je zanimanje i razumijevanje glazbe:

> „Dakle, u prvom kontaktu s glazbom u nastavi pažnja djeteta treba biti usmjerena na cjelovitu melodiju – glazbeno osmišljenu misao, a ne na kratke, odvojene impulse – pojedine tonove. Drugim riječima, doživljaj glazbe nastaje od dojmova koje izaziva cjelina i ide k opažanju detalja, kreće se od sadržaja i karaktera skladbe prema glazbenom materijalu.“ (Timakin, 1998, 3)

> „Čim dijete može odsvirati neku najjednostavniju melodiju, neophodno je postići da već ta prva izvedba bude primjereno izražajna, to jest da karakter izvedbe bude sukladan karakteru melodije koja se svira. Drugim riječima, potrebno je dobiti od djeteta da već u početnoj nastavi što ranije odsvira jednu tužnu melodiju tužno, a veselu – veselo, svečanu – svečano, odnosno da posve jasno iznese svoju „umjetničku namjeru“.“ (Neuhaus, 2002, 20)

U svom jednogodišnjem pedagoškom radu s djecom, primijetila sam da ona s radošću pristupaju sviranju klavira, no ne i vježbanju istog. Naime, u osnovnoškolskom glazbenom

[1] Heinrich Neuhaus rođen je 1888. g. u Jelisavetgradu u glazbenoj obitelji koja je vodila uglednu glazbenu školu. Iako su roditelji bili učitelji klavira, Heinrich je samouk pijanist te je mnogo vremena provodio svirajući i imporvizirajući za klavirom. U Beču je završio majstorsku školu kod znamenitog Leopolda Godowskog nakon čega postaje profesorom i ravnateljem Moskovskog konzervatorija. Opsežan i raznolik repertoar omogućio mu je dugogodišnje koncertno djelovanje, a među svjetski poznatim pijanistima koje je odgojio spominju se Svjatoslav Richter, Emil Gilels i Radu Lupu. Neuhaus, H. (2002). *O umjetnosti sviranja klavira*. Zagreb: Naklada Jakša Zlatar, 193-195.

[2] Evgenij Mihajlovič Timakin rođen je 1916. g. u Rostovu na Donu. Diplomirao je klavir na Moskovskom konzervatoriju nakon čega predaje klavir u „Centralnoj muzičkoj školi“ u Moskvi više od trideset godina. U dugogodišnjem radu i posvećenosti odgoju pijanista, među najvažnijim učenicima ističu se imena poput Mihaila Pletnjova i Ive Pogorelića. Timakin, E. M. (1998). *Klavirska pedagogija*. Zagreb: Naklada Jakša Zlatar, 8.

obrazovanju veliki broj djece vježba isključivo na nastavnom satu, a skladbe u cijelosti usvajaju samostalno tek kada su ih savladali. Razlozi tomu su različiti - od nezainteresiranosti učenika za skladbe, nedovoljne angažiranosti zbog preopterećenosti ostalim obavezama, do posjedovanja lošeg instrumenta, premalih ili prezahtjevnih očekivanja od strane roditelja i nastavnika. Ništa manje važan razlog jest i neangažiranost učitelja pri radu na svakom zadanom djelu u smislu traženja i objašnjavanja pojedinih glazbenih misli i fraza te zadavanje zadaća koje prethodno nisu dovoljno dobro objasnili. Sljedeći razlog je zastarjeli nastavni plan i program koji pojedini učitelji ne nadograđuju kreativnim djelima kojima bi zadobili pažnju učenika i njihovo zadovoljstvo sviranja instrumenta. Često učitelji očekuju da će učenici pročitati notni tekst, odsvirati ga i onda zajedno na satu raditi na interpretaciji. No, ono što bi trebalo postati pravilo je usvajanje teksta istovremeno s interpretacijom jer se jedino na taj način pobuđuje mašta, zainteresiranost i razumijevanje glazbenog djela. Iako je taj put teži, zbog toga što i samo čitanje *a vista* zahtijeva koncentraciju, integrativno učenje skladbe kroz slušanje, sviranje, pjevanje, zamišljanje, crtanje pa čak i pokret dovode do boljih rezultata u izvedbi.

U ovome radu osvrnula sam se na životopis dvojice skladatelja romantizma i njihov opus namijenjen osnovnoškolskom glazbenom obrazovanju. Djela su većinom programnog karaktera i različite tehničke zahtjevnosti. U prvom dijelu rada pojasnila sam značaj romantizma u povijesti glazbe, detaljno sam se posvetila životopisu Roberta Schumanna i ukratko objasnila svaku skladbu iz *Albuma za mladež*, op. 68. Potom sam na isti način opisala životopis Petra Iljiča Čajkovskog te djela iz *Dječjeg albuma*, op. 39. Drugi dio rada obuhvaća detaljnu metodičku analizu pet odabranih skladbi iz navedena dva opusa. Analiza je rezultat uvida u literaturu, mojeg prisustvovanja seminarima klavirskih pedagoga i vlastitog rada s učenicima u glazbenoj školi. Predstavljeni su problemi savladavanja skladbe i njihova moguća rješenja, specifičnosti djela koja je potrebno naglasiti i pojasniti u radu te prijedlog u kojem bi se razredu moglo učiti. Analiza tih djela namijenjena je svim učiteljima klavira koji žele pronaći zanimljivo rješenje određenoga tehničkog problema ili pronaći dodatnu inspiraciju.

Na odabir teme ovoga rada uvelike je utjecalo moje osnovno, srednje i visokoškolsko glazbeno obrazovanje, ali i posao učiteljice klavira i korepeticije koje zahtijeva mnogo učenja i proučavanja prije samog pristupa nastavnom satu instrumenta klavira. Učitelji i profesori koji su me učili sviranju i razumijevanju glazbe potaknuli su želju za izborom teme u kojoj sam obuhvatila sve kombinacije načina sviranja, interpretacije, izvođačke tehnike i

pedagoškog rada s učenicima. Svaki od njih imao je posebnu ulogu u mom glazbeničkom rastu i razvoju. Moja prva učiteljica klavira Antonela Kunda naučila me pravilnom držanju, čitanju i izvođenju notnog teksta te mi je ukazala na važnost pozitivnog i brižljivog odnosa učenice i učiteljice. Profesorica koja je nakon moje dvogodišnje stanke sviranja klavira nadogradila i promijenila tehniku sviranja, potaknula me na višesatno vježbanje te detaljno izrađivala i tehničke i interpretativne dijelove najzanimljivijih djela klavirske literature bila je Natalija Maričeva. Na Muzičkoj akademiji u Puli radila sam s dvoje profesora od kojih se svaki istaknuo na svoj način. Prvi je bio prof. Zdenko Osip koji me je potaknuo na slušanje i praćenje fraziranja tijekom izvedbe. Nakon njega, uslijedila je profesorica i komentorica ovoga rada Elda Krajcar Percan koja je osim posvećenosti točnom prstometu, učenju dionica posebno napamet, izradi fraza dinamikom i agogikom, biranju zanimljivog repertoara i izvedbi istog na nastupima obratila pozornost i na kvalitetan pedagoški rad sa studentima. Zahvaljujući njihovom angažmanu, ali i vlastitom otkrivanju glazbe kroz skladbe te radu s djecom u školi, potreba za pisanjem o metodičkoj obradi glazbene literature rezultirala je ovim diplomskim radom.

1.1. Romantizam

Devetnaesto stoljeće predstavlja razdoblje ubrzanih društvenih promjena. Zahvaljujući Francuskoj revoluciji kojom je srušen feudalni poredak i uspostavljeno građansko društvo te sve većoj angažiranosti pojedinaca u ulozi onoga tko sudjeluje i mijenja okolinu, to je jedno od najsjajnijih razdoblja razvoja znanosti. Obilježeno je brojnim izumima kojima je postignut znatan napredak u proizvodnoj tehnologiji – spomenimo samo telefon, parobrod, fonograf, parni stroj i razvoj mreže željezničkih pruga, te mnoge mehaničke instrumente (Perak Lovričević, Ščedrov i Ambruš – Kiš, 1998). U tom se razdoblju nižu krupna zbivanja socijalno – političkog značaja. Socijalni odnosi su, prema Andreisu (Andreis, 1976, 145) temeljito prodrmani danima francuske revolucije, pročišćuju se i preobražuju u više mahova raznovrsnošću uloge koju igraju glavni društveni faktori toga vremena: feudalizam na izdisaju, građanski stalež i radnička klasa.

Sva su tadašnja socijalno – politička zbivanja imala utjecaj i na razvoj umjetnosti. Odraz demokratskih revolucija u Europi rezultirao je buntovnim pokretom mladih koji je negirao racionalizam osamnaestog stoljeća. (Perak Lovričević, Ščedrov i Ambruš – Kiš, 1998, 29). Ta se orijentacija, ali i umjetnički stil devetnaestog stoljeća naziva romantizam. Naziv potječe od engleske riječi *romantic*, izvedenice pridjeva romantički koji se pojavio krajem osamnaestog stoljeća i označavao romane, pripovjedna djela nestvarnih događaja ili melankoličnog ugođaja.[3]

Romantizam je prema Ainsleyu (Ainsley, 2004) reakcija na prosvjetiteljsku filozofiju, koja je prevladavala dobrim dijelom kasnoga osamnaestog stoljeća, a predstavnici prosvjetiteljstva branili su pretjeranost i vjerovali u pozitivan pogled na život. Kao glavna opća značajka romantizma u umjetnosti javlja se ideja o indivudualnoj slobodi, subjektivnosti, osjećajnosti i maštanju. Upravo želja za individualnošću dovodi do stvaranja pojma kulta umjetnika u kojem se umjetnici osim filozofskih načela ističu i vanjskim obilježjima kao što su odijevanje i ponašanje. Umjetnici, vođeni novim poimanjem okoline, zanimaju se za ljepotu prirode, za prošlost i egzotične krajeve, a predmet njihovih preokupacija su duboki osjećaji, fantazije, snovi i domoljublje. Romantičari odbacuju klasicizam te stvaraju otpor prema racionalizmu, a ono prema čemu teže je ideja umjetnika kao jedinstvenog stvaraoca i prisutnost osjećaja melankolije koja se opisuje kao „svjetska bol“.

[3] Pri pisanju ovog poglavlja, uz navedenu literaturu koristila sam i internetske inačice encikopedija. Vidi više: Romantizam, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53304 (03.12.2018.); Romantizam, http://proleksis.lzmk.hr/44240/ (03.12.2018).

U području književnosti, u razdoblju od 1790. do 1800. godine, romantizam se baladama i pučkim pjesništvom prvotno oblikovao u Engleskoj. Slijedile su je Njemačka, Francuska, Rusija, Italija te zemlje s neriješenim nacionalnim pitanjem poput Češke, Poljske i Hrvatske. Od poznatijih autora ističu se George Gordon Byron, Johann Wolfgang von Goethe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Friedrich Schiller, Jean - Jacques Rousseau, Victor Hugo, Aleksandar Sergejevič Puškin, Mihail Jurjevič Ljermontov, Alessandro Manzoni, Karel Hynek Mácha, Adam Mickiewicz, a od domaćih književnika Ivan Mažuranić i Petar Preradović.

Glavna karakteristika rada likovnih umjetnika u razdoblju romantizma (krajem osamnaestog i u prvoj polovici devetnaestog stoljeća) bila su isticanja dramatičnih prizora, igre kontrasta svijetla i sjene, naglašavanje pokreta u povijesnim temama ili motivima iz srednjeg vijeka i egzotičnih izvaneuropskih zemalja. Noviteti koji se javljaju je afirmacija pejzaža i akvarela kao samostalnih tehnika, uvođenje drvoreza i bakroreza te razvoj litografije i fotografije. Pojavljuje se konzervatorstvo koje potpomaže očuvanje i zaštitu spomenika. Začetnik slikarstva u impresionizmu je Francuz Théodore Géricault, a među istaknutijim likovnim umjetnicima su primjerice Eugène Delacroix, William Turner, John Constable, Caspar David Friedrich i dr.

Glazba je u romantizmu usko povezana s književnošću i filozofijom. Iako se zbog postupnih prijelaza razdoblja ne može odrediti točan početak romantizma u glazbi, godine koje smatramo začetkom promjena su one između 1800. i 1820. Prema Michelsu romantizam dijelimo na rani, visoki, kasni te na prijelazu stoljeća. U ranom romantizmu (1800. – 1830.) skladatelji poput Franza Schuberta i Gioacchina Rossinija su pod utjecajem njemačke književnosti. Od 1830. do 1850. godine, u visokom romantizmu djeluju Hector Berlioz, Niccolò Paganini, Franz Liszt, Richard Wagner, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Giuseppe Verdi. Kasni romantizam (1850. – 1890.) obilježava djelovanje skladatelja poput Césara Francka, Antona Brucknera, Johannesa Brahmsa i Pjotra Iljiča Čajkovskog. Na prijelazu stoljeća, odnosno od 1890. do 1914. g. glazbenom scenom, u kojoj se uz kasnoromantične težnje javlja i impresionizam, vladaju Giacomo Puccini, Gustav Mahler, Claude Debussy te Richard Strauss. Razdoblje devetnaestog stoljeća obogatilo je glazbenu scenu iznimnim glazbeničkim ličnostima od Ludwiga van Beethovena- Carl Marie von Webera, Felixa Mendelssohna, Huga Wolfa, Georga Bizeta, pa do Mihaila Ivanoviča Glinke, Modesta Petroviča Musorgskog, Nikolaja Rimski – Korsakova, Aleksandra Borodina, Bedřicha Smetane, Antonina Dvořáka i mnogih drugih. (Michels, 2006, 435)

Romantizam prema Michelsu također bez prekida izrasta iz klasičnog tonskog jezika, vrsta, harmonije, tako da se klasicizam i romantizam višestruko mogu smatrati povezanom epohom. U glazbu ulazi poetski, metafizički element, narušava se ravnoteža između ideje i pojave, između razuma i osjećaja, dominiraju izražavanje u prvom licu, subjektivnost, emocija, a dinamično načelo koje odgovara pozitivističkom duhu vremena 19. stoljeća potiče razvoj svih sredstava: strukture, oblika, tehnike sviranja, zvuka. (Michels, 2006, 435)

Razvoj glazbene kulture devetnaestog stoljeća se, prema Andreisu, odvio kao posljedica triju pojava.

Prva je pojava Francuska revolucija i demokratizacija glazbe koja rezultira time da glazba više nije rezervirana samo za viši sloj građanstva. Glazba se u devetnaestom stoljeću približava širem sloju te tako postaje bliska u svakodnevnom životu (Andreis, 1976). Promjene su se počele uočavati i u školstvu jer se glazbena nastava osuvremenjuje. Javni glazbeni život postaje sve intenzivniji te se osnivaju brojni orkestri i operna kazališta poput *Londonskog filharmonijskog udruženja* i *Bečke filharmonije*, organiziraju se glazbeni festivali, počinju izlaziti glazbeni časopisi i izgrađuje se pojam modernog dirigenta. Novitet na sceni je i sve veća izraženost virtuoziteta te pojava virtuoza poput pijanista Franza Liszta i Frédérica Chopina (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš – Kiš, 1998).

Druga bitna stavka razvoja glazbene kulture je pojava pojma umjetnika kao „višeg bića“. Naime, umjetnik romantičar poseban je ne samo po stvaralaštvu, već i po svom izgledu, reakciji i ponašanju u društvu.

Treća pojava koja uvodi novitet u glazbeno stvaralaštvo je pojava nacionalnih škola. Uz razvijenu glazbenu djelatnost u zemljama poput Italije, Francuske i Njemačke, u razdoblju romantizma umjetnički duh budi se i u zemljama poput Rusije, Češke, Poljske, Norveške, Španjolske i Mađarske. Pojam nacionalne škole označava upotrebu glazbenih sastavnica poput melodije, harmonije i ritma karakterističnih za folklor zemlje iz koje skladatelj potječe. Pojedine zemlje bile su manje prepoznate na glazbenom zemljovidu i nisu imale zasebne identitete te je upravo glazba bila korisno sredstvo za promidžbu istog. Bogatstvo narodnih tekovina uvrštenih u glazbeno pismo unijelo je zanimljivost i raznolikost u glazbu romantizma. (Andreis, 1976) Nacionalne škole doprinijele su razvoju glazbenog stvaralaštva zauzimanjem skladatelja za baštinu i povijest zemlje iz koje potječu. Umjetnici nadahnuće traže u folklornim napjevima, ritmovima, plesovima te temama iz narodnih priča, legenda i povijesnih događaja. Na području europske glazbene scene javilo se nekoliko nacionalnih

škola. Među njima najpoznatija je ruska pod imenom *Ruska petorica* ili *Moćna gomilica* s pripadnicima: Milij Balakirev, César Cui, Nikolaj Rimski – Korsakov, Alexander Borodin i Modest Petrovič Musorgski. Antonin Dvořák i Bedřich Smetana predstavljaju češku, Frédéric Chopin poljsku, a Vatroslav Lisinski i Ivan Zajc hrvatsku nacionalnu školu. (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš – Kiš, 1998, 44) Skladatelji svih tih naroda, prema Andreisu, unose u europsku glazbu dotad nepoznatu ljepotu melodije, neobičnost intervala i harmonija, osebujnost ritmova i svježinu kolorita; boja, taj nadasve značajan element folklora, utječe na pronalaženje nove tonske obojenosti; svojim djelima prikazuju likove i događaje iz legende i narodne povijesti ili ugođaje iz prirode i narodnog života. (Andreis, 1967, 153)

Novitet je i pojava programne glazbe. Iako se kroz povijest glazbe u skladbama Johanna Kuhnaua, Antonija Vivaldija, Josepha Haydna i Ludwiga van Beethovena mogla naslutiti postupna nadgradnja programne glazbe, u romantizmu ona poprima novi odraz. Suprotnost glazbe romantizma se u usporedbi s onom klasicizma, prema Andreisu (1976, 150), očituje u traženju novih sredstava izraza i novih sloboda. Jedan među njima je i instrumentalna glazba koja opisuje izvanglazbene sadržaje, koje skladatelj objašnjava pomoću naslova ili teksta. Skladatelji tako opisuju prirodu, vlasititi život, povijesne događaje ili likovna i književna djela. (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš – Kiš, 1998, 46) Programnost u razdoblju romantizma zahvaća različite glazbene vrste koje predstavljaju temelj apsolutne glazbe [4] poput simfonije. Najpoznatije programne simfonije skladali su Franz Liszt i Hector Berlioz.

Za bolje razumijevanje značajki romantizma u glazbi, valja poznavati njezine sastavnice kao što su melodija, ritam, harmonija, dinamika i tempo. Glazba romantizma, prema Despiću, u prvi plan ističe ekspresivan i emocionalan pristup koji djelo često čini (gledano iz perspektive klasicizma) neuravnoteženim, ali zato bujnim i upečatljivim, uzbudljivim i maštovitim, izvan svake ukalupljenosti, kao svojevrstan izraz najšire shvaćenoga dionizijskog[5] principa. (Despić, 2002) Sva izražajna sredstva u ovom razdoblju pomažu što boljem opisivanju kontrasta, izražajnih emocija i izvanglazbenih sadržaja. Tako npr. melodija, nositelj glazbene misli, postaje razvijenija u oblikovnom smislu te se više njih

[4] Apsolutna glazba ne opisuje izvanglazbeni događaj već njen glazbeni jezik govori dovoljno sam za sebe. Perak Lovričević, N., Ščedrov, Lj., Ambruš – Kiš, R. (1998). *Glazbeni susreti 3. vrste*. Zagreb: Profil International, 45.

[5] Pojam dionizijskog potječe iz filozofije Friedricha Nietzschea, a podrazumijeva neobuzdanost, snagu, nagon i strast. Despić, D. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 140.

međusobno nadovezuju dugim lukovima što vodi do tipa „beskrajne“ melodije[6]. Prema Perak Lovričević, Ščedrov i Ambruš – Kiš (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš – Kiš, 1998) lirski karakter većine instrumentalnih djela nastaje upravo zbog vokalne melodike, a melodijske linije romantičkih skladbi nemaju više jasnu simetričnost, kao u razdoblju bečke klasike, već njihov dugi dah donosi velika proširenja.

Nestalnost ritma te upotrebe sinkopa, nepravilnih mjera i mijenjanje metra odraz su promjene raspoloženja i osjećanja koje su često tema glazbenih vrsta romantizma. Ritam postaje bogatiji i gipkiji, a osobito se ističu zanimljive ritamske figure kao što su kvintole i septole (Despić, 2002). Skladatelji često tijekom skladbe mijenjaju tempo i to detaljno objašnjavaju zapisujući pojmovima kao što su *ritardando* (usporavati) i *accelerando* (ubrzavati). Granice se šire i na području dinamike koja pomaže naglasiti kontraste u glazbi koristeći oznake od *pianissima possibile* do *fortissima possibile*. (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš – Kiš, 1998).

Vrlo značajno sredstvo u glazbi romantizma predstavljala je harmonija. Skladateljima je umjetničku slobodu pružila njezina raznolikost, koja uz kromatiku, alteraciju i enharmoniju gradi put k atonalnosti probijajući granice klasične harmonije. Akordi postaju disonantni i kao takvi naglašavaju nestabilnost osnovnog tonaliteta.[7] Prema Ainsleyu, harmonije općenito postaju složenije i odnos između originalnih tonaliteta skladbi i onoga što se u njima zbiva, teže je pratiti; to je djelomično i zbog sve veće upotrebe „kromatizma“ (doslovno „bojenja“) gdje se koriste svi raspoloživi tonovi koliko god je to moguće i to ne samo tonovi ljestvice bilo kojeg tonaliteta u kojem je skladba napisana[8]. U literaturi se spominje i podjela harmonije na fazu ranoromantičke monodije, u kojoj su melodija i harmonija jasno odvojeni, te fazu harmonske polifonije koju karakterizira ili splet melodija s jednom vodećom melodijskom linijom ili harmonijska komponenta s istaknutom gornjom linijom[9]. Kombinacijom ekspresivnih vrijednosti, dinamikom sazvučja i kolorističkim bogatstvom, u razdoblju devetnaestog stoljeća harmonija postiže svoj vrhunac u stvaralaštvu (Despić, 2002). Novoj zvukovnoj boji su osim svih navedenih parametara glazbe pomogli i instrumenti dotad nekorišteni u sastavima. Tradicijski instrumenti poput lovačkog roga, Panove flaute ili

[6] Njemački skladatelj Richard Wagner je povezivanjem glazbe i dramskog izražavanja stvorio pojam „beskrajne“ melodije čija je karakterstika cjelovitost i njeno iznošenje u dugom dahu. Goulding, Ph. G. (2004). *Klasična glazba: 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*. Zagreb: V. B. Z., 66.

[7] Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš – Kiš, 1998, 52.

[8] Ainsley, R. (2004). *Enciklopedija klasične glazbe*. Zagreb: Znanje, 30.

[9] Despić, 2002, 141.

drevnog orijentalnog puhačkog glazbala šalmaja dali su pojedinim djelima poseban, pastoralni ugođaj. Od novih instrumenata pojavljuju se i engleski rog, kontrafagot i tuba. Orkestar se također mijenja te raste do brojke od stotinu glazbenika čime nadmašuje klasičan sastav „a due“ i postaje „a tre“[10], a time nagovještava impresionističku zvučnu sliku upotrebom kolorita, mašte, veće izražajnosti, slikovitosti i raznovrsnosti. (Despić, 2002, 140)

U razdoblju devetnaestog stoljeća javljaju se i nove glazbene vrste, ali i one postojeće s većim ili manjim promjenama unutar forme. Važno je naglasiti koliko je indivudualni pristup prema skladanju promijenio trajanje glazbenih vrsta, pa tako kod Chopina nalazimo vrlo kratke skladbe za klavir, dok Berliozove simfonije traju više od jednog sata. Od postojećih oblika javljaju se simfonija, sonata, komorna djela, opera i koncert, no sada je njihovo trajanje bitno produženo. Od novih oblika pojavljuju se glasovirska minijatura, solo popijevka i simfonijska pjesma. (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš – Kiš, 1998, 55) Sva su djela, prema Andreisu, u devetnaestom stoljeću dalekosežnog značenja te jedinstvena zbog novih obilježja, po dubini sadržajnosti, preobrazbi tradicionalnih oblika i usavršavanja tehničkih postupaka. (Andreis, 1952, 1)

Novost u devetnaestom stoljeću donosi i sve veća popularizacija zabavne glazbe koja stječe veliku popularnost kod publike. Toj vrsti glazbe pripadaju salonska klavirska glazba, opereta i plesna glazba poput valcera i can – cana. (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš – Kiš, 1998)

Promatrajući razvoj glazbe kroz povijest može se zaključiti da je romantizam uistinu jedno od njezinih najplodonosnijih razdoblja Među mnoštvom skladatelja koji su djelovali u devetnaestom stoljeću, posebno mjesto zbog svog doprinosa zauzimaju i dvojica skladatelja: Robert Schumann i Petar Iljič Čajkovski, čijim je stvaralačkim nastojanjima na području didaktičkih skladbi za glasovir posvećen ovaj diplomski rad.

[10] „A due“ mali sastav se povećava u „a tre“ što podrazumijeva veliki simfonijski orkestar s trojno zastupljenim puhačima kao npr. dvije oboe i engleski rog. Despić, 2002, 140.

2. Robert Schumann – biografija

2.1. Djetinjstvo

Robert Schumann rođen je 8. lipnja 1810. godine u mjestu Zwickau *u pokrajini* Saskoj u Njemačkoj kao peto dijete pisca, novinara i vlasnika knjižare Augusta Schumanna te njegove šest godine starije supruge Christiane Schnabel. Majka se do udaje također bavila novinarstvom, a kasnije se u potpunosti posvetila odgoju djece[11].

Robertova sklonost prema glazbi bila je razvidna već nakon samo nekoliko sati poduke klavira. Kada mu je bilo samo sedam godina, napisao je svoje prve skladbe, a prvi učitelj kod kojeg je primao klavirske poduke, Johann Gottfried Kuntsch[12] kod dječaka je, osim talenta za sviranje klavira uočio i pjevačku nadarenost. O Kuntschevim metodama podučavanja ne zna se mnogo, prema nekim izvorima zanemarivao je teorijsku podlogu i nastavu temeljio samo na usvajanju sviračkog umijeća. Unatoč tim pedagoškim manjkavostima, Schumann ga je uvijek poštivao i cijenio kao svog prvog mentora i učitelja:

> „Ti si jedini koji je prepoznao moj snažan glazbeni dar, i rano i na vrijeme me usmjerio na ono što ću u životu sigurno slijediti.“ (Jensen, 2012, 6)

Zahvaljujući ocu koji je mnogo vremena boravio u svojoj knjižari pišući, u Robertu se zarana javila ljubav prema književnosti. Rado je čitao autore poput Byrona, Goethea, Schillera, a najveći utjecaj ostavio je Jean Paul[13]:

> „Njegov je prisan odnos prema jezičnoj umjetnosti konstanta njegova života. Kako je već zarana počeo voditi dnevnik, dobro smo obaviješteni o tome. Već se kao gimnazijalac zanosio čitajući Goethea, Byrona i njemačke romantičare poput Jean Paula, Novalisa, Tiecka, E. T. A. Hoffimanna i mladog Heinea.“ (Žmegač, 2009, 361)

Privatnu školu „Hermann Döhner“ upisao je šestoj godini života. Već u osnovnoškolskim danima od prijatelja je prozvan „Faustom“ i „Mefistom“ zbog temeljitog poznavanja Goetheovog *Fausta* čije je dijelove znao napamet. Srednju školu, odnosno gimnaziju, upisao je u proljeće 1820. g. U dobi od dvanaest godina organizirao je skupinu

[11] Obitelj Schumann imala je petero djece: Eduard, Carl, Julius, Emilie i Robert. Vidi više: Biografie, https://www.schumann-portal.de/robertschumann.html (07.12.2018.).

[12] J. G. Kuntsch (1757. – 1855.) učitelj i orguljaš koji je djelovao u gimnaziji u Zwickau. Freunde, Kollegen und Zeitgenossen, https://www.schumann-portal.de/kuntsch-johann-gottfried.html (27.07.2018.).

[13] Jean Paul (1763. – 1825.) njemački književnik proslavljen spajanjem fantastičnih epizoda s realističnim fragmentima te burleskno – groteskним umetcima s fragmentarnim filozofskim zapisima. Književnost i kazalište, http://proleksis.lzmk.hr/28914/ (26.07.2018.).

mladih glazbenika s kojima je sastavio mali orkestar koji je izvodio njegovo djelo manjeg obima. Tada proučava skladatelje poput Mozarta, Haydna i Webera. Ne napušta ga ni interes prema književnosti pa u dobi od petnaest godina okuplja društvo književnika te piše radove o umjetnosti i poeziji.

Godine 1826., Schumannu umire otac s kojim je bio iznimno povezan. Mladić vedre naravi postaje sve povučeniji i zatvoreniji. Uskoro ga očekuje još bolnija životna situacija, smrt sestre Emilie[14]. Za njegovu ljubav prema umjetnosti majka nije imala obzira te ga je usmjerila na studij prava u Leipzigu koji je upisao 2 godine nakon nesretnog događaja u obitelji[15].

2.2. Odlazak na studij

Studij je bio neželjen, no grad u kojem ga je upisao bio je deset puta veći od rodnog grada i omogućio mu je da često odlazi na koncerte i posvećuje se pisanju pisama u stilu Jean Paula. Dane u Leipzigu Robert je provodio baveći se umjetnošću. Predavanja je pohađao rijetko i nevoljko, o čemu svjedoči u pismu majci, datiranom 21. svibnja 1828. g.:

> „Neodoljivo od početka, sa svojim ledeno hladnim definicijama, ne može me zadovoljiti. Medicinu ne želim, teologiju ne mogu. Ja se nalazim u vječnoj unutarnjoj borbi i uzalud tražim savjetnika koji bi mi mogao reći što da radim. Ipak, drugog načina nema. Moram studirati pravo, bez obzira koliko hladno ili suhoparno može biti. Ja ću pobijediti: ako čovjek to hoće, on može učiniti sve.“ (Jensen, 2012, 19)

U Leipzigu se Schumann osjećao frustrirano i depresivno prvenstveno zbog toga što je bio u razdoru između želje svoje majke i svojih preferencija, a drugi razlog je bio taj što se nije mogao formalno baviti onime što ga zanima. Stanje depresije dovelo ga je i do ruba ovisnosti, s obzirom da mu je alkohol pomagao da se opusti i zaboravi na brige[16].

[14] Neki biografi navode da je djevojka mentalno oboljela te da je izvršila samoubojstvo. Vidi npr.: Jensen, 2012, 11.
[15] Andreis, J. (1952). *Povijest glazbe 2. dio*. Zagreb: Školska knjiga, 101.
[16] Ostwald, P. (1985). *Schumann The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press, 49.

2.3. Razdoblje bavljenja glazbom

Nekoliko tjedana nakon boravka u gradu studiranja Robert upoznaje obitelj Carus s kojom se sprijateljuje. Dom spomenute obitelji često su posjećivali umjetnici glazbenici i to je bila prilika Robertovog života jer je upravo u toj kući, 31. ožujka 1828. g. upoznao Friedricha Wiecka, oca njegove buduće supruge Clare. Uvjeren da i za njegovu glazbenu karijeru postoje dobre predispozicije, sredinom kolovoza 1828. g., obraća se Wiecku za poduku klavira:

> „Ovdje (u Leipzigu, op. a.) je upoznao klavirskog pedagoga Friedricha Wiecka i njegovu devetogodišnju kćer Claru, pijanističko čudo od djeteta. Sviranje djevojčice potaknulo je Schumanna da i sam počne učiti kod Wiecka, iako još uvijek nije namjeravao postati glazbenikom.“ (Höweller, 1961, 390)

Poznato je da je Wieck u svojim podukama često povezivao sviranje klavira s *bel canto*[17] stilom pjevanja. Schumann u svom dnevniku opisuje da je bio primoran naučiti tehniku sviranja od samog početka te napominje da je učenje često bilo monotono. No, ono što je bilo zanimljivo bile su analize specifičnih skladbi poput Hummelovog *Klavirskog koncerta op. 85*. Poduke su trajale do svibnja 1829. g. kada je Schumann napustio Leipzig. Iste godine nastaje i njegova prva značajnija skladba, *Klavirski kvintet u c – molu*.

Početkom mjeseca kolovoza Robert pismom javlja majci da je odlučio preseliti u Heidelberg i tamo nastaviti studij te je uvjerava da mu je potrebna promjena okoline. Za vrijeme boravka u novom gradu, Schumann uči engleski, francuski, talijanski i španjolski jezik. Nova sredina ga svakako u intelektualnom smislu obogaćuje:

> „Schumannovi glazbeni horizonti su se neizmjerno proširili za vrijeme boravka u Heidelbergu, i to u dva glavna smjera: prvi je taj da je postajao sve više svjestan povijesnog bogatstva glazbe kao umjetnosti i kao prakse, a s druge strane, postao je fasciniran poezijskom mogućnošću za glazbenu virtuoznost.“ (Daverio, 1997, 58)

Nadahnuće koje je potrajalo u Heidelbergu rezultiralo je prerađivanjem njegovog *Klavirskog kvarteta* u simfonijsku partituru, a tu je nastalo i mnogo klavirskih minijatura, prvih skica budućih značajnih skladbi te *Abegg – varijacije* [18] objavljene 1831. g.

[17] Tehnika i stil koji proizlaze iz tipično talijanske tradicije školovanja glasa i donošenja melodijske linije u umjetničkoj glazbi. Belkanto, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=6739 (27.07.2018.).

[18] Smatraju se njegovim prvim objavljenim djelom, a nose ime Mete Abegg, djevojke u koju je bio zaljubljen Schumannov prijatelj. Höweler, C. (1961). *Muzički leksikon*. Matica srpska, 390.

U travnju 1830. g. značajni violinist i skladatelj Niccolò Paganini održao je četiri koncerta u Frankfurtu. Na jednom od njih, jedanaestog travnja, nazočio je i Robert Schumann:

> „1830. čuo je, u Frankfurtu, Paganinija i tom prilikom mu je postalo jasno što ustvari želi: postati velikim klavirskim virtuozom.“ (Höweller, 1961, 390)

Mladić se konačno odlučuje u potpunosti posvetiti glazbi. Oprezno o tome obavještava majku i od nje traži razumijevanje objasnivši joj da nema smisla nastaviti sa suhoparnim studijem za kojeg nema istinskog interesa. Moli je da uputi pismo Wiecku i zamoli ga za mišljenje o Schumannovoj mogućoj glazbenoj budućnosti. Nakon majčinog pisma, Wieckov je odgovor došao vrlo brzo:

> „Pustite Vašeg sina da napusti Heidelberg – njegova mašta postaje zagrijana tamo – i vrati se u hladan, prizemljen Leipzig... Obećajem da ću unutar tri godine, pod uvjetima njegovog talenta i maštovitosti, od Vašeg sina Roberta stvoriti jednog od najboljih živućih pijanista – s više topline i duha nego Moscheles, i plemenitije nego Hummel. Kao dokaz tome prikazujem Vam svoju jedanaestogodišnju kćer.“ (Jensen, 2012, 34)

Pedagog Wieck bio je dovoljno siguran u svoje mišljenje da je nagovorio Robertovu majku koja je promijenila svoj stav o studiju prava te sinu prenijela učiteljeve riječi. U rujnu 1830. g. Robert se seli u Wieckovu kuću u Leipzig gdje svakodnevno vježba klavir šest do sedam sati. U trenucima kad je njegova tehnička priprema bila na vrhuncu, mladić bez znanja svog učitelja iskušava mehanizam koji mu je navodno trebao poboljšati pokretljivost prstiju, no dogodilo se upravo suprotno – ozlijedio je desnu ruku i morao odustati od pijanističke karijere:

> „Tada je, izvodeći vježbe za gipkost prstiju, doživio tragičnu nezgodu nakon koje mu je jedan prst ostao zauvijek ukočen. Stručnjaci se danas slažu da je njegova ruka već bila oslabljena lijekovima na bazi žive, koje je uzimao u svrhu liječenja sifilisa. No, koji god bio medicinski uzrok, prst mu je ostao ukočen, a Schumann mladi pijanistički virtuoz postao je Schumann romantični skladatelj – i glazbeni novinar.“ (Goulding, 2004, 186)

Schumann se posvetio skladateljskom radu što je ublažilo potištenost zbog ozljede. Kompoziciju je počeo učiti kod njemačkog skladatelja Heinricha Dorna:

„Wieck, koji je pozvao Schumanna na discipliniranost, predložio je učenje teorije glazbe i kompozicije kod Christiana Weinlicha, učitelja njegove kćeri Clare, kao i Richarda Wagnera. Schumann je, međutim, preferirao Dorna unatoč antipatiji koju je izazvao.“ (Ostwald, 1985, 81)

Unatoč čestim promjenama raspoloženja i žaljenja za nemogućom pijanističkom karijerom, Schumann se počinje uspješno ostvarivati kao skladatelj. U tom razdoblju nastaju *Abegg varijacije*, op. 1, *Papillons*, op. 2, *Paganini etide* op. 3 i op. 10, *Intermezzi* op. 4, *Allegro* op. 8, *Toccata* op. 7 i *Impromptu* op. 5. U skladbi *Papillons* ostvaruje se njegova ideja povezivanja književnosti s glazbom. Naime, navedeno djelo je inspirirano Jean Paulovim romanom *Flegeljahre*:

„Schumannovi prijatelji tvrdili su da je autor govorio da njegove *Leptire* treba slušati usporedno s čitanjem završnog poglavlja iz romana *Flegeljahre* (*Godine nestašnosti*) Jeana Paula, u kojemu se prikazuje ludo previranje svečane priredbe pod krinkama. U svom dnevniku majstor je pak zabilježio da nizanje skokovitih minijatura odgovara duhu modernog doba, „duhu vremena“, koje teče brzo i zbog neprestanih političkih, intelektualnih i tehničkih mijena djeluje rastrgano.“ (Žmegač, 2009, 368)

Može se reći da je zbog originalne ideje o nastanku njegove prve značajnije skladbe Schumann zakoračio u plodan, ali i inovativan skladateljski put. Iznenada u 1831. g. skladatelj Dorn napušta svog učenika, no Robert je pun ponosa jer osjeća da je skladanje dobro za njegovu budućnost. Istovremeno se Schumann bavi proučavanjem Bachovih djela, a najviše ga zaokuplja *Dobro ugođeni glasovir* koji smatra glazbenom biblijom. Njegova kreativnost se ne očituje samo u skladbama, već i u glazbenoj kritici kojom posve otvoreno iskazuje svoje mišljenje:

„Istodobno javlja se Schumann prvi put kao muzički kritičar: u listu *Allgemeine Musikalische Zeitung* objavio je 1831. prikaz Chopinovih varijacija *La ci darem,* u kojemu s oduševljenjem, lucidno ukazuje na Chopinovu genijalnost („Gospodo, skidajte šešire, pred nama je genij“).“ (Kovačević, Kos, 1971, 313)

U dobi od dvadeset i četiri godine, Schumann je uvidio potrebe za podizanjem glazbenog ukusa publike na više razinu te je uz suradnju nekoliko prijatelja i glazbenika, među kojima je i Friedrich Wieck, pokrenuo glazbeni časopis pod nazivom *Neue Zeitschrift*

für Musik[19]. Časopis je prvi put objavljen u travnju 1834. g., a Schumann je krug istomišljenika nazivao „Davidsbündler“[20] zbog usporedbe s borbom Davida protiv Golijata i Filistejaca i s Davidovom pobjedom. U tom krugu, osim osnivatelja, našli su se i Clara Wieck, Frédéric Chopin te Felix Mendelssohn. Schumann je u svojim osvrtima veličao glazbu Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta, Frédérica Chopina i Hectora Berlioza, a obezvrijedio rad Franza Liszta i Richarda Wagnera. Poveden svojom maštom, Schumann nerijetko piše pod tri različita pseudonima: Florestan, Eusebius i Meister Raro:

> „Riječ je o tipično romantičkoj aluzivnoj mistifikaciji. Imena su oblikovana prema uzorima iz suvremenih njemačkih romana, ali im je Schumann dao posebno značenje, aludirajući na duhovna obilježja svoje ličnosti.“ (Žmegač, 2009, 369)

Svaki od njih predstavlja posebnu ličnost, pa je tako Florestan burne i neobuzdane naravi, Eusebius krije sanjarsku i nježnu stranu, a Meister Raro spaja obje krajnosti te je vođen razumom i iskustvom. Prema Jensenu, ideja o Florestanu i Eusebiusu potekla je od Jeana Paula:

> „Florestan i Eusebius predstavljaju dvojicu braće, svaki sa svojim izraženim kontrastnim temperamentima: Florestan, divlji i nagao; Eusebius, tih, introvertiran i više zamišljen.“ (Jensen, 2012, 104)

Schumann se u tom aktivnom stvaralačkom razdoblju upoznao i sa skladateljem kojeg je iznimno cijenio, Felixom Mendelssohnom. Naime, Mendelssohn je 1835. g. došao u Leipzig na položaj dirigenta koncertne dvorane Gewandhaus, a Robert je u njemu vrlo brzo prepoznao i pravog umjetnika glazbenika, ali i iskrenog prijatelja čije je mišljenje jako cijenio.[21]

Osoba koja je zaokupila Schumannove misli, tada šesnaestogodišnja Clara Wieck, postala je afirmirana pijanistica. Devet godina stariji Robert prijateljski je odnos prema Clari razvio u ljubavni, no ono što im nije pošlo za rukom bilo je neprihvaćanje te veze od strane njenog oca:

> „Stari Wieck nije nikako htio pristati na brak svoga djeteta s čovjekom sumnjivog zdravlja i nesigurne budućnosti. (Vjerojatno se sjećao i ranog nastupa ludila kod Schumannove sestre).“ (Andreis, 1952, 101)

[19] *Novi časopis za glazbu*, njem.
[20] Davidovi saveznici.
[21] Goulding, 2004, 182.

Iako je Clara Robertu uzvratila osjećaje, njen otac je dugo vrijeme branio vezu te je često vraćao Schumannova pisma upućena njoj. Jedan od načina kako da ih razdvoji bio je i zajednički odlazak na koncertnu turneju, a jedan od njih bio je i tijekom 1836. godine kada umire Schumannova majka. Uz te privatne nedaće, Schumannova skladateljska reputacija također nije bivala povoljnom:

> „Njegova su djela suviše nova, neobična, i tehnički složena, a da bi mogla odmah oduševiti širu publiku. Čak ni glazbenici kojima se Schumann iskreno divio – Mendelssohn i Chopin – nisu spoznali pravu vrijednost njegove glazbe.“ (Kovačević, Kos, 1971, 313)

No, Clara Wieck je po povratku s turneje odlučila izvoditi njegova djela te tako vratiti Schumannovu slavu. Nastaju tada i njegove zapažene klavirske skladbe poput *Carnaval*, op. 9, *Sonata* op. 14, *Simfonijske etide*, *Kinderszenen*, op. 15, *Fantasiestücke*, op. 12 i *Kreisleriana*. U Europi se uskoro Schumannovo ime počinje vezati uz pridjev jednog od najboljih glazbenih kritičara te ga to, uz sve veću borbu s Clarinim ocem, vodi na put u Beč. Zimske mjesece 1838. godine boravi u Beču sa željom za skladateljskom afirmacijom, a nije mu strana ni ideja o preseljenju redakcije časopisa. Tijekom posjete Schubertovog brata Ferdinanda, Robert otkriva Franzovu *Simfoniju u C – duru*, dotad neotkrivenu, koju šalje Mendelssohnu kako bi se izvela u Leipzigu. Već se sljedeće godine Schumann vraća u Leipzig i tada se konačno, uz sudsku dozvolu ozakonjuje odnos s Clarom:

> „Tek sudska odluka, donesena u jesen 1840., riješila je ishod borbe. Dobivši konačno privolu vlasti, Schumann se vjenčao s Clarom. Wieck je još nekoliko godina živio u zategnutim odnosima s kćerkom i zetom, a zatim je i on popustio i izmirio se s njima.“ (Andreis, 1952, 102)

Čekajući Clarinu punoljetnost i pravnu bitku, vjenčanje je održano dvanaestog rujna 1840. g. u Schönefeldu, malom mjestu pokraj Leipziga[22]. U tom je braku rođeno osmero djece.

[22] Biografie, https://www.schumann-portal.de/biografie.html (18.08.2018.).

2.4. Schumannova skladateljska prekretnica

Prema Gouldingu, upravo je prvih nekoliko godina braka s Clarom bilo njegovo najplodnije razdoblje.[23] Tada kreće novim skladateljskim putem, posvećujući se, nakon što je godinama pisao isključivo djela za klavir, komornim, simfonijskim te vokalnim formama:

> „Schumann je u prvih desetak godina svog stvaralaštva bio isključivo zaokupljen klavirom. Tek je u četrdesetim i ranim pedesetim godinama protegnuo svoju kreativnost na područja koja se danas s pravom smatraju bitnim dijelom ukupnog opusa: vokalna lirika, komorna i simfonijska glazba. Neobična je, međutim, okolnost da je u posljednjim godinama samo još malokad skladao za instrument svog uspona.“ (Žmegač, 2009, 384)

> „Godina vjenčanja obilježava donekle i značajan datum u razvoju Schumanna kao skladatelja. Dotad on stvara gotovo samo klavirska djela (prva 23 opusa posvećena su isključivo klaviru), a od 1840. nastaje sve manje klavirskih kompozicija; sada već zanosno radi na području vokalne lirike (u prvoj godini braka napisao je oko 130 pjesama!), njegovu pažnju privlače i komorni i simfonijski oblici.“ (Andreis, 1952, 102)

> „Kad je Schumann počeo pisati solo pjesme u veljači 1840., on je to činio s velikim entuzijazmom. „Ponekad“, pisao je Clari, „to sliči otkrivanju novih staza u glazbi“.“ (Jensen, 2012, 187)

Pod Mendelssohnovim dirigentskim vodstvom praizvodi se *Proljetna simfonija u B – duru*, a uskoro se nižu i daljnji uspjesi: *Četvrta simfonija u d – molu, Klavirski koncert u a – molu* i oratorij *Das Paradies und die Peri* na čijoj praizvedbi prvi put nastupa kao dirigent. Prema Andreisu, Schumann je od prve godine braka kao izraziti lirik imao potrebu iskazati svoje osjećaje prema Clari.[24] S obzirom da to nije bilo ostvarivo isključivo instrumentalnom glazbom, a da je Schumann bio izrazito sklon književnosti, spoj glazbe i lirske poezije očitovao se u pisanju solo pjesama. Ciklusi, koje je napisao u samo godinu dana, postali su remek-djela te vrste u povijesti glazbe. Uglazbio je stihove autora poput Heinricha Heinea,

[23] Goulding, 2004, 186.
[24] Andreis, 1952, 113.

Josepha von Eichendorffa i Adelberta Chamissa, a nazivi ciklusa su: *Liedkreis* op. 24, *Myrten* op. 25, *Liedkreis* op. 39, *Frauenliebe und Leben* op. 42 i *Dichterliebe* op. 48. Povjeravajući klaviru vrlo važnu ulogu u solo pjesmama, Schumann je dokazao svoje majstorstvo u pisanju za taj instrument. Tražeći izvanredno odmjeren odnos deklamacije i pjeva, Schumann je pronašao sredstvo – klavir, koji osim što nosi podlogu skladbe, s pjevačem čini ravnopravnu dionicu. Na taj je način skladatelj dočarao ugođaj popijevke u kojima idealno spaja ton i riječ:

> „I naposljetku, opća napomena koja bi zapravo morala biti suvišna: Schumannovo majstorstvo očituje se, čak još više nego u Schuberta, u načinu na koji postupa s klavirom. I ovdje treba upozoriti da je barbarski govoriti o „pratnji". Dionica iz pera velikog pijanista nikad i nigdje nije puka zvukovna dopuna. Naprotiv, pa bi se poentirano moglo ustvrditi da u ciklusima i zbirkama poput *Myrten* postoje pjesme koje ostaju profinjena lirika i bez sudjelovanja vokalne dionice." (Žmegač, 2009, 394)

U solo pjesmama, od kojih su najpoznatije *Ich grolle nicht*, *Widmung*, *Im wunderschönen Monat Mai*, *Die Rose, die Lilie, die Taube* i *Ich will meine Seele tauchen*, Schumann iskazuje vrhunac profinjenoga glazbenog jezika. Time je opravdan status jednog od najboljih skladatelja solo pjesama u Europi čija su djela postala uzor mlađim naraštajima skladatelja[25].

U Leipzigu 1843. g. Felix Mendelssohn utemeljuje Konzervatorij, a Schumanna postavlja za nastavnika kompozicije, sviranja partitura i klavira. Bila je to prva takva glazbena institucija u Njemačkoj i Schumannovo prvo takvo radno iskustvo, no taj poziv nije mu nimalo odgovarao:

> „Kao nastavnik, Schumann je bio razočaran. Njegova odsutnost i rezerviranost bile su glavne prepreke." (Jensen, 2012, 178)

Često je tijekom nastave klavira bio razočaran studentima koji po njegovom mišljenju nisu svirali dovoljno dobro poput njegove supruge:

> „Na jednom je satu student Schumannu svirao Mendelssohnovu skladbu *Capriccio brillant* op. 22: Schumannova jedina reakcija bio je komentar, „jednom bi trebao poslušati kako to svira Clara"." (Jensen, 2012, 178)

[25] Žmegač, V. (2009). *Majstori europske glazbe: od baroka do sredine 20. stoljeća*. Zagreb: Matica Hrvatska, 396.

Vrlo je vjerojatna činjenica da je početak psihičke bolesti doprinio nemogućnosti pedagoškom radu. (Kovačević, Kos, 1971, 314) Naime, već tada nastupaju prvi znakovi kao što su depresija, šutljivost, odbojnost prema okolini i halucinacije. Iako je bio popularan među studentima, Schumann napušta Konzervatorij već sljedeće, 1844. godine, kada odlazi s Clarom na petomjesečnu turneju po Rusiji. Koncerti na kojima je izvodila i suprugova djela donijeli su veliku slavu Clari, a Robert koji je ostao u sjeni, osjećao se potišteno te je htio čim prije nadoknaditi izgubljeno vrijeme. Iz tog razloga, iako psihički nestabilan i nespreman, posvetio se skladanju u tolikoj mjeri da je odustao od uredništva svog časopisa. Ono što ga je također pogodilo bila je smrt njegovog prijatelja Mendelssohna 1847. g. kojem je posvetio jednu minijaturu nazvanu *Erinnerung* (Sjećanje) u *Albumu za mladež* op. 68[26].

2.5. Stvaralački rad i život u Dresdenu

U stvaralačkom zanosu Schumanna obuzima želja za pisanjem opere, no ne nalazi libreto koji ga zadovoljava. U nadi da će promjena okoline biti povoljna za njegov skladateljski rad, Schumann s obitelji 1849. godine odlazi u Dresden:

> „U Dresdenu upoznaje Wagnera, ali do prisnijeg dodira i razumijevanja među njima ne dolazi, koliko zbog ideoloških razmimoilaženja, toliko i zbog Schumannove osobne antipatije prema Wagneru, čiji ga *Tannhäuser* ipak nije mogao ostaviti ravnodušnim. Štoviše, u njemu su oživjele i težnje za stvaranjem operne glazbe: iz tog doba potječe i njegova jedina opera *Genoveva*.“ (Andreis, 1952, 104)

Uvijek iskren, Schumann je često bilo u časopisu ili u svojima pismima pisao o kolegama skladateljima, pa je tako i o Wagnerovom radu dao svoje mišljenje:

> „O Wagneru: „Wagner je, bez sumnje, mudar momak, pun nevjerojatnih zamisli i u određenoj mjeri odvažan, ali ne zna napisati četiri takta za redom koji bi bili lijepi ili barem točni“.“ (Goulding, 2004, 182)

[26] Xu, D. (2006). Themes of Childhood: *A study of Robert Schumann`s Piano Music for Children*. Cincinnati: University of Cincinnati, 66.

Nadu polaže uz svoju operu, jedino djelo tog žanra, no uspjeh izostaje, a veću pozornost privlači teg predigra (Andreis, 1952, 127) U Dresdenu nastaje i scenska glazba na Byronovog *Manfreda, Requiem za Mignon, Koncertni komad za četiri roga i orkestar, Introdukcija i Allegro* op. 92 za klavir i orkestar, scene iz Goetheovog *Fausta*, mnoga vokalna djela te *Album za mladež* op. 68:

> „*Album za mladež* op. 68 napisao je Schumann između rujna i listopada 1848., u razdoblju uzbuđenja i promjena. U Dresdenu, u kojem je Schumann boravio u to vrijeme, proljeće najavljuje revolucionarni val koji je već zahvatio Europu, a i u obitelji se javljaju razne promjene raspoloženja (smrt sina Emila prošle godine, kao i prijatelja Mendelssohna, dok je Clara obradovala obitelj novorođenim sinom Ludwigom).“ (Di Gesu, 2009, 10)

Ne nalazeći željenu umjetničku afirmaciju u Dresdenu, obitelj Schumann odlazi na turneju u Beč u kojem Clara ne polučuje očekivani uspjeh. Slijedi njezin koncert u Pragu na kojem izvodi Robertov *Klavirski koncert u a – molu* koji publika prihvaća s oduševljenjem:

> „Od orkestralnih djela odvajkada najveći ugled uživa klavirski koncert (a – mol op. 54, dovršen oko sredine četrdesetih godina). Statistike, koje su svakako mjerodavna recepcijska kategorija, uvrštavaju ga među deset najizvođenijih i od vrhunskih pijanista najcjenjenijih klavirskih koncerata 19. stoljeća. Schumann je napisao i druga djela za pijanističku dionicu i orkestar, no samo je op. 54 nazvan koncert.“ (Žmegač, 2009, 386)

Po povratku s koncerta, Schumann u Dresdenu osniva mješovito pjevačko društvo „Verein für Chorgesang“ koje je brojilo stotinjak pjevača.[27] Iskustvo ravnanjem zbora pružalo mu je užitak, a nije nedostajalo ni pisanje novih djela za zbor kao što je *Pet pjesama* na tekst Roberta Burnsa op. 55, *Tri pjesme* op. 62 i *Ritornelle* op. 65. Međutim, kao i pedagoški rad, zbor je napustio već sljedeće godine te na jesen 1850. odlazi u Düsseldorf na mjesto gradskoga glazbenog direktora gdje zamjenjuje dotadašnjeg dirigenta Ferdinanda Hillera:

[27] Jensen, E. F. (2012). *Schumann*. Oxford: Oxford University press, 219.

„Glazbena publika Düsseldorfa dočekala ga je sa simpatijama te su koncerti koje Schumann vodi u zimskoj sezoni 1850 – 51 pobudili veliki interes.“ (Kovačević, Kos, 1971, 314)

U novom je okruženju Schumann napisao *Simfoniju u Es – duru* op. 97, tri uvertire, više komornih i vokalnih te jedno od njegovih posljednjih koncertantnih djela – *Koncert za violončelo i orkestar* op. 129. Uskoro se njegove dirigentske sposobnosti smanjuju, a razlog tome je naporan rad koji mu otežava koncentraciju. Rezultat je bio prepuštanje tog posla tijekom 1852. i 1853. godine svom zamjeniku Juliusu Tauschu. Iako je privremeno odustao od posla, skladanje nije zapostavio te su tada nastali *Misa za zbor i orkestar* op. 147 i *Requiem* op. 148 koji odaju Schumannovu sklonost misticizmu. Iako često neraspoložen, vedrinu u njegov život unosi poznanstvo s mladim skladateljem Johannesom Brahmsom čije je stvaralaštvo vrlo cijenio:

„Uvjeren sam da će izazvati ogromnu senzaciju u glazbenom svijetu... Vjerujem da je Johannes istinski apostol i da će također napisati Apokalipsu koju farizeji ni nakon nekoliko stoljeća neće biti sposobni odgonetnuti“.“ (Goulding, 2004, 181)

Vrativši se u redakciju svog časopisa, Schumann objavljuje članke u kojima najavljuje dvadesetogodišnjeg Brahmsa kao novu skladateljsku nadu. Uskoro se ponovno javljaju depresivna stanja. Usprkos zdravstvenim nedaćama piše svoja posljednja djela - *Fantaziju* i *Koncert za violinu i orkestar* koji posvećuje violinistu Josephu Joachimu, bliskom prijatelju obitelji Schumann.

Pribjegavajući raznim stilskim izričajima, tadašnji su kritičari iznimno neugodni prema Schumannu i predbacuju mu psihičku nestabilnost koja se očitovala u skladbama nastalim u posljednjem skladateljskom razdoblju. Uskoro se njegovo stanje pogoršava:

„No depresije su se postepeno stale pretvarati u halucinacije: teški prizori priviđenja, tajanstveni glasovi nevidljivih osoba, glazba koju je samo on čuo i za koju je smatrao, da dolazi čas s neba, a čas iz pakla, sve su to bili vjesnici neizbježne fatalnosti.“ (Andreis, 1952, 104)

Schumannovo loše psihičko stanje dovodi ga do pokušaja samoubojstva u veljači 1854. godine bacivši se u rijeku Rajnu. Spašen od lađara koji su ga izvukli iz rijeke, Schumann svojom odlukom odlazi u Endenich, gradsku četvrt Bonna, u sanatorij za psihičke bolesti gdje provodi dvije godine te umire 29. srpnja 1856. godine. Četiri dana nakon smrti je sahranjen, a sprovodu su nazočili i njegovi prijatelji umjetnici poput Brahmsa, Joachima i Hillera.

2.6. Okolnosti nastanka *Albuma za mladež,* op. 68

Robert Schumann se u svom prvom razdoblju stvaralaštva posvetio instrumentu koji je najviše volio – klaviru, no ovaj opus nastao je 1848. godine, u njegovoj zrelijoj fazi, kada je pisao i komorna i orkestralna i vokalna djela. Godina je to kad je doživio smrt svoga prvog sina Emila i najboljeg prijatelja Felixa Mendelssohna te početak revolucije u Europi. Iako ga pedagoški rad nije mnogo zanimao, ono što mu je pružalo inspiraciju bila je njegova obitelj koju su činili žena Clara i sedmero djece. Naime, u pismu koje je u rujnu 1848. godine pisao prijatelju Carlu Reineckeu, Schumann je rekao da se nada kako će za Božić iznenaditi svoje prijatelje novim djelom koje će pružiti neopisivu radost. Već početkom sljedećeg mjeseca Schumann oslovljava opus *Album für die Jugend*, odnosno *Album za mladež* te ponovno piše prijatelju kako nikad nije bio u boljem glazbenom osjećaju, nego pišući za djecu. Skladatelj se na poseban način vezao uz *Album*:

> „Ova djela postala su posebno draga mom srcu i potječu baš iz moje obitelji. Napisao sam prvo djelo *Albuma* posebno za rođendan našeg najstarijeg djeteta, a ostala su se samo nadovezala. Činilo mi se kao da sam iznova počeo skladati.“ (Palmer, 1993, 2)

Schumann je svojoj kćeri Marie za sedmi rođendan poklonio sedam originalnih skladbi i jednu Mozartovu transkripciju. Skladajući dalje, jednu za drugom, imao je potrebu napisati literaturu koja će poslužiti mladim pijanistima:

> „Schumann nije bio sretan s izborom djela koja su djeca učila s vremena na vrijeme te je zato on skladao glazbu u kojoj bi njegova djeca mogla uživati tokom učenja. Stvorio je novi žanr koji je kasnije privukao poznate skladatelje kao što su Debussy, Ravel i Stravinsky.“ (Minina, 2012, 11)

Iako je prema vlastitoj ideji na samom početku stvaranja opusa za najmlađe pijaniste htio umetnuti odabrana djela Bacha, Händela, Glucka, Haxdna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Webera, Spohra i Mendelssohna, kao metodičke primjere obuhvaćajući genijalce

povijesti glazbe, ipak se odlučio na izdavanje vlastitog opusa te su se tako u njemu našla četrdeset tri originalna djela[28]. Prvotni naziv opusa glasio je *Weihnachtsalbum für Kinder, die gern Clavier spielen*, odnosno *Božićni album za djecu koja rado sviraju klavir*. Naslov je promijenjen u zajedničkom dogovoru Schumanna i izdavača Juliusa Schubertha koji je savjetovao da naslovna stranica bude atraktivnija. Tako je Schumann angažirao svog prijatelja Ludwiga Richtera, poznatog slikara, za ilustriranje naslovne stranice *Albuma*.

2.7. Album za mladež, op. 68

Album sadrži četrdeset tri skladbe. U predgovoru sam je autor zapisao nekoliko korisnih uputa i naslovio ih *Savjeti mladim glazbenicima*. U njima, među ostalim, možemo pročitati preporuku da učenik treba uvijek svirati kao da je u prisutnosti učitelja ili majstora, da ne treba svojevoljno mijenjati bilo koji detalj iz notnog teksta te da valja pomno slušati pjesme iz naroda, jer su one neiscrpna glazbena riznica[29].

Schumann je *Album* podijelio u dva dijela. Prvih osamnaest skladbi namijenio je najmlađem uzrastu, a ostalih dvadeset pet odraslijoj djeci. Prve skladbe su tehnički najjednostavnije, a sve daljnje prate gradaciju težine u izvedbi. Od devetnaeste do posljednje skladbe u *Albumu se* prepoznaje zrela melodijsko – harmonijska tekstura sa zahtjevnijom pratnjom koja predstavlja svojevrstan izazov mladim pijanistima. Zanimljiva je upotreba tonaliteta u navedenoj podjeli. Naime od prve do osamnaeste skladbe skladatelj koristi C – dur i njemu srodne tonalitete, a u grupi djela namijenjenoj starijoj djeci koristi A – dur i a – mol te srodne tonalitete. Prema Green (2009) razlog je u tome što se oba nalaze u Clarinom te što je skladateljeva voljena žena bila posebno privržena A – dur tonalitetu[30].

Skladbe su kratke (od dvije do tri minute) te su pisane u tonalitetima u kojima se koristi manje od tri snizilice ili četiri povisilice. Mjere su također pojednostavljene te se najčešće u djelima koja većinom imaju karakterističan naziv[31] javljaju dvočetvrtinska, četveročetvrtinska i šestosminska mjera. Schumannova ideja vodilja bila je da u svaku skladbu uvrsti određeni tehnički problem kojim se izvođač mora pozabaviti, a često se javlja i problem izvođenja kantilene, pjevne lirske melodije koja je često smještena u najvišem glasu

[28] Xu, 2006, 59.
[29] Andreis, 1952, 111.
[30] Green, E. (2009). *Is Schumann´s Album for the Young really for the young?* Dostupno na https://www.scribd.com/document/135752788/Childrens-Album-Analysis-Shumman, 6.
[31] Nazive nemaju djela pod brojevima 21, 26 i 30 te su ona označena zvjezdicom.

dionice desne ruke. Skladbe su naime pisane na oblikovno različit način a povezuje ih skladateljeva ideja tipičnog umjetnika romantizma - prožetost poetičnošću i fantazijom. Prema Di Gesu[32], Schumannov *Album za mladež* je primjer visoke umjetničke vrijednosti djela kojom je dokazao dubokoumnost, poetičnost i humor.

1. *Melodija*

Prva skladba namijenjena je početnicima jer je tehnički među najjednostavnijima u opusu. Napisana je u C – dur tonalitetu, mjera je četveročetvrtinska, tempo je umjeren, a dinamika prati melodiju koju jednoglasno i na nekoliko mjesta u dvoglasju iznosi desna ruka. Dinamika prati kretanje postepene melodije te ukoliko je ona silazna, tada stoji oznaka *decrescenda*, a *crescendo* prati uzlazne kretnje. Ljupkog i gracioznog ugođaja, *Melodija* od učenika zahtijeva vođenje melodijske dionice *legato* te koordinaciju lijevom rukom koja je u harmonijsko – ritamskoj funkciji tijekom cijele skladbe.

2. *Vojnički marš*

Ovo je jedna od najpoznatijih, odnosno najizvođenijih skladbi, kojoj karakterističnost daje punktirani ritam u brzom tempu. Prepoznatljiva melodijska linija, iako naoko skrivena u strogom harmonijskom slogu, uvijek je u najvišoj dionici. Skladba je u najvećem dijelu u G – dur tonalitetu. Trodijelne je (ABA) forme, u *forte* dinamici prožetoj akcenatima i *tenutima*. Ugođaj, naznačen u samom nazivu, ritmom oponaša žustro koračanje.

3. *Pjesmica*

U suprotnosti s prethodnom skladbom iz ovog opusa, ova je skladba nježnijeg ugođaja. Napisana je u C – duru i trodijelnoj (ABA) formi. Strukturom i tempom podsjeća na prvu skladbu *Albuma* jer lijeva ruka u A dijelu donosi dosljednu harmonijsko – ritamsku funkciju, a desna iznosi melodijsku liniju *legato* ponajprije jednoglasno, a potom varirano. U B dijelu uloge lijeve i desne ruke su zamijenjene što predstavlja prvi veći izazov za najmlađe pijaniste – vođenje melodije u lijevoj ruci.

4. *Koral*

[32] Di Gesu, M. (2009). *„Bellezza" come imperativo pedagogico nell´Album für die Jugend, op. 68.* Grin, 16.

Napisan na temelju Bachovog korala *Freu dich sehr, O meine Seele*, BWV 32, ovaj *Koral* podsjeća na razdoblje baroka i njegovog najvažnijeg predstavnika, Johanna Sebastiana Bacha. Sličnost koju imaju ta dva korala je podudaran G – dur tonalitet, ponovljena četverotaktna fraza na samom početku i korištenje identične harmonijske progresije. Razlikuje ih mjera koja je u ovom slučaju dvopolovinska te korištenje augmentacije i harmonije lišene zaostajalica na koje u Bachovim skladbama nailazimo vrlo često, dok ih Schumann upotrebljava tek na kraju skladbe.

5. *Mali komad*

Schumann je u *Malom komadu,* skladbi u C – dur tonalitetu, predstavio problem duge *legato* fraze koja počinje predtaktom. Tu frazu izvodi desna ruka, a lijeva ima ritamsko – harmonijsku funkciju. Ono što također predstavlja izazov mladom pijanistu je vođenje fraze u dinamici koja je većinom postupna, odnosno javljaju se česta *crescenda* i *decrescenda* te pokretljiviji tempo.

6. *Ubogo siroče*

U skladbi koja je pisana u a – mol tonalitetu, dvočetvrtinskoj mjeri i sporom tempu, skladatelj je tužnim ugođajem opisao sam naslov. Melodijska linija nalazi se u gornjem glasu u dionici desne ruke, a motiv koji se pojavljuje više puta građen je od tri osminke koje se izvode *portato*, a prethodi im predtakt od dvije šesnaestinke *legato*. Taj motiv skladatelj melodijski varira pa ga tako kasnije prepoznajemo po ritmu, ali melodija je drugačija.

7. *Lovačka*

Veseo i živahan ugođaj karakterizira skladbu *Lovačka* koja je pisana u F – dur tonalitetu i u šestosminskoj mjeri. Tehnički problem koji se u ovom djelu javlja je *staccato,* način sviranja s obje ruke istovremeno i na određenim mjestima samo jednom rukom. Novitet tehničke prirode, koji je vrlo čest u ovoj skladbi, je upotreba akcenata, desne pedale i dinamičke oznake poput *fortissima*. Ritmičan puls u malo bržem tempu, koji je zaslužan nositelj ugođaja, donose obje ruke, a melodijska linija povjerena je gornjem glasu u desnoj ruci.

8. *Divlji jahač*

Jedna od najpoznatijih skladbi opusa, ujedno i najomiljenija mladim pijanistima je *Divlji jahač*. Kombinacija skokovite melodije i *staccata* te vođenje melodijske linije, prvo

desnom, potom lijevom rukom, čini skladbu zanimljivom i atraktivnom. Iako je skladana u a – molu, tonalitetu koji se obično vezuje uz melankoličan ugođaj, brži tempo donosi zaigran i nemiran karakter. Tehnički je skladba zahtjevna zbog *staccata* u lijevoj ruci, istodobno s dužim notnim trajanjima u desnoj te *sforzandima* na teškoj dobi takta. Struktura djela pisanog u šestosminskoj mjeri vrlo je jasna jer je srednji dio u F – dur tonalitetu, a prvi i posljednji u početnom, a – molu. Takav se oblik djela može definirati strukturom ABA.

9. *Narodna*

Skladbu pisanu u d – mol tonalitetu karakteriziraju zanimljive kombinacije različitih tempa. U trodijelnom ABA obliku prvi dio čini mala glazbena perioda od osam taktova, a melodijsko izlaganje povjereno je najvišem glasu u desnoj ruci. U tom dijelu naznačen je spor tempo, a prati ga i tužan ugođaj. U središnjem, B dijelu tempo je brži, što mijenja i ugođaj koji postaje vedriji i življi. Melodijska linija koja tvori dvije jednake male glazbene rečenice od četiri takta, i dalje je u desnoj ruci, dok lijeva svira *arpeggio* akorde. Slijedi A dio koji nije identičan prvome: u prva četiri takta melodijsku liniju izlaže najdublji glas u lijevoj ruci, što se mijenja u posljednja četiri takta skladbe. Specifičnosti djela su ukrasi i kombinacija *legata* i *staccata* u melodiji B dijela te oznake za dinamiku koje sadrže *fortepiano* i *messa di voce* nad jednim akordom dužega notnog trajanja.

10. *Radostan seljak*

Jedno od poznatijih i rado izvođenih djela *Albuma* je *Radostan seljak*. Melodijska dionica nalazi se prvo u lijevoj ruci u donjem glasu, potom u obje ruke unisono te ponovno samo u lijevoj, a desna ima harmonijsko - ritamsku funkciju. Skladana je u F – dur tonalitetu, mjera je četveročetvrtinska, tempo je brz, ugođaj radostan, a specifičnost djela je izvođenje istodobno *legato* u lijevoj i *staccato* u desnoj ruci. Pjevna melodijska dionica ipak omogućava rukama da se usklade i prate dinamiku koja je vezana uz kretanje linije pa tako nalazimo sve nijanse od *piana* do *fortea*.

11. *Sicilijanska*

Ova skladba vrlo zanimljive harmonijske progresije i modulacija skladana je u a – mol tonalitetu i šestosminskoj mjeri. Oblik skladbe je trodijelna složena pjesma (ABA) u kojoj prvi, „A“ dio sadrži manje dijelove („a b a“). Drugi, „B“ dio slično je koncipiran („c d c“), a potom slijedi ponovljeni „A“ dio bez repeticija što je skladatelj naznačio s *Da capo al Fine senza replica*. U „a“ dijelu prvu veliku glazbenu rečenicu čini osam taktova. Prva fraza

rečenice je u a – molu, a već u četvrtom taktu ona modulira u e – mol te se cijela ponavlja zbog znakova repeticije. Slijedi „b“ dio koji sadrži vrlo sličan tematski materijal, povjeren uvijek desnoj ruci u gornjem glasu te je u prva četiri takta pisan u h – molu, a zatim modulira u G – dur. Dio „b“ se također ponavlja, no nije identičan u svojoj drugoj frazi jer pri drugom izvođenju modulira u E – dur, a ne u G – dur. Slijedi ponovljeni „a“ dio čime završava prvi dio skladbe koji je u umjerenom tempu te ga karakterizira graciozan ugođaj. Slijedeći, „B“ dio je po trajanju kraći od prvog i tematski donosi novi melodijski tekst, novu mjeru koja je sada dvočetvrtinska, brži tempo i vedriji ugođaj. Prvi, „c“ dio pisan je u a – molu, „d“ dio u e – molu te slijedi ponovljeni „c“ dio. Nakon toga nastupa početni, „A“ dio koji je sada kraći jer nema repeticija. Posebnost daje uvođenje folklornog talijanskog plesa *tarantelle* u skladbu koja je i karakterom bliska talijanskoj pokrajini.

12. *Djed mraz*

Djelo strašnoga i mističnoga prvog te nježnoga i vedroga drugog dijela predstavlja razgovor dvaju likova. Navedena dva lika mogu se poistovijetiti sa skladateljevim pseudonimima koji su oprečnog karaktera i ugođaja poput dijelova ove skladbe. Trodijelnog ABA oblika, u a – mol tonalitetu i dvočetvrtinskoj mjeri, skladba u „A“ dijelu donosi tematski materijal unisono u obje ruke, a posebnost je početak u bas ključu u dubljem registru te akcenti u *forte* dinamici koji tvore mističan ugođaj. U „B“ dijelu napisanom u F – dur tonalitetu, skladatelj mijenja ugođaj načinom sviranja koji je sada *legato* u *piano* dinamici uz upotrebu lijevog pedala – *una corda*. Registar je također svjetliji zbog desne ruke koja svira u prvoj i drugoj oktavi. Međutim, i u tom dijelu nagovještava se mračni ugođaj prvog, pa tako desna ruka u devetom taktu nastavlja ono ranije, a lijeva iznosi tematski materijal u dubokom registru i *forte* dinamici s akcentima. To može predstavljati razgovor dvaju kontrastnih karaktera, a nakon toga se ponovno javlja prvi, „A“ dio koji je identičan početnom.

13. *Pjesma o maju*

Skladba vedrog i razigranog ugođaja opisuje proljeće i veselje u mjesecu svibnju. Melodijska linija, koja se nalazi u gornjem glasu dionice desne ruke, vrlo je raspjevana i šireg opsega od dosadašnjih djela *Albuma*. Velika glazbena rečenica od osam taktova, građena je od predtakta *portato* te šesnaestinki čija je melodija skokovita, a izvodi se *legato* i *portato*. Skladba je pisana u E – dur tonalitetu, dvočetvrtinskoj mjeri i umjerenom tempu. Dinamika je vrlo bogata jer sadrži nijanse od *piana* do *fortea*, pa tako nailazimo na brojna c*rescenda* i

decrescenda koji prate fraziranje glazbene rečenice i manjih motiva te naglasaka poput *fortepiana*. Često se u skladbi nalazi *ritardando* nakon kojeg slijedi povratak u početni tempo.

14. *Mala studija*

Skladba samim naslovom naznačuje da je riječ o djelu posvećenom radu na tehnici sviranja, pisana je u šestosminskoj mjeri i G – dur tonalitetu. Skladateljeva ideja bila je ujednačiti ulogu lijeve i desne ruke u kojoj obje imaju i harmonijsku i ritamsku funkciju. Kontinuirani obrazac takta od tri osminke u lijevoj pa tri u desnoj ruci ponavlja se kroz cijelu skladbu koja uz upotrebu desne pedale, *piano* dinamiku s povremenim *crescendima* i *decrescendima* u umjerenom tempu i *una corda* pedale pridaje zvuk ležernog ugođaja.

15. *Proljetna pjesma*

Schumann je u *Proljetnoj pjesmi* želio slušatelju i izvođaču približiti sliku onoga što je opisao glazbom, a to je priroda u vrijeme proljeća. Postigao je to prvenstveno tempom koji je umjeren, šestosminskom mjerom i ritmom koji je često punktiran ili sinkopiran što daje vedar i pomalo plesan ugođaj. Djelo u E – dur tonalitetu sadrži mnogo uklona u bliske, ali i dalje tonalitete što se programski može povezati sa slikovitošću i bojama prirode u proljeće. Tematski materijal je vrlo pjevan i povjeren desnoj ruci u gornjem glasu koja istodobno izvodi i harmonijsku podlogu, kao i lijeva ruka, stoga je potrebno paziti da se taj glas ne izgubi u akordu, već da se fraziranje pažljivo vodi.

16. *Prva žalost*

Skladba u e-mol tonalitetu zbog karakteristične melodije i sporog tempa u dvočetvrtinskoj mjeri doista odiše tugom. Melodijska linija, koja je većinom postepeno silazna, a kad je uzlazna je skokovita, povjerena je gornjem glasu u desnoj ruci. Osim većinom *piano* dinamike, pri samom kraju pojavljuje se neočekivani *forte* na nenaglašenoj dobi u taktu koji se nastavlja na iduća dva takta te se smiruje u *decrescendu*.

17. *Mali ranoranilac*

Djelo koje živahnim i veselim karakterom opisuje početak dana jednog djeteta skladano je u A – dur tonalitetu, dvočetvrtinskoj mjeri i brzom tempu. Sadrži dva dijela, od kojih se u prvom javlja mala glazbena perioda sastavljena od dvije male glazbene rečenice čija se melodijska linija nalazi u gornjem glasu. Dionice lijeve i desne ruke notni tekst izvode *tenuto*. Potom slijedi drugi dio u kojem se javljaju česte šesnaestinske triole, alterirani tonovi

te ukloni u druge tonalitete, no završava u početnom, A – duru. Nakon toga se u *diminuendu* u posljednjih deset taktova do *pianissima* javlja motiv s početka skladbe i time završava djelo.

18. *Pjesma kosača*

Koristeći uvijek istu glazbenu rečenicu koja sadrži četiri takta, provodeći je kroz razne tonalitete, glasove i stupnjeve dinamike, Schumann je dokazao da klavir kao instrument ima mnogo mogućnosti kojima može dočarati boju zvuka. U središnjem dijelu skladbe, trinaestom taktu, javlja se nova glazbena misao od osam taktova građena od rastavljenog trozvuka tonike F – dura koji je u ovom slučaju subdominanta polaznog, C – dur tonaliteta. Nakon nje nastavlja se prvotna melodijska linija u polaznom tonalitetu s *una corda* pedalom čime se želi dobiti na novoj zvučnoj boji. Pred sam kraj skladbe, posljednjih osam taktova, početna je tema varirana melodijski i načinom sviranja, pa se tako pojavljuje *staccato* u obje ruke. Ugođaj skladbe je radostan, mjera je šestosminska, a posebnost je skladbe provođenje jedne glazbene misli kroz različite glasove.

19. *Mala romanca*

Tužnim ugođajem u umjerenom tempu Schumann je opisao djelo u a – mol tonalitetu. Sadrži dvije glazbene fraze od kojih je prva pjevnog i tužnog karaktera, a druga borbenog i veličanstvenog. Melodijska linija se nalazi u gornjem glasu u desnoj i srednjem u lijevoj ruci u intervalu čiste oktave, a harmonijsku i ritamsku pratnju izvode obje ruke istovremeno. Dinamika prati tijek glazbene misli tako što se u sredini fraze, na njenom vrhuncu javljaju oznake *fortepiano* te nagli *crescendo* i *decrescendo*.

20. *Seoska pjesma*

U skladbi pisanoj u A – dur tonalitetu i dvočetvrtinskoj mjeri, nalazimo trodijelni oblik ABA. Prvi, „A“ dio predstavljen je velikom glazbenom periodom od šesnaest taktova s melodijskom linijom u gornjem glasu ozbiljnog ugođaja. Drugi, „B“ dio je kraći i ugođajem različit jer donosi lirsku temu obogaćenu jednim ukrasom u gornjem glasu. Upotreba desne pedale, kombinacija *legata* i *staccata* u obje ruke te bogata dinamika koja sadrži česte *messa di voce*, odlike su ove minijature.

21. ***

Prvo djelo *Albuma* koje nema naziv opisano je izrazito lirskom melodijskom linijom u desnoj ruci u gornjem glasu, dok lijeva i povremeno desna imaju harmonijsko – ritamsku

funkciju. Iako je tonalitet C – dur, unutar skladbe javljaju se česti ukloni u E – dur, B – dur i a – mol što uz neobičnu i alteracijama obogaćenu harmoniju predstavlja njenu specifičnost. U ovome djelu Schumannov glazbeni jezik očituje se na najjasniji način zbog vođenja fraze koja u promjenama tempa, poput oznaka *agitando, piu lento* i povratak prvotnom tempu, ima česte skokove nakon kojih slijedi postepena silazna melodija. Mjera je četveročetvrtinska, a tempo *Adagio* što pristaje djelu iznimno lirskog i vedrog ugođaja.

22. *U krug*

Izrazito pjevna melodijska linija, koja je povjerena gornjem glasu u desnoj ruci, u prvom dijelu skladbe tvori veliku glazbenu periodu koja sadrži dvije velike glazbene rečenice od osam taktova što možemo nazvati temom, s obzirom da se radi o rondo obliku. Karakteristika tog dijela je *legato* fraza koja traje dva takta, a na nju se nadovezuje nova fraza. Slijedi nova velika glazbena perioda vrlo sličnoga glazbenog materijala kao perioda prethodne cjeline. Djelo je skladano u šestosminskoj mjeri i A – dur tonalitetu, no kao i prethodna iz *Albuma*, sadrži česte uklone i modulacije.

23. *Konjanička*

Vrlo živog kraktera, opisujući galop, u šestosminskoj mjeri napisano je djelo koje se može povezati s programnim značenjem s obzirom da glazbom opisuje naslov. Tonalitet je d – mol, a posebnost djela je korištenje naglih akcenata i konstantni *staccato* u raznolikoj dinamici koja započinje *pianissimo*, a pri vrhunacu skladbe uz rast tenzije razvija se do *fortissima*. Oblik je trodijelni (ABA) s *codom* koja nije posebno naznačena, ali se tematski nadovezuje na posljednji dio do samog kraja i ima karakteristike *code*. Tehnički ova skladba pripada u kompleksnije zbog izvođenja oktava, ostalih dvohvata i akorada u obje ruke naizmjence ili istovremeno u brzom tempu u šestosminskoj mjeri, prateći odlučan i ozbiljan ugođaj.

24. *Žetelačka*

Schumann je u ovoj skladbi ponovno dočarao pastoralni ugođaj karakterno vedrom i radosnom melodijskom linijom u gornjem glasu. Naglasci, ukrasi, *staccata, legato* fraze i *corona* pred sam kraj specifičnosti su djela brzog tempa skladanog u šestosminskoj mjeri i A – duru.

25. *Sjećanja nakon teatra*

U ovoj je skladbi pokazano skladateljevo umijeće dramatičnog prikaza scene na pozornici, tj. u teatru. Ugođaj je dramatičan i buran posebno u središnjem dijelu skladbe koji zbog *forte* i *fortissimo* dinamike te čestim akcentima i melodije u intervalu oktave doprinosi neiščekivanom raspletu. U prvom dijelu skladbe također se javlja *crescendo* i *mezzoforte* dinamika te ritamski obrazac osminka i dvije šesnaestinke u lijevoj ruci što skladbu navodi na karakter koračnice. Tonalitet je a – mol, mjera je dvočetvrtinska, a tempo je brz. Skladba dramatično završava u *forte* dinamici povećavajući tenziju dugim *crescendom* u posljednja četiri takta.

26. ***

Druga skladba iz *Albuma,* koju skladatelj nije naslovio, pisana je u četveročetvrtinskoj mjeri u umjerenom tempu, a tonalitet je F – dur. Sadrži dvije glazbene misli, od kojih prvu izvodi desna u gornjem glasu, a potom lijeva u donjem, a drugu frazu samo desna ruka dok lijeva ima harmonijsko – ritamsku funkciju. Naglo usporavanje kraja druge cjeline, prije povratka na početnu temu, podsjeća na karakterističan Schumannov glazbeni jezik, koji se osim toga očituje i u gracioznosti fraze, lirskom ugođaju i smjelim harmonijama koje obogaćuju skladbu.

27. *Mali kanon*

U stilu kanona skladatelj je napisao djelo čiji nagovještaj saznajemo iz naslova. Štujući nadasve Bachov glazbeni opus i polifonu tehniku, Schumann je posegnuo za najjednostavnijim oblikom kojim najmlađima može približiti kanon. Temu s predtaktom započinje desna ruka, a već u drugom je imitira lijeva. Dinamika je također prisutna i podložna imitiranju pa tako prati obje ruke. Tonalitet je a – mol, mjera dvočetvrtinska, tempo umjeren, a ugođaj je ozbiljan.

28. *Sjećanje*

Skladba kojom je Schumann odao počast svom najboljem prijatelju i velikom štovatelju Felixu Mendelssohnu zove se *Sjećanje*. Vrlo pjevna melodijska linija u A – dur tonalitetu i pokretljivom tempu priziva melankoličan ugođaj. Tehnički je skladba među zahtjevnijima zbog rastavljenih *legato* šesnaestinki u lijevoj ruci koje prelaze interval oktave te istodobno melodijske linije u gornjem glasu desne ruke koja glazbenu sliku upotpunjava i

harmonijama. Uz desnu pedalu, brojne ukrase poput kvintola i kvartola, usporavanja i ubrazavanja te *piano* dinamiku, skladba postaje karakterno nježna i graciozna.

29. *Neznanac*

Jedna od dužih i tehnički kompleksnijih skladbi *Albuma* je *Neznanac.* Kombinacija brzog tempa te iskorištavanje krajnosti u dinamici od *pianssima* do *fortissima* te *sforzanda* s naglašenim akordima i intervalima oktave u obje ruke istodobno donosi energičan i pomalo zastrašujuć ugođaj. Tonalitet je d – mol, mjera dvočetvrtinska, a ono što daje puls skladbi je punktirani ritam. U središnjem dijelu skladbe, u kojem se izmjenjuju mirniji ugođaj i onaj s početka djela je u novom, B - dur tonalitetu. Mirnoća je postignuta izostavljanjem punktiranog ritma te notama dugih vrijednosti. Na kraju se nalazi *Coda* od sedamnaest taktova koji ostavljaju dojam reminiscencije.

30. ***

Posljednja skladba *Albuma* bez naziva napisana je u F – dur tonalitetu, četveročetvrtinskoj mjeri i tempa *Molto lento*. Schumann u ovom djelu ponovno pokazuje umijeće lirskog vođenja melodijske linije čija fraza traje četiri takta. Fraza koja je dosljedna tijekom cijele skladbe građena je od motiva osminke s točkom i šesnaestinke te note duge vrijednosti. Miran i spokojan ugođaj mijenja se u sredini skladbe kada fraza od osam taktova u f – molu donosi različit spektar dinamike od *piana* do *sforzanda* i naglih *crescenda* i *decrescenda*. Nakon toga nastavlja se glazbena misao od samog početka djela koje vraća nježan karakter uz brojne alteracije koje obogaćuju harmonijske progresije.

31. *Ratna pjesma*

Borbenim, vojničkim i veličanstvenim karakterom može se opisati *Ratna pjesma*, skladba pisana u šestosminskoj mjeri, D – dur tonalitetu i brzom tempu. Početni taktovi nagovještavaju svečani ugođaj zbog melodijske dionice koja započinje intervalom oktave u lijevoj i jednoglasno u desnoj tvoreći rastavljeni trozvuk kvintakorda prvog stupnja u *forte* dinamici tehnikom *non legato*. Mnoštvo akcenata, akordi u *fortissimo* dinamici, istodobne *tenuto* oktave u lijevoj i četverozvuci u desnoj ruci s desnom pedalom specifičnosti su ove skladbe koja zbog svega navedenog spada u *tehnički* zahtjevnija djela *Albuma*.

32. *Šeherezada*

Djelo u kojem je Schumann istaknuo umijeće vođenja lirske teme, a koje je prepoznatljivo zbog vrlo česte upotrebe *arpeggio* akorda, nosi naziv *Šeherezada*. Zanimljivost djela, koje je pisano u a – mol tonalitetu, četveročetvrtinskoj mjeri i sporom tempu, otkriva se u dvije paralelne *legato* melodijske dionice, od kojih je prva u najgornjem glasu dužih notnih vrijednosti u desnoj ruci, a druga u istoj ruci, ali nižem registru te kraćih notnih vrijednosti. Svaki akord izvodi se kao *arpeggio* što pridonosi ugođaju ornamentalnog i sentimentalnog prizvuka. Dionica lijeve ruke je pojednostavljena te se sastoji od dužih notnih vrijednosti poput polovinki ili ponekad cijelih nota. Spektar dinamičkog nijansiranja je vrlo širok zbog korištenja od *pianissima* do *sforzanda* te *una corda* pedale.

33. *Sretno vrijeme*

Schumann je u ovom djelu napisao temu vedrog, zaigranog i šaljivog karaktera koju je varirao i proveo kroz različite ritamske figure poput punktiranog ritma, septola i triola. Skladba je dužeg trajanja i tehnički spada u zahtjevnija djela zbog pasaža u brzom tempu, staccato dionica, ukrasa i trilera. Tonalitet je E – dur, mjera je dvočetvrtinska, a tempo vrlo brz.

34. *Tema*

Iako je tonalitet skladbe C – dur, skladatelj je brojnim alteracijama, zaostajalicama i uklonima postigao zamagljivanje tonaliteta te vrlo često unutar djela ne nalazimo tonalnu stabilnost. Melodijska linija također prelazi iz dionice desne u lijevu ruku, a da to nije primjetno kao kod ostalih skladbi te time nagovještava polifonu tehniku. Mjera je dvočetvrtinska, a motiv koji se stalno javlja je šesnaestinka s točkom i tridesetdruginka u sporom tempu.

35. *Mignon*

Karakterno vrlo nježna i melankolična skladba u Es – duru povratak je Schumannovom lirskom glazbenom jeziku. U sporom tempu i četveročetvrtinskoj mjeri melodijsku liniju ponovno donosi gornji glas desne ruke, a lijeva ruka ističe dionicu basa dugim notnim vrijednostima u *fortepiano* dinamici. Desna ruka izvodi i razložene akorde osminkama čime igra harmonijsku ulogu i upotpunjava sliku cijelog djela. Posebnost u ovoj

skladbi je njen naziv koji opisuje lik iz Goetheovog romana, a prikazuje se djevojka odjevena u dječaka koja ne govori, ali pokazuje emocije te na kraju umire vrlo mlada.

36. *Pjesma talijanskih mornara*

Početak skladbe, koja je pisana u g – mol tonalitetu i šestosminskoj mjeri, u tempu *Lento* intervalom povećane kvarte, tzv. tritonusa, nagovještava nemir i nestalnost tonaliteta. Isti motiv punktiranog ritma se prvo javlja u *forte,* a potom u *pianissimo* dinamici. Nakon početna četiri takta slijedi promjena tempa koji je sada *Presto* te se tako potpuno mijenja ugođaj. Vrlo skokovita dionica lijeve ruke i desna u tercama u kojoj se nalazi melodijska linija sviraju *staccato* načinom u dinamici koja je postepena zbog dugog *crescenda* kroz četiri takta, ali i iznenadnih momenata poput *sforzanda* ili naglog *piana* nakon *forte* dijelova. Posljednja četiri takta reminiscencija su na početku skladbe gdje se javlja isti motiv u *Lento* tempu, a razlika je što ne traje četiri već dva takta. Posljednja dva takta završavaju skladbu u *Presto* tempu s tematikom koju prati većina djela u *forte* dinamici.

37. *Mornarska pjesma*

Sličnog koncepta kao prethodna skladba *Albuma*, i ova ima vrlo sličan početak i kraj, a razlika je što je na kraju fraza po broju taktova kraća nego na početku. Tonalitet je g – mol, tempo je umjeren, a mjera četveročetvrtinska.

38. *Zima* (I)

Skladatelj koristi jedan motiv kroz cijelu skladbu, a obogaćuje ga zanimljivim ritmičkim variranjem. Uvijek se prvo javlja punktirani ritam, a potom slijede ili četvrtinke, ili šesnaestinke, ili osminke. Tempo je *Lento*, ugođaj je smiren i svečan, tonalitet je Es – dur, a melodijska linija se uvijek nalazi u dionici desne ruke u najvišem glasu.

39. *Zima* (II)

Kao i prethodna skladba, i ova opisuje zimsko godišnje doba, ali u potpuno drugačijem ugođaju. Naime, u ovoj se *Zimi* javlja nekoliko fragmenata različitog tonaliteta, tema i ugođaja. Početak skladbe pisan je u c – mol tonalitetu, *pianissimo* dinamici s upotrebom *una corda* pedale, a melodijska linija nalazi se u registru male i velike oktave koju unisono izvode obje ruke, što stvara sliku misterioznog ugođaja. Drugi dio skladbe, iako predznacima daje do znanja nastavak c – mola, modulacije odvode u g – mol tonalitet. Šesnaestinkama je melodijska linija u malo pokretljivijem tempu dobila na motoričnosti, a

tome pomažu i pojedine *staccato* fraze te *tre corde* oznaka. Slijedi ponavljanje početnog dijela koji pred sam kraj, u posljednjem redu skladbe, mijenja predznake i tako se završava u C – duru koji daje ugođaj optimizma i veselja.

40. *Mala fuga*

Po uzoru na omiljenog skladatelja, Johanna Sebastiana Bacha, čija su polifona djela vrhunac glazbenog stvaralaštva u povijesti glazbe, Schumann piše *Malu fugu* u A – dur tonalitetu uz fugu sadrži i uvriježeni preludij. Fuga se najavljuje motivom šesnaestinki u obje ruke koje su kontstantne tijekom cijelog preludija. Tempo je pokretan, mjera je dvočetvrtinska, način sviranje je *marcato*, ugođaj je vedar, a posebno se ističe motoričnost u kojoj ne nalazimo usporavanja ili ubrazavanja, već ravnopravno kontinuiran tijek glazbene misli. Fuga ima novu mjeru, šestosminsku i brži tempo. Ugođaj je i dalje vedar, a tema je posebno karakteristična zbog ritma, *staccato* sviranja i skokovite melodije. Sadrži uobičajenu ekspoziciju u kojoj se tema izlaže jednoglasno, u ovom slučaju u sopranu, nakon čega slijede izlaganja teme u altu i tenoru po čemu zaključujemo da se radi o troglasnoj fugi. Idući dio je provedba u kojoj tema modulira u bliže, ali i dalje tonalitete te povratak na početak, tj. reprizu i kadencu kojom završava fuga.

41. *Nordijska pjesma*

Suprotno prethodnom polifonom obliku, ova je skladba koncipirana homofono te podsjeća na strogu klasičnu harmoniju zbog vođenja glasova u kojima se glavna melodijska linija nalazi u gornjem glasu u desnoj ruci. Tonalitet je F – dur, dinamika prati razvoj fraze pa se tako nalaze česta *crescenda* i *decrescenda*. Tempo je umjeren, a mjera četveročetvrtinska.

42. *Figurativni koral*

Ovo je skladba mirnog ugođaja koja melodijsku liniju sadrži u desnoj ruci u intervalu oktave. Tonalitet je F – dur, tempo je umjeren, mjera četveročetvrtinska, a specifičnost djela je istovremeno zvučanje glavne melodijske linije u notnoj vrijednosti polovinke unutar kojih se u srednjem glasu, u desnoj i ponekad lijevoj ruci, javljaju osminke koje predstavljaju kretnju i harmonijsku osnovu.

43. *Novogodišnja*

Posljednja skladba *Albuma* pisana je u A – dur tonalitetu, četveročetvrtinskoj mjeri, a tempo je *Moderato*. Melodijska se linija ponovno, kao i u većini prethodnih djela, javlja u

najvišem glasu dionice desne ruke. Dinamika je vrlo razvijena te sadrži osobitosti poput čestih *fortepiano* oznaka, *crescenda* i *decrescenda*.

3. Petar Iljič Čajkovski

3.1. Djetinjstvo

Petar Iljič Čajkovski rođen je 7. svibnja 1840. godine u Votkinsku[33], a umro je 6. studenog 1893. godine u Sankt Peterburgu. Njegov otac, Ilja Petrovič Čajkovski, bio je rudarski inženjer, a majka Aleksandra Andrejevna, obrazovana na institutu Patriota u Moskvi, posvetila je život odgoju djece. Rođen kao drugo dijete u obitelji, odrastao je uz četvoricu braće i sestru.[34] Od ranog je djetinjstva pokazivao veliki interes za glazbu, o čemu svjedoči i činjenica da je prva djela napisao već u predškolskoj dobi:

> „Već u ranom djetinjstvu pokazalo se da je neobično nadaren za glazbu. Kada su mu bile četiri godine, uz pomoć mlađe sestre Saše skladao je majci pjesmu.“ (Anderson, 1996, 1).

Prema pisanju biografa, iznimni je muzikalitet kod njega pobuđivao neobičnu osjetljivost, hipersenzibilnost koja ga je pratila tijekom čitavog života:

> „Teško mu je padala svaka primjedba, a glazba je na njega djelovala tako snažno da zbog neke glazbene fraze katkada ne bi mogao spavati. Nakon jedne glazbene večeri zatekli su ga uplakana u postelji: „Ta glazba! Ta glazba! Tu mi je, u glavi, i ne da mi spavati.“ (Anderson, 1996, 1).

Dom obitelji Čajkovski posjedovao je jedan orkestrofon[35] koji je Petrov otac donio iz Sankt Peterburga. Tako je Petar prvi put čuo Mozartovu ariju Zerline iz opere *Don Juan*:

> „On je prvo osluškivao nesvjesno... Iznenada je čuo *Don Juana*. To je bila arija Zerline. I to je bilo za čitav život! Osjetio je suze, tugu, sreću. U to vijeme još nije imao niti pet godina.“ (Berberova, 2001, 24)

[33] Mali industrijski grad u ruskoj pokrajini Viatka. Vidi više: Votkinsk, https://hr.wikipedia.org/wiki/Votkinsk (12.05.2018.).
[34] Poznansky, A., Čajkovski, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Tchaikovsky:_A_Life (15.09.2018).
[35] Orkestrina ili orkestrofon je reproduktivni mehanički glazbeni instrument koji imitira zvuk simfonijskog orkestra, a iz upotrebe je izašao pojavom gramofona.

U dobi od osam godina s obitelji Čajkovski se preselio u Sankt Peterburg zbog očevog premještaja na radno mjesto rukovoditelja Tehnološkog instituta. Tada započinju njegove prve poduke iz klavira, međutim, iako je imao relativno dobrog učitelja instrumenta, a i sam je svirao vješto, takav način učenja nije mu odgovarao. Prekinuo je poduke klavira zbog vodenih kozica, a nakon što je ozdravio, obitelj je ponovno preselila u Alapajevsk, da bi ga nakon kratkog vremena njegova majka upisala u sanktpeterburški internat gdje se pripremao za upis na pravni fakultet. U Sankt Petersburgu je, uz pohađanje Instituta za obrazovanje činovnika, učio klavir i pjevanje kod učitelja Luigija Picciolija, profesora solo pjevanja na tamošnjem Konzervatoriju koji ga je upoznao s talijanskom operom. Iako se obitelj Čajkovski 1852. g. ponovno preselila u Sankt Peterburg, Petrova je majka dvije godine nakon toga umrla od kolere što je na mladića, koji je za nju bio iznimno vezan, ostavilo dubok trag. (Berberova, 2001, 34)

3.2. Studij glazbe i rano stvaralaštvo

Nakon diplome Čajkovski se 1859. g. zaposlio kao činovnik u Ministarstvu pravosuđa. Ubrzo shvativši da pravo nije njegov poziv, 1862. g. napustio je činovničku karijeru i ozbiljno se posvetio glazbi, postavši studentom novoosnovanog Sanktpeterburškog konzervatorija. To je utjecalo i na promjenu njegovih životnih navika:

> „Peterburški činovnik rado je flanirao, zabavljao se, odlazio povremeno u operu, a češće u govorno kazalište – ukratko, stil života i navike odgovarale su slici o mladiću iz imućnih građanskih krugova koju poznajemo iz ruske pripovjedne proze autora poput Gogolja, Gončarova ili Čehova. Sve je to neobično već i stoga što je Čajkovski već od djetinjstva povremeno patio od neurotičnih depresija, pojava koje su mu i poslije, u nekim razdobljima otežavale život. Prijelomna je bila 1862. godina kada je napustio činovničku karijeru i odlučio se posvetiti glazbi i steći temeljitu akademsku naobrazbu na konzervatoriju što ga je u Sankt Peterburgu iste godine bio osnovao pijanist, dirigent i kompozitor Anton G. Rubinstein, kao prvo učilište te vrste u Rusiji. Tek od te godine u toj zemlji postoji akademska glazbena naobrazba u pravom smislu. Nagao obrat Čajkovskoga od usputnog interesa za glazbu prema gorljivoj predanosti studiju psihološki je teško razjašnjiv fenomen; svakako mu nisu ušli u trag ni brojni biografi sve do danas. Mladi ruski *dandy* preobrazio se u disciplinarnoga studenta kompozicije i tri godine kasnije stekao diplomu.“ (Žmegač, 2009, 548)

U Rusiji, u doba kada je Čajkovski bio mladić, mjesto glazbenika u društvu nije bilo osobito uspješno, a često se bavljenje glazbom nije doživljavalo pravim zanimanjem. Upravo je negodovanje glazbenika zbog nedovoljno priznatog položaja rezultiralo potrebom osnivanja profesionalne, akademske glazbene ustanove. Upravo je Petar Iljič Čajkovski, u dobi od dvadeset godina postao jednim od prvih studenata glazbenog konzervatorija, utemeljenog zaslugom Antuna Rubinsteina. Koliku je dobrobit studij na ovoj ustanovi imao na mladog glazbenika, pokazuje i Rubinsteinov opis Petra kao studenta:

> „Čajkovski radi na začuđujući način. Jednom, na satu kompozicije, rekao sam mu neka napiše polifone varijacije na zadanu temu te da ne obraća pažnju samo na kvalitetu nego i na kvantitetu. Pomislio sam da će možda napisati tucet varijacija. Ali to nije bilo tako. Na slijedećem satu dobio sam ih dvjesto. Trebalo mi je više vremena pregledati, no što je njemu trebalo napisati ih.“ (Newmarch, 2002, 8)

Napisavši kantatu na Schillerov tekst ode *An die Freude*, Čajkovski je 1865. g. diplomirao i osvojio nagradu za kompoziciju. Godinu dana nakon diplome pozvan je u Moskvu na radno mjesto nastavnika teorijskih predmeta na konzervatoriju, koji je po uzoru na istu instituciju, koju je osnovao Antun Rubinstein, utemeljio njegov brat Nikolaj. Sljedećih jedanaest godina radio je na navedenom konzervatoriju i sve više se posvećivao skladanju. Dolaskom u Moskvu, Čajkovski se uselio u Rubinsteinov skroman stan, a o svojim osjećajima i životu u Moskvi pisao je svojoj braći i sestri:

> „Sjedim kod kuće, jedva da uopće izlazim, a Rubinstein, koji neprekidno juri naokolo, ne može se dovoljno načuditi mojoj marljivosti. Sklopio sam jedva kakva nova poznanstva… Proživljavao sam razdoblja duboke depresije, ali me je tješio nezasitan glad za radom.„ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 40)

> „Malo se po malo privikavam na Moskvu, iako se kadšto osjećam bolno osamljen. Na moje veliko začuđenje moji razredi dobro napreduju. Moje je plahosti potpuno nestalo, te malo po malo započinjem izgledati kao pravi profesor. Nestaje također i moje potišteno raspoloženje. Ali Moskva je za mene još uvijek tuđi grad i takva će ostati još

tako dugo, dok budem mogao bez straha pogledati u lice činjenici, da ovdje moram ostati godinama, ako ne i zauvijek.“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 41)

Ubrzo su iscrpan rad na Akademiji i skladanje *Prve simfonije* dovele do zdravstvenih problema kao što su problemi sa živcima, nesanica, halucinacije, potištenost, grčevi u utrobi i glavobolje. Do još ozbiljnijeg problema, sloma živaca, došlo je krajem lipnja 1866. g. kada je Čajkovski bio na rubu potpunog psihičkog oboljenja. Nasreću, izbjegao je najgoru prognozu, no liječnik mu je savjetovao da se u cilju potpunog oporavka u budućnosti više ne bavi skladanjem. (Berberova, 2001, 61) Preporuka liječnika, međutim, za mladog je skladatelja bila sigurna put u propast: skladanje ga je jedino i održavalo na životu:

„Ja nisam ni za što osim za glazbu... – Moram požuriti, požuriti; bojim se da ću umrijeti sa svom svojom glazbom u sebi... – Komponiranje je za mene neka vrsta muzičke ispovijedi duše...“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 42-43)

Skladatelj je bio podložan psihičkim nestabilnostima prvenstveno zbog krhke naravi i plahosti koja se povezuje s pretjeranim svakodnevnim radom sa studentima. Ono što je uslijedilo u njegovom životu, uvelike ga je promijenilo i dalo mu veliku potporu u financijskom, ali i prijateljskom smislu. Naime, njegov kolega Nikolaj Rubinstein uputio ga je na Nadeždu Filaretovnu von Meck, koja je financijski bila u mogućnosti poduprijeti mladog skladatelja. Upoznao ju je sa životopisom, profesorskom karijerom mladog umjetnika te njegovom uvertirom „Oluja“, koji su se poznatoj mecenki uvelike svidjeli te mu se ona u prosincu 1876. g. odlučila zahvaliti pismom :

„Veoma poštovani gospodine Petre Iljiču!

Dopustite mi, da Vam izrazim svoju iskrenu hvalu, što ste tako hitro ispunili moju molbu. smatram suvišnim da Vam kažem, kakvo oduševljenje pobuđuju Vaša djela u meni, budući da ste Vi navikli na sasvim drukčije hvale, te bi iskaz poštovanja bića, u glazbi tako neznačajnog kao što sam ja, Vama mogao izgledati samo smiješan; no meni je moja radost tako dragocjena, da joj se nitko ne smije smještati; hoću stoga samo reći i molim Vas, da doslovno vjerujete mojim riječima, da Vaša glazba čini jednom biću život lakšim i ugodnijim.“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 23)

Odgovor Petra Iljiča Čajkovskog bio je jednako srdačan:

> „Veoma poštovana milostiva gospođo Nadeždo Filaretovna! Iskreno sam Vam zahvalan za prijazne i laskave riječi, što ste mi ih izvoljeli napisati. Za glazbenika, kojemu tolika razočaranja i neuspjesi oštećuju put, prava je utjeha u spoznaji, da postoji malen broj ljudi, koji poput Vas vjerno i toplo ljube našu umjetnost.“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 24)

Čajkovski je tako upoznao osobu s kojom je mogao podijeliti sve svoje strahove, osjećaje i misli, a u godinama koje su uslijedile imao je potporu u umjetničkom i financijskom smislu. Potonja mu je bila posebno potrebna, s obzirom da je po naravi bio samozatajan i nije se znao izboriti za značajniji položaj u društvu umjetnika koji bi mu omogućio financijski probitak. Nadežda von Meck rođena je 1831. g. u Moskvi u obitelji Anastazije Potemkin i oca Filareta Vasiljevića Frolovskog, plemića posjednika i okružnog suca. U sedamnaestoj godini života udala se za Karla Georga Otona von Mecka, inžinjera podrijetlom iz Rige. Ostavši udovica nakon prerane smrti supruga, Nadežda je naslijedila veliki imetak. Zbrinula je dvanaestero djece i osigurala im pristojne uvjete za život te je odlučila ne vezati se više emotivno ni za jednoga muškarca. Jedini muškarac prema kojem je osjećala stvarnu prijateljsku prisnost bio je Čajkovski, no njihova se komunikacija odvijala isključivo pisanim putem.[36]

Čajkovski je dovršio svoju *Prvu simfoniju* pod nazivom *Sanje zimskog dana* ujesen 1866. g. te ju je dao svojim profesorima, Antonu Rubinsteinu i Nikolaju Zarembi na prosudbu. Njihovo mišljenje o djelu ga je dotuklo. Profesori su naime smatrali da djelo treba preraditi, što je protivno svojoj želji i napravio, no simfonija se kao takva ovoga puta nije dopala petrogradskom glazbenom društvu koje ga je trebalo izvesti. Čajkovski je tada vratio simfoniju u prvotno izdanje, koje je izvedeno na koncertu u rano proljeće 1867. g. Tada su izvedeni i plesovi iz njegove prve opere *Vojvoda* koju je pisao tijekom zime. Osim što je predstavio svoj skladateljski rad, Čajkovski je nastupio i kao dirigent:

> „Što se tiče plesova iz *Vojvode*, Čajkovski je sam dirigirao orkestar; to je bio njegov prvi i za idućih deset godina posljednji pokušaj s dirigentskim štapićem; njegova je plahost imala pritom izdržati prave muke. Prije toga je svog prijatelja Kaškina

[36] Žmegač, 2009, 549.

uvjeravao, da je potpuno miran, da nije nimalo nervozan, ali od trenutka, kad je stupio na podij, osjećao se potpuno izgubljen, vrtilo mu se u glavi, zatajila su mu sva ćutila i svako osjećanje izuzevši staru predodžbu, da bi mu se glava mogla otkinuti. Dok je jednom rukom grčevito obuhvatio podbradak, drugom je slabo mahao štapićem za davanje takta, pri čemu je znakove za upadanje davao u krivi čas i krivim instrumentima. Na sreću je orkestar bio dobro uvježban te je besprijekorno izveo svoju stvar potpuno se ne obazirući na dirigentov štapić.“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 43-44)

Na koncertu u Moskvi, uz *Vojvodu* izvedena je i skladba *Srpska fantazija* Nikolaja Rimskog – Korsakova, člana „Petorice“ koju su uz navedenog činili i Milij Aleksejevič Balakirev, Aleksandar Porfirjevič Borodin, Cezar Antonovič Cui, Modest Petrovič Musorgski i Nikolaj Andrejevič Rimski – Korsakov.

Odnos među Petoricom, braćom Rubinstein i Čajkovskim nije bio harmoničan. Naime, „Petorica“ je smatrala da glazbeni izričaj ne treba nužno pratiti tradiciju te da je potrebno stvarati specifično nacionalnu, rusku glazbu. Takvu su glazbu htjeli stvoriti pisanjem opera na ruske tekstualne predloške, korištenjem ruskih narodnih napjeva te izbjegavanjem strogih harmonijskih pravila. Vodeći se navedenim pravilima koja danas svrstavamo pod nacionalnu glazbu, stavovi „Petorice“ su se kosili s načelima koje su zastupali braća Rubinstein i Čajkovski. Petorica su te glazbenike te Konzervatorije u Moskvi i Sankt Peterburgu smatrali svojevrsnom glazbenom tvornicom u kojoj se glazba uči napamet i po istim pravilima. S druge strane braća Rubinstein „Petoricu“ su oslovljavali rušiteljima vrednota glazbeno - umjetničkih tekovina. (Andreis, 1976, 620)

Upravo je važnu ulogu u povijesti glazbe odigrao koncert u Moskvi 1867. g. Nakon izvedbe djela predstavnika suparničkih glazbenih ideologija, skladba Rimskog – Korsakova bila je neprihvaćena, a glazba Čajkovskog dobila je najveće priznanje. Čajkovski se u tom trenutku pokazao velikim čovjekom i umjetnikom jer je poštujući i lik i djelo Rimskog – Korsakova napisao pismo časopisu „Međučin“, koji je i objavio prvu kritiku nakon koncerta. Petar je reagirao vrlo borbeno u dizanju slave djela Rimskog - Korsakova, a taj ga je postupak zbližio i sprijateljio s „Petoricom“[37]. Iako su „Petorica“ Čajkovskog na samom početku proglasila voditeljem, tzv. moskovske škole i čovjekom koji podržava samo zapadnjaštvo, njihova djela se međusobno nadopunjavaju:

[37] Langston, B., Čajkovski, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Regarding_Mr_Rimsky-Korsakov%27s_%22Serbian_Fantasy%22 (15.09.2018.).

„“Petorica“ i Čajkovski se ne isključuju. Naprotiv, oni se dopunjuju, i tek sveobuhvatan pogled na udio i Čajkovskoga i „Petorice“ omogućuje da se golem doprinos ruske glazbe u drugoj polovini prošlog stoljeća u punoj mjeri shvati i ispravno ocijeni. Dok je, naime, Balakirevljev kružok težio k umjetničkom iskorištavanju legendarnih i epskih elemenata, kao i prizora iz narodnog života, posebno ističući faktor boje na pozornici i u orkestru, Čajkovski genijalnom snagom iznosi zbivanja duševnog života.“ (Andreis, 1976, 620)

Važno je istaknuti i činjenicu da glazba Čajkovskog ima primjese ruskih elemenata jer je od djetinjstva upijao karakteristične ruske osobine. Ne naglašavajući samo navedene elemente, već njihov spoj s glazbom koja prikazuje čovjekovu intuiciju prema ljubavi, sreći i životu dovodi do zaključka da je glazba Čajkovskog jedinstvena i da se kao takva uspješno nadopunjuje sa stvaralaštvom „Petorice“ stvarajući visoku umjetničko - povijesnu sliku ruskih skladatelja.[38]

U razdoblju od 1867. g. do poznanstva s Nadeždom von Meck, 1876. g., Čajkovski je napisao neka od svojih najvećih djela: fantaziju za orkestar na Shakespeareovu tragediju *Uvertira Romeu i Juliji* (1869. g.), teorijski udžbenik *Osnove nauke o harmoniji* (1870. g.), operu *Opričnik* (1871. g.), *Drugu simfoniju*, op. 17, u c – molu (1872. g.), simfonijsku fantaziju za veliki orkestar *Oluja* prema Shakespeareovu komadu (1873. g.), *Koncert za klavir i orkestar u b – molu* (1874. g.), balet u 4 čina *Labuđe jezero* (1875. g.), dvanaest komada za klavir *Godišnja doba*, op. 37 (1875. g.), *Slavensku koračnicu* za veliki orkestar (1876. g.) i mnoga druga.

Financijska pomoć Čajkovskom dala je vjetar u leđa, a još više ga je ponukalo na skladanje, osim inspiracije, Nadeždino divljenje i prihvaćanje njegovih glazbenih ostvarenja. Prijateljstvo između skladatelja i udovice von Meck bilo je neobično iz više razloga. Prvi od njih je taj što se to dvoje ljudi nikad nije srelo uživo. Teško je zamisliti jedno čvrsto, pouzdano i nadasve iskreno prijateljstvo koje živi samo preko pisama. Očito su vrlo bitnu ulogu odigrala skladateljeva sjajna ostvarenja i mecenkina potreba za njima. Drugi razlog zbog kojeg se njihovo prijateljstvo može smatrati neobičnim je taj što je udovica toliko mnogo novaca izdvajala za Čajkovskog. Upravo novac, koji je često na meti razdora odnosa, bilo prijateljskih ili bračnih, u njihovom odnosu nije ništa poremetio. Naprotiv, koliko god da je Čajkovski u pismima ponekad molio za financijsku pomoć i razumijevanje potrebe istog,

[38] Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe*. Zagreb: Liber Mladost, 620.

ona na to nije gledala kao iskorištavanje, već je smatrala da čovjek poput njega mora imati zadovoljene osnovne potrebe za život kako bi mogao pisati u miru. [39]

Za svakog umjetnika, kao što je Čajkovski, od velike je važnosti biti u doticaju s ljudima kojima je interes za umjetnost, bila ona likovna, glazbena ili književna, zauzimao visoko mjesto na ljestvici životnih prioriteta. Jedan od takvih velikih umjetnika s kojima se Petar upoznao je i Lav Nikolajevič Tolstoj. Poznanstvo s Tolstojem, prema kojem se Petar izrazito divio, obojica mogu zahvaliti Nikolaju Rubinsteinu koji je organizirao glazbenu večer na Konzervatoriju u Moskvi u vrijeme božićnih praznika 1875. godine. Tolstoj također nije krio oduševljenje prema skladbama Čajkovskog. Naime, poznato je da je prilikom izvedbe *Andantea* iz *Gudačkog kvarteta u D – duru* Tolstoj bio toliko ganut da je zaplakao. Nakon što se književnik vratio doma, napisao je skladatelju pismo:

> „Šaljem Vam pučke napjeve, dragi Petre Iljiču. Vi ćete iz toga načiniti prekrasnu dragocjenost, ali za volju Božju učinite to u stilu Mozarta-Haydna, a ne u izvještačenom stilu Beethovena-Berlioza, koji teži samo za odobravanjem. Koliko je mnogo toga, što sam Vam htio reći, ostalo neizgovoreno! Ja čak nisam uopće rekao ništa od onoga, što mi je bilo na srcu. Nije također bilo vremena. Predao sam se uživanju. Ovaj posljednji posjet moskvi ostat će mi jedna od najdražih uspomena. Nisam još nikada dobio tako neprocjenjivu nagradu za svoja književna djela kao one divne večeri. Dosad još nisam razgledao Vaše radove, no čim to učinim, pisat ću Vam – htjeli Vi ili ne htjeli – svoje mišljenje, i to otvoreno, jer ja sam već naučio voljeti Vaš talenat.“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 76-77)

Skladatelj se Tolstoju zahvalio za pučke napjeve, ukratko objasnio problematiku ritma i tonaliteta te izjavio da su općenito vrlo dobar materijal koji će jednog dana sigurno obraditi. U nastavku Čajkovski piše o koncertu na Konzervatoriju:

> „Radujem se, što Vam je večer u Konzervatoriju ostala u ugodnoj uspomeni. Naš kvartet nije još nikada svirao tako dobro. Iz ove se činjenice može povući zaključak, da je jedan jedini par ušiju, koji pripada tako velikom umjetniku kao što ste Vi, u mogućnosti, da muzičare većma oduševi negoli deset tisuća običnih ljudi. Vi ste jedan od onih pjesnika, koji nas sile, da ne ljubimo samo njihova djela već također i njih same. Osjećalo se, da je njihova tako izvanredno lijepa svirka bila namijenjena

[39] Čajkovski, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Nadezhda_von_Meck (15.09.2018.).

ljubljenom i dragom čovjeku. Što se mene tiče, ne mogu ni izreći kako sam bio sretan i ponosan, što se je Vama svidjela moja glazba i ganula Vas.“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 78)

Unatoč idealnom odnosu i sklapanju novog prijateljstva, komunikacija dvojice umjetnika nije se nastavila, vjerojatno zbog toga što je Čajkovski bio izuzetno plahe naravi i smatrao je da bi Tolstoju mogao biti suviše nametljiv.

Period koji je teško pao na skladateljev rad trajao je onog trenutka kad se odlučio na ženidbu. Do vjenčanja je došlo na vrlo neobičan način. Naime, mlada studentica konzervatorija, Antonina Miljukova, slala je pisma Petru u kojima je izjavljivala veliku ljubav, te prijetila samoubojstvom ukoliko do braka ne dođe. Brak je naravno bio nesretan jer Petar nije osjećao niti prijateljstvo prema njoj:

„Taj brak, sklopljen u srpnju 1877. godine, bio je prava katastrofa. Čajkovskom je ubrzo postala odbojna sama Antoninina nazočnost, pa je pod izlikom „liječenja“ pobjegao na Kavkaz.“ (Anderson, 1996, 5)

U Kamenki, na imanju sestre Aleksandre Davidov, Čajkovski je neposredno nakon ženidbe proveo četiri tjedna. U sestrinom domu pronašao je mir, ljude koji su mu odgovarali, a time i volju te inspiraciju za rad na instrumentaciji *Četvrte simonije*. Međutim, nakon idilične Kamenke, vratio se vlakom u Moskvu gdje ga je čekala supruga prema kojoj nije osjećao strast, već odbojnost.[40] Već pri prvim danima boravka u zajedničkom domu, Čajkovski se osjećao tjeskobno, nemoćno i bezvoljno te je pri jednoj dugoj večernjoj šetnji po moskovskim ulicama pomislio kako je samoubojstvo doista jedini izlaz iz situacije u kojoj se on trenutno nalazi. Ne nalazeći nijednu svijetlu točku u svom životu, Petar je zakoračio na obalu rijeke Moskve do razine pojasa, razmišljao o svom potezu, vratio se natrag i tako mokar po ruskoj hladnoći polaganim korakom odšetao do stana. Čajkovski je tada bio u teškom psihičkom stanju što ga je dovelo i do živčanog sloma iz kojeg se izvukao uz pomoć brata Anatola. Iz najtežeg stanja Čajkovski je izišao i uz pomoć liječnika koji je Anatolu savjetovao hitnu promjenu okoline i života što je značilo i udaljavanje od supruge. Braća Modest i Anatol su 1877. g. pripremili Petrov odlazak tako što su prvo otputovali u Berlin, a potom u Clarens malo mjesto u Švicarskoj, smješteno na Ženevskom jezeru. U Švicarskoj jer Petar pronašao mir i ponovnu želju za životom, skladanjem i javljanjem Nadeždi. Pisao joj je koliko mu je

[40] Razloge tomu valja tražiti u skladateljevoj naklonosti istome spolu, o čemu primjerice svjedoče pisma iz njegove ostavštine. Vidi više: Čajkovski, http://www.tchaikovsky-research.net/ (19.01.2019.).

bilo potrebno maknuti se od supruge kako bi mogao skladati, te da je upravo boravak u Clarensu vrlo pogodan za početak rada na *Koncertu za violinu i orkestar* op. 35. Sa suprugom Čajkovski više nije bio u kontaktu, osim kad je ona sama tražila razvod koji je dopušten 1881. godine.

Ono što je Čajkovskome uvijek davalo nadu i novi polet bile su svakako odlično prihvaćene izvedbe njegovih djela. Jedan od takvih koncerata dogodio se tijekom siječnja i veljače 1877. godine u Moskvi kada je pod dirigentskom palicom Nikolaja Rubinsteina izvedena simfonijska fantazija *Francesca da Rimini*. Čajkovski je iste godine napisao skicu za *Četvrtu simfoniju* te dio nacrta za operu *Evgenij Onjegin*. *Četvrta simfonija* poznata je ne samo po svojoj originalnosti, već i po tome što je Nadežda zamolila skladatelja da je posveti upravo njoj, ali tako da to znaju samo njih dvoje. Napisana u f – molu, simfonija je praizvedena u Moskvi 10. veljače 1878. godine, a posveta je glasila: „Mojem najboljem prijatelju“. Skladatelj je na umu imao još jednu originalnu ideju o simfoniji:

> „U jednom pismu Nadeždi von Meck, Čajkovski je dao slijedeći program svojoj simfoniji: „Postoji i program za našu simfoniju, tj. mogućnost da se njezin sadržaj prikaže riječima, i ja ću Vama, i jedino Vama iznijeti značenje, kako cjeline djela, tako i njegovih pojedinih stavaka.“ (Höweler, 1961, 140)

Iz mnogih pisama koje je Petar uputio Nadeždi može se vidjeti koliko je poštovanja imao prema ženi koja ga je uz brigu vlastitog doma i dvanaestero djece, uvijek moralno štitila i poticala na skladateljski rad. Nadežda je to, kako je izjavljivala u pojedinim pismima njemu, činila prvenstveno zbog svojih potreba. Bila je to jedina osoba koja je u Čajkovskom vidjela veliku moć izražavanja glazbom. Jedno od najneobičnijih, ali i najiskrenijih prijateljstava u glazbenom svijetu završilo je Petrovom smrću 1893. godine. Nadežda je živjela samo nekoliko mjeseci iza tog događaja koji je u njoj ostavio osjećaj velike tuge. (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 344)

3.3. Razdoblje intenzivnog skladanja i putovanja

Jedna od pogodnih okolnosti za skladanje u životu Čajkovskoga bila su brojna putovanja koja mu je omogućila Nadežda von Meck. U godinama nakon rekonvalescencije, Petar je, osim boravka u Clarensu, bio i u Firenci, Milanu, San Remu, Rimu, Londonu, Brailovu, Parizu i New Yorku.

Nakon stabiliziranja psihičkog stanja, Petar se 1878. g. odlučio vratiti u Moskvu na Konzervatorij, no ovog puta je na prvo mjesto stavio svoje skladateljske potrebe te je razmišljao kako ih uskladiti sa zahtjevnim profesorskim zadaćama. Iako je većinom radio sa studentima koji su bili posebno nadareni, Čajkovskoga iznova takav rad nije ispunjavao, pa je odlučio napustiti ga nakon nekoliko mjeseci. O zadovoljstvu zbog napuštanja Konzervatorija pisao je i Nadeždi:

> „Jučer sam održao svoj posljednji sat obuke. Putujem danas u Petrograd kao slobodan čovjek! Svijest slobode je sreća, koja se ne može izraziti.“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 228)

Mecenka je poduprla njegovu odluku, znajući da je na dobrobit umjetnikovog skladateljskog umijeća. Nakon Moskve Čajkovski je boravio u Sankt Peterburgu a zatim se skrasio u Kamenki kod sestre, gdje je imao uvjete za potpuno posvećivanje skladanju. Krajem 1878. g. putuje u Firenzu, a već sljedeće godine u ožujku u Pariz. Zbog izvedbe opere *Evgenij Onjegin*, Petar s braćom 1879. g. zatim odlazi u Moskvu, a potom 1880.g. u Rim. U talijanskoj prijestolnici Čajkovski se ponovno osjeća loše te obolijeva od depresije.

Nakon Rima Čajkovski je otputovao u Pariz, a potom na koncertnu turneju po Americi, shrvan zbog smrti voljene sestre Aleksandre koja je u međuvremenu umrla. Skladateljske mu inspiracije međutim ne ponestaje te tako 1889. g. nastaje jedan od njegovih najpoznatijih baleta, *Trnoružica*:

> „Budući da Čajkovski polazi od od koreografskih zamisli i sugestivnih slika, književne su fabule tek neobvezatan okvir. Mnogi su prizori, osobito u kasnijim baletima, nizovi manje-više izoliranih plesnih točaka, predmeti koreografskoga kulinarstva za znalačku publiku velikih kazališta.“ (Žmegač, 2009, 566)

Uz balet, u osamdesetim godinama svoj je opus obogatio i operama. U to vrijeme nastaju *Evgenij Onjegin* (1879. g.), *Djevica Orleanska* (1879. g.), *Mazepa* (1883. g.) i *Čarobnica* (1885. g.), te njegovo najpoznatije operno djelo *Pikova dama* nastala 1890. godine: „Kako za *Onjegina* tako je i za *Pikovu damu* Čajkovski našao građu u istoimenom književnom radu Puškina, tog neiscrpljivog izvora nadahnuća ruskih skladatelja; ali i ovog puta libreto odaje izmjene koje su Čajkovskom bile potrebne da bi zbivanja i karaktere Puškinovih junaka prilagodio svojim vlastitim pogledima.“ (Andreis, 1976, 634)

Posebnost u operama daje i skladateljsko umijeće spajanja različitih glazbenih elemenata:

> „U glazbi se mjestimice može prepoznati ruski folklor, no svijet protagonista društveno je daleko od folklorne zbilje; junakinje i junaci, zaljubljenici, kreću se u plemićkim salonima i njegovanim parkovima. Folklorni zvukovi u plesnim prizorima primjeri su tako reći domaće egzotike.“ (Žmegač, 2009, 568)

Posebnost njegovih navedenih kasnijih djela je činjenica da uz bogato iskustvo i ideju o dramaturgiji iznese i melodijsku samostalnost lika što omogućava dojmljivost i zanimljivost djela.

Po završetku uspješne turneje, Čajkovski 1891. g. odlazi u Majdanovo blizu Klina[41], gdje se posvećuje baletu *Orašar*:

> „Poznata orkestralna suita, što ju je skladatelj načinio prema glazbi za taj balet, odaje sve značajke baletne glazbe Čajkovskoga: ukusnost, dražesnost, ritmičko bogatstvo, utančanost instrumentacije.“ (Andreis, 1976, 635)

Za vrijeme boravka u Klinu, Čajkovski je sam sebi zadao zadatak da svaki dan u roku od trideset dana napiše jednu skladbu. Ono što ga čini velikim majstorom činjenica je da je nadmašio svoja očekivanja i u roku od petnaest dana napisao već osamnaest djela. (Berberova, 2001, 189)

U devedesetim godinama njegovo je značajno odredište postao London u kojem je skladatelj izveo *Četvrtu simofniju.* U Cambridgeu je 12. lipnja 1893. g. uz još nekolicinu skladatelja Camilla Saint-Saënsa, Arriga Boita, Maxa Brucha i Edvarda Griega primio počasni doktorat.[42]

Vrativši se u Klin, Čajkovski u kolovozu 1893. g. započinje rad na posljednjoj simfoniji koju će posvetiti nećaku Vladimiru Davidovu. Kako je bio sretan zbog svoje nove simfonije, pisao je prijatelju Peteru Jürgensonu:

> „Dragi prijatelju, dovršio sam instrumentiranje moje nove simfonije. Bit ću otprilike još tjedan dana zaposlen stavljanjem znakova i pregledavanjem. Na časnu riječ, ja još nikada u životu nisam bio tako zadovoljan sa samim sobom, tako sretan u spoznaji, da sam napisao dobro djelo.“ (Drinker Bowen i v. Meck, 1945, 353)

[41] Grad u Moskovskoj oblasti Rusije u kojem se danas nalazi muzej posvećen Čajkovskom. Vidi više: Klin, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31902 (21.07.2018.).
[42] Poznansky, A. Čajkovski, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Tchaikovsky:_A_Life (15.09.2018.).

Djelo u kojem je Čajkovski ispisao glazbu svog života[43] poznato je pod nazivom *Patetična simfonija* u h – molu, op. 74, br. 6. Praizvedba simfonije bila je 28. listopada 1893. g. u Sankt Peterburgu, a djelom je ravnao sam skladatelj. Iako je izazvala oduševljenje publike, reakcije nisu bile onakve kakve je Čajkovski očekivao. Naime, mnoge izvedbe njegovih ranijih djela izazvale su veći pljesak publike. No ono što se dogodilo na sljedećim izvedbama *Šeste simfonije* i što se danas veže uz njega činjenica je da se njome skladatelj oprostio od svijeta. U njoj je rekao sve ono što je za života htio iskazati, a i ono što nije stigao, mogao ili se usudio. Nažalost, slavu te simfonije Čajkovski nije doživio te je nakon samo šest dana praizvedbe, 3. studenog 1893. g. preminuo od kolere. U dobi od samo 53 godine, na vrhuncu stvaralaštva, Petar je iza sebe ostavio neizbrisiv umjetnički trag. Poseban značaj 14 dana nakon njegove smrti doprinijela je reakcija publike nakon izvedbe *Šeste simfonije*. Oni su, naime, zapazili nevjerojatnu mogućnost da je Čajkovski napisao vlastiti requiem. Bez obzira koliko istinito, sigurno je to da je Čajkovski u svoju posljednju simfoniju utkao crtice svog života, pa tako čujemo sve njegove boli, razočaranja, strahove, sumnje, ali i radost prema životu, ljudima koje voli i prirodu koja ga nikad nije iznevjerila te je bila njegov odmor i neiscrpan izvor stvaranja. (Žmegač, 2009, 560)

Čajkovski se na vrhuncu slave i umjetničkog stvaralaštva razbolio od kolere te umro ostavivši iza sebe brojna djela na području opere, simfonije, baleta, koncerata, suita, klavirske i komorne skladbe. (Andreis, 1976, 623)

3.4. Okolnosti nastanka *Dječjeg albuma,* op. 39

Čajkovski je, prema pisanju nekih njegovih biografa (Berberova, 2001, 73) iskazivao najdublje poštovanje prema radu Roberta Schumanna. Smatrao ga je skladateljem koji u glazbu uvodi novitete. S obzirom da nikada nije napisao nijedno djelo za djecu početnike klaviriste, te da je Schumann takvo djelo imao u svom opusu, odlučio je i sam se okušati na tom području. Uz naslov djela, *Dječji album*, Čajkovski je zabilježio da je „pisano na Schumannov način“ (Berberova, 2001, 73).

Bio je to prvi njegov opus za djecu. U godinama koje su uslijedile, namijenio im je još nekoliko skladbi poput *Dvanaest komada za klavir,* op. 40 te *Šesnaest dječjih pjesama*, op. 54.

[43] Andreis, 1976, 628.

Dječji album, sastavljen od 24 skladbe, posvetio je svom voljenom nećaku Volodi Davidovu, na čijem se imanju u Kamenki mogao opustiti i slobodno skladati, a upravo je tamo nastalo ovo djelo. Skladatelj je o djetinjstvu razmišljao kao o najvažnijem razdoblju života u kojem učimo i spoznajemo svijet. Na određen način htio je odati počast djetinjstvu, ali i pokloniti svim početnicima ugodan i zaigran uvod u svijet klavira, onako kako je to napravio njegov prethodnik:

> „U veljači 1878. godine, Čajkovski je pisao svom izdavaču da se zanima za pisanje albuma za djecu. U svibnju iste godine, napisao je 24 djela u razdoblju od samo četiri dana. Neka od tih djela odaju posvetu Schumannu na nekoliko načina. *Mali jahač*, na primjer, *staccato* artikulacijom, brzim tempom, i osminskom mjerom podsjeća na Schumannovog *Divljeg jahača*." (Gladden, 2017, 76)

3.5. Dječji album op. 39

Album je sastavljen od 24 skladbi različitog karaktera, tempa, mjere, dinamike, tonaliteta i načina interpretacije. Povezuje ih programna osnova, što se može naslutiti već i iz samih naziva stavaka poput *Vještica*, *Mali jahač* i slično. Ciklus je tematski vrlo raznolik: tu su priče o djeci i njihovim igračkama, priče iz naroda, priče o putovanjima, bajkovite scene, plesne slike i slično. U literaturi se mogu pronaći dvije podjele ciklusa u kojem prva verzija podrazumijeva uobičajeni dan djeteta s igrama, plesovima, sanjanjem i čitanjem knjiga, te druga koja simbolizira ljudski život s buđenjem osobnosti i razmišljanjima o religiji.[44] Opredijelivši se za prvu navedenu podjelu na nekoliko manjih cjelina, navode se: „jutarnji" ciklus, „dnevni", ciklus o pjesmama i plesovima, ciklus pjesama udaljenih zemalja te „večernji" ciklus. Unatoč tomu što je namijenjen mlađem uzrastu, glazbeni izraz koji Čajkovski koristi nije pojednostavljen i banaliziran. Cilj mu je bio u ciklusu kombinirati zabavu i razonodu s novim spoznajama te učenjem različitih tehničkih mogućnosti klavira:

> „Poput Schumanna, Čajkovski koristi „odrasli" glazbeni jezik, a ne jednostavne melodije s Alberti basom[45]. U njegovoj glazbi za djecu nalazimo polifoniju te mnoge tehničke izazove..." (Minina, 2012, 21)

[44] *Dječji album* od Čajkovskog: sadržaj, povijest stvaranja, https://hr.erch2014.com/iskusstvo/50692-detskiy-albom-chaykovskogo-soderzhanie-istoriya-sozdaniya.html (15.09.2018.).
[45] Harmonijska vrsta pratnje korištena u razdoblju klasicizma i romantizma koja je vrlo pojednostavljena i karakteristična po sviranju razloženog akorda u lijevoj ruci.

Opis skladbi nastao je na temelju kombinacije vlastite analize uz stručnu literaturu[46].

1. *Jutarnja molitva*

Prva skladba je u tročetvrtinskoj mjeri, u G – duru, a tempo je *Andante*. Melodijsko izlaganje nalazi se u najvišem glasu, a pisana je homofonim stilom. Cijela je skladba prožeta svečanim i dostojanstvenim ugođajem. Njezina posebnost je pedalni ton na tonici zadnjih devet taktova, što podsjeća na zvonjavu crkvenih zvona. Djelo otvara prvi ciklus, onaj o dječjim pričama, jer se opisuje buđenje djeteta i njegove prve jutarnje reakcije. Pisana je u stilu tradicionalnog ortodoksnog korala. [47]

2. *Zimsko jutro*

Čajkovski je naglascima na prvim dobama dvočetvrtinske mjere htio programski dočarati oštrinu hladne ruske zime. Tonalitet je h – mol, a tempo *Andante*. Zanimljiva je upotreba punktiranih nota iz takta u takt, pri čemu se koristi isti ritamski motiv te nestabilne harmonije koje zvuče pomalo zastrašujuće. U ABA formi djela nalazimo polifono vođenje srednjih glasova iz prijelaza „B" dijela u „A" dio. Djelo ima vrlo sličan naziv poput Schumannove skladbe *Zimsko vrijeme*.

3. *Mali jahač*

Živahniji ugođaj donosi treća skladba, prvenstveno zbog tempa *Vivo*, staccato artikulacije, bogatog razvoja dinamike i troosminske mjere. Jedno je od najvirtuoznijih djela ciklusa, koje sličnim nazivom podsjeća na Schumannovog *Divljeg jahača.* Pisana u D – duru, skladba dvotaktnim frazama postiže gradaciju pomoću dinamičkih oznaka *crescendo* i *decrescendo* što donosi neizvjesnost i zanimljivost melodijskog materijala. Forma ABA ne zamjećuje se na prvo slušanje jer središnji dio ne donosi bitne novine, već je cijela slika glazbeni opis konjskog galopa.

4. *Moja mamica*

Četvrta skladba nastala je u znak sjećanja na skladateljevu voljenu majku. Stavak donosi mirniji ugođaj s oznakom tempa *Andante espressivo.* Pisan je u trodobnoj mjeri, u G –

[46] Minina, Y. (2012). *Russian Piano Music for Children Written from 1878 to 1917*. Washington: University of Washington, 26-58.
[47] Polifona forma u ruskom pravoslavnom bogoslužju.

duru. Skladatelj na vrlo suptilan način donosi konsonantne intervale spajajući po jedan glas lijeve i desne ruke istodobno. Fraze melodijske linije su duge i polifone strukture, a povezane su *legatom* koji možemo pratiti prati iz takta u takt. Jedna je od najsvrsishodnijih skladbi iz ciklusa koja podučava kako naučiti svirati *legato*.

5. *Vojnička koračnica*

Vojnička koračnica u D – dur tonalitetu pred interpreta postavlja pregršt interpretacijskih zahtjeva, poput upotrebe kratkog desnog pedala, *staccata* i punktiranih nota u tempu koji opisuje karakter skladbe – *Tempo di Marcia*. Ritmički motiv pruža ugođaj ozbiljnosti, dok melodijski motivi u desnoj ruci pridonose mladenačkoj razigranosti i šaljivosti. Upravo se u tome razlikuje od Schumannovog strogog *Vojničkog marša* - u plesno karakternoj koračnici Čajkovskoga možemo zamisliti igranje i koračanje lutaka.

6. *Bolesna lutka*

Legato tehniku sviranja iskazuje u djelu pomalo tužnog ugođaja. Pisana je u dvočetvrtinskoj mjeri, tempo je *Lento*, a tonalitet je g – mol. Iako je melodijska linija isprekidana pauzama, dovoljno je eksponirana zbog upotrebe visokog (u desnoj ruci) i dubokog reigstra (u lijevoj ruci) koji se po prirodi sami ističu u zvučnosti. Skladbom je Čajkovski htio dočarati osjećaj boli pri gubitku voljene osobe.

7. *Lutkin pogreb*

Tužan ugođaj donosi sliku s pogreba. Stavak je pisan u dvočetvrtinskoj mjeri te u c – mol tonalitetu koji se inače često koristi u djelima patetičnog i tužnog karaktera. Pisana je na karakterističan način pogrebnog marša. Ono što također karakterizira glazbu za pogrebne povorke je upotreba smanjenih akorda koji se nalaze u srednjem dijelu. Izmjena punktiranog ritma i legato osminki u *Grave* tempu opisuje tugu ožalošćenih. Opseg melodije je tijekom cijele skladbe vrlo mali, do trenutka vrhunca gdje se i dinamika razvija od *piana* do *fortea* te ponovnog *piana*.

8. *Valcer*

Trodijelne ABA forme u vedrom Es – duru, *Valcer* zaigranim melodijskim izlaganjem donosi radostan ugođaj. Specifičnost skladbe pisane u *Allegro assai* tempu je korištenje različitih artikulacija u desnoj ruci poput *legata* s akcentima, *staccato* i *non legato*, dok je lijeva ruka konstantna u održavanju pulsa tročetvrtinske mjere. Zanimljivost je i vođenje

melodijske linije koja ne počinje na prvu, tj. tešku dobu takta, nego na drugu dobu te se nastavlja na idući takt. U samoj sredini fraze, skladatelj je prekida osminskom pauzom i čini ugođaj šaljivim. Cjelokupni dojam *Valcera* predstavlja lirski ugođaj značajan za tipični ples na dvoru.

9. *Nova lutka*

Stavak u B – duru troosminske mjere predstavlja zaigrani melodijski motiv koji je zastupljen u desnoj ruci. Tempo je *Allegretto*, a specifična je lijeva ruka koja izvodi slijed intervala *staccato* pazeći da se ne naruši pjevnost melodije u desnoj ruci. Skladba ima i kratku *codu* koja nije označena, ali može se zapaziti po tome što prije nje skladba ima kadencu i zatim slijedi ponavljanje melodijskog i ritmičkog materijala koji dovode do prave kadence.

10. *Mazurka*

Pisana u tipičnom ritmičkom obrascu za poljski ples mazurku, donosi zaigrani melodijski motiv u tročetvrtinskoj mjeri u d – mol tonalitetu. S oznakom *Tempo di Mazurka*, koji označava relativno brz tempo uz naglo usporavanje na kraju male glazbene periode, skladbu karakteriziraju skokovi, naizmjenično akcentiranje u objema rukama i *staccata*.

11. *Ruska pjesma*

U tempu *Comodo*, što bi u prijevodu značilo „udoban“, Čajkovski piše *Rusku pjesmu*. Homofoni slog, *forte* dinamika, stalni melodijsko – ritamski obrazac i dvočetvrtinska mjera koja zbog dvotaktnih i trotaktnih fraza zavaravaju pravu mjeru specifičnost su djela pisanog u F – duru.

12. *Pjesma harmonikaša*

Dočaravajući sviranje na harmonici, Čajkovski piše jedno od kraćih djela opusa homofonim slogom, u dvočetvrtinskoj mjeri, u B – duru, a oblik je tema s varijacijama. Posebnost je završetak skladbe na dominantnom stupnju što izaziva osjećaj nedovršenosti.

13. *Kamarinskaja*

Ruski tradicijski ples donosi skokovitu i ljupku melodijsku liniju u gornjem glasu. Pisana u dvočetvrtinskoj mjeri, D – duru i oznakom tempa *Vivace*, skladbu karakterizira kombinacija *staccata* u desnoj ruci i pedalnog *legato* tona na tonici u prvih dvanaest taktova. Ono što donosi novitet nisu male izmjene u melodiji gornjeg glasa, već promjena načina

sviranja lijeve ruke. Naime, lijeva ruka izvodi akorde u kratkim notnim trajanjima što doprinosi promjeni ugođaja. Djelo spada u jedno od virtuoznijih minijatura opusa.

14. *Polka*

Ples pisan u karakterističnoj dvočetvrtinskoj mjeri donosi šaljivu igru koja je postignuta izmjenom *staccato* i *legato* načinima sviranja unutar jednog takta. Tonalitet je B – dur, tempo *Allegretto*, a specifičnost je da nakon izlaganja melodijskog motiva u desnoj ruci, slijedi zamjena uloga gdje lijeva ruka preuzima melodijsku liniju koja je malo izmijenjena ali jednako prepoznatljiva. Sretnog i veselog ugođaja, *Polka* predstavlja dječju zaigranost i veselje.

15. *Talijanska pjesmica*

Melodijska linija koja je vrlo pjevna i razigrana te akcent na drugu dobu takta doista podsjeća na karakteristične plesove i pjesme iz Italije. Ovim djelom Čajkovski otvara ciklus putovanja u opusu 39. Lijeva ruka je konstantna u troosminskoj mjeri tijekom cijele skladbe i podsjeća na tehniku sviranja na mandolini, a desna donosi melodijsko izlaganje. Pisana je u D – dur tonalitetu, a tempo je *Vivace*. Posebno je zanimljiva igra u melodijskom i artikulacijskom smislu. Naime, u desnoj ruci se dva puta javljaju notne vrijednosti kraćih trajanja koje u kombinaciji s brzim tempom i *staccatom* donose živost i razigranost. Povezanost ove skladbe sa Schumannom je ponovno vrlo bliska u djelima *Sicilijanska* i *Talijanski pomorci.*

16. *Stara francuska pjesma*

Tužan ugođaj u skladbi predstavljen je g – mol tonalitetom, *Moderato* tempom i postepenom melodijskom linijom koja je vezana dugim *legatom*. Lijeva ruka većinom prati izlaganje desne artikulacijom. Skladba opisuje sjećanja na mlade dane i godine koje su prošle, a melodija je preuzeta iz knjige francuskih pjesama prikupljenih od Jeana Baptistea Weckerlina, francuskog skladatelja i izdavača.

17. *Njemačka pjesma*

Vedrog ugođaja, pjesma tročetvrtinske mjere u ABA formi donosi melodijsko izlaganje u desnoj ruci. Skladba, koja je osnovana na temelju tirolske folklorne pjesme, donosi zanimljivu igru motiva i interpretacije poput repeticije tona, punktiranog ritma i *staccata* naglašenog akcentima. Skladana je u Es – dur tonalitetu, a oznaka tempa je

Tranquillo. Određeni dijelovi skladbe podsjećaju na Schumannova djela *Lovačka pjesma* i *Seljačka pjesma*.

18. *Napuljska pjesma*

Skladba pisana u dvočetvrtinskoj mjeri u Es – dur tonalitetu prikazuje razigran i vedar duh juga Italije, a možemo je podijeliti na dva dijela. Karakterističan ritmički obrazac u dvočetvrtinskoj mjeri u lijevoj ruci pojavljuje se kroz cijeli prvi dio skladbe koji je u tempu *Comodo*. Iako je dionica lijeve ruke vrlo živog karaktera zbog *staccata*, omekšana je upotrebom desnog pedala. Melodijsko izlaganje povjereno je desnoj ruci koja u notama kratkih trajanja izvodi fraze na *legato, staccato* i *non legato* načine. Posljednjih osamnaest taktova predstavlja drugi dio skladbe koji se od prvog razlikuje bržim tempom, a time se mijenja i ritmički obrazac lijeve ruke koji sada postaje pojednostavljen ali i dalje *staccato*. Desna ruka i dalje ima ulogu izlaganja melodijskog materijala, no ovog puta fraze su pisane poput kraćih pasaža u raznim artikluacijama.

19. *Dječja priča*

Djelo ABA forme pisano u C – dur tonalitetu, dvočetvrtinske mjere i tempu *Moderato* u prvom, A dijelu skladbe prikazuje homofoni tematski materijal u *staccatu*, dok drugi, B dio donosi neizvjesnost harmonijskog rješenja alteriranim tonovima u lijevoj ruci i pedalnim tonom tonike u desnoj ruci u srednjem registru. Nakon postepenog usporavanja započinje A dio koji je isti prvom dijelu. Ovom skladbom Čajkovski otvara ciklus o ljubavi prema domu i obitelji.

20. *Vještica*

Programskog naslova *Vještica*, djelo doista ugođajem podsjeća na nešto mistično i zastrašujuće. Taj se dojam ostvaruje upotrebom *staccata* u melodiji koja se iz dubokog registra u lijevoj ruci veže za desnu ruku koja izvodi svijetliji, visoki registar. Pisana je u e – molu, u šestoosminskoj mjeri, a tempo je *Vivace*. Jedino je djelo u opusu inspirirano fantazijom.

21. *Slatko sanjarenje*

Umirujućim i nježnim ugođajem programski je opisana skladba koja nosi naziv *Slatko sanjarenje*. U tempu *Andante* i tročetvrtinskoj mjeri, melodijsku liniju iznose najviši glas u desnoj ruci i najdublji u lijevoj. Harmoniju upotpunjavaju središnji glasovi koji se javljaju u

obje ruke, a izvode se u srednjem registru. Duge *legato* fraze, *legato* desni pedal i postepena dinamika karakteristika su skladbe napisane u C – duru. U srednjem dijelu skladbe zamijenjene su uloge lijeve i desne ruke te se tako izmijenjena melodijska linija može čuti u dubokom registru koji mijenja ugođaj.

22. *Ševina pjesma*

Skladba u G – duru, tročetvrtinskoj mjeri i tempom *Moderato* melodijski i ritmički pokušava se približiti pjevu ptice. Kratkim notnim vrijednostima poput osminske triole, *staccata* u obje ruke te ukrasima u visokom registru skladatelj dočarava programnost djela vedrog karaktera.

23. *Verglaš*

Djelo u Moderato tempu i G – dur tonalitetu donosi ugođaj sreće i vedrine, a tome pomaže i tročetvrtinska mjera. Melodijska linija se nalazi većinom u gornjem glasu, dok lijeva ruka ima harmonijsko – ritamsku ulogu.

24. *U crkvi*

Ciklus završava ozbiljnim ugođajem u skladbi koju možemo podijeliti na dva dijela. Prvi dio predstavljen je strogim homofonim slogom s melodijskom linijom u gornjem glasu koja se ponavlja nekoliko puta, a zanimljivo je to što nije uvijek ista zbog različite dinamike koja je u rasponu od *fortea* do *pianissima*. Tempo *Largo* u dvočetvrtinskoj mjeri posebno ostavlja trag na notama dugog trajanja koje odzvanjaju poput crkvenog zvona. Drugi dio skladbe je ugođajem vrlo sličan, a novost je desna ruka u visokom registru i akordima u tijesnom slogu, dok lijeva ruka izvodi pedalni ton na tonici do kraja skladbe koja je pisana u e – mol tonalitetu.

4. Metodička obrada skladbi

Učiteljska profesija pripada najkreativnijim zanimanjima jer se kao učitelji uvijek trudimo približiti gradivo učenicima i učiniti ga zanimljivim. Međutim, često učenici posežu za učenjem zbog ocjene, a ne zbog vlastitog bogaćenja znanja. U glazbenim školama kreativnost je još više naglašena za razliku od predmeta npr. u osnovnoj školi općeobrazovnog programa. Razlog tome nalazimo što je glazba i njeno izvođenje izrazito subjektivnog izražaja, te učenje iste može i mora biti kreativno, inspirativno, zanimljivo i dinamično.

Odnos između učitelja i učenika stvara se već pri prvom satu klavira na kojem se, osim upoznavanja instrumenta i njegovih mogućnosti, odvija i međusobno upoznavanje na profesionalnoj razini i onoj o osobnosti učenika, ali i učitelja. Učitelj procjenjuje karakter učenika što će odigrati veliku ulogu pri biranju literature. Uz to, učitelj instrumenta se prema učeniku odnosi poput razrednika te mora znati njegove mogućnosti vježbanja doma i posjedovanje pijanina ili klavira, postoje li obiteljske situacije koje mogu spriječiti vježbanje te pohađanje izvannastavnih i izvanškolskih aktivnosti. Sljedeća učiteljeva zadaća bila bi vješto vladanje klavirom, poznavanje literature širokog spektra te umijeće prenošenja znanja, vještina i tehnike. U takvim uvjetima učenik se može prepustiti vođenju učitelja, koji pred njega neće stavljati nedostižne zadatke, već one koje je sposoban ispuniti, ali uvijek s tendencijom usavršavanja i postizanja boljeg rezultata. Taj rezultat ne postaje konačnim ciljem ako je učitelj autoritet u smislu da je samo njegovo mišljenje uvaženo, već u slučaju da se njihove kreativne ideje kombiniraju i nadopunjavaju. Primjer pozitivnom cilju bila bi pravilno usvojena tehnika koju je podučio učitelj i izvedba djela čiju interpretaciju donosi učenik uz pomoć učitelja.

Vođena vlastitim iskustvom, kao učenica profesorice[48] čija je ruska tehnika sviranja bilo osnovno polazište u podučavanju, htjela bih prije same analize približiti načine dobivanja tona na klaviru koje koristim i prenosim na svoje učenike, a koji funkcioniraju. Tijelo je u sjedećem položaju, pete su na podu, a sjedi se na polovici klavirske klupice tako da je udobno sjediti za klavirom. Ruke su od ramena do vrhova prstiju opuštene, a naročito ručni zglob koji je u samom početku učenja sviranja dobro ljuljati pokretima kao da se ocrtava slovo „o“ u smjeru obrnutom od kazaljke na satu. Na taj način postići će se elastičnost i opuštenost ruke i

[48] Profesorica Natalija Maričeva (1965. g.) trenutno radi kao nastavnik klavira i korepeticije u Glazbenoj školi „Mirković“ u Opatiji. Djelatnici škole, http://gs-mirkovic-opatija.skole.hr/skola/djelatnici_kole (29.09.2018.).

puno bolji *legato* nego što to izvodi ravno i ukočeno držanje ruke i zgloba. Također, doprinijet će i istodobnom zvučanju akorda, što ponekad može predstavljati tehnički problem. Prsti tvore oblik polukruga ili luka te se ne presavijaju u članku, a palac je blago okrenut prema ostalim prstima (kao da se vrhom spaja s drugim ili trećim prstom). Postoje 4 načina dobivanja tona:

1. *Forte* oštar način

   Prste uvijek treba podizati iz ravnomjerne visine koja će rezultirati *forte* tonom. Prsti se prije udarca kratko zaustavljaju pa na tipku spuštaju vrlo naglo. Bilo bi dobro da se taj pokret zamišlja poput nečeg oštrog.

2. *Piano* oštar način

   Sličan je prethodnom načinu dobivanja tona, a razlika je u dinamici pa se mijenja i visina s koje će se prst pokrenuti prema tipkama. Učenicima se način može približiti zamišljanjem padanja malih i sitnih oštrih kapljica kiše.

3. *Forte* mekani način

   Ton koji se dobiva ovim načinom sviranja mora zvučati vrlo nježno i mekano. Ruka je vrlo opuštena, pogotovo u dijelu ručnog zgloba koji također sudjeluje. Prvi prst koji svira, diže se od tipke i spušta na nju jednakim usporenim pokretom. Pokret prsta prati i ručni zglob koji je maksimalno elastičan u kretnji podizanja i spuštanja te se može reći da i taj dio ruke svira. U ovom načinu se punoća mekanog tona dobiva zamišljanjem težine koju nose ručni zglob i članci prstiju koji su fleksibilni, elastični, ali stabilni u svom obliku luka.

4. *Piano* mekani način

   Način koji je sličan prethodno opisanom, izvodi se jednako usporenim pokretima, ali je ton još nježniji zbog piano dinamike. Potrebno je pripaziti da se zbog dinamike ne izgubi punoća tona čime bi on nalikovao oštrom načinu.

   Notni zapis skladbi priložen je nakon metodičke obrade istih.

4.1. Metodička analiza odabranih djela iz *Albuma za mladež,* op. 68 Roberta Schumanna

4.1.1. Melodija

a) Opća analiza djela

Namijenjena je učenicima drugog razreda klavira. Nastavnik može prilagoditi plan i program učenikovim mogućnostima, pa je tako mogu svirati i napredniji učenici prvog razreda.

Skladbu možemo podijeliti na dva dijela, od kojih bi prvi bio mala glazbena rečenica od četiri takta koja se ponavlja zbog znakova repeticije, te drugi koji ima dvije vrlo slične velike glazbene rečenice od osam taktova. Ono što razlikuje dvije velike glazbene rečenice su njihovi posljednji taktovi; iako koriste istu harmonijsku funkciju, melodija dionice lijeve ruke je malo izmijenjena zbog kadence.

Harmonijska progresija je vrlo jednostavna i jasna zbog upotrebe kvintakorda i njegovih obrata glavnih stupnjeva. U prva četiri takta skladbe, koja je pisana u C – dur tonalitetu, javljaju se tonički kvintakord, subdominantni kvintakord, dominantni kvintakord te sekundarna dominanta za peti stupanj koji malu glazbenu rečenicu proširuje i prividno vodi u G – dur tonalitet. Međutim, u ovom slučaju, radi se samo o funkciji koja naglašava dominantnu harmoniju. U drugom dijelu skladbe nema novih harmonijskih funkcija, osim što su dosadašnje obogaćene prohodnim i alteriranim tonovima posebno u dionici lijeve ruke.

b) Početna faza učenja skladbe

Učenik se sa skladbom upoznaje demonstracijom učitelja, koji je izvodi u tempu *Non presto* i vrlo izražajnom dinamikom kako je i naznačena. Prije demonstracije učitelj pojašnjava priču o nastanku *Albuma* i pojam programne glazbe te zadaje zadatak da sluša i zamisli određenu sliku ili priču. Nakon slušanja izvedbe, učenik izjavljuje što mu se posebno sviđa te ima li sliku ili priču. Ukoliko ima nešto od navedenog, domaća zadaća bit će prenijeti to u svoju kajdanku. Učenik potom zauzima mjesto za klavirom na kojem kreće analiza djela kojom se ustanovljava tonalitet i mjera. Učitelj zapisuje prstomet te ga provjerava, a potom svira prvu glazbenu rečenicu te traži od učenika da prati note i odgovori koliko taktova čini odsvirana rečnica i gdje je njen vrhunac. Broj taktova je četiri, vrhuncem se može smatrati

početak trećeg takta. Mlađim učenicima interesantno je drvenim bojicama bojati note te time uljepšati vizualnu sliku pa se u ovom slučaju tako može označiti vrhunac (slika br.1).



Slika 1

Zatim učenik svira prvu frazu te drugu frazu rečenice samo desnom rukom pazeći na prstomet i na *piano* mekani način sviranja. Fraze su odvojene harmonijskim logičnim završetkom, ali i lukom nakon kojeg je potrebno podignuti ruku i krenuti s novom frazom. Vrlo je vjerojatno da će prvo sviranje biti samo čitanje nota, a nakon toga treba potaknuti učenika na izvođenje s interpretacijom. Nakon što se to postigne, na način da je prva fraza u prvom taktu *piano* s umjerenim *decrescendom* te u drugom taktu *crescendo*, a druga fraza zbog rasta intenziteta i višeg registra u *mezzopiano* dinamici sa završetkom u pianu, kreće sviranje dionice lijeve ruke. Ona u pravilu sadrži ritamsko – harmonijsku funkciju, a potrebno je naglasiti važnost načina sviranja koji je *piano* oštar način. Također je bitno istaknuti mogućnosti naglaska određenih tonova u figuri lijeve ruke tako da učitelj pokazuje nekoliko primjera od kojih je jedan točan i nekoliko krivih, a učenik većinom sam točno odgovori te brže upamti i savlada. U lijevoj ruci ističe se prva nota u grupi od četiri osminke, a posebno ona koja se nalazi na prvoj dobi takta.

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Nakon što je učenik barem dva puta odsvirao točno posebno lijevu ruku, potrebno je spojiti s obje ruke prva četiri takta. Ukoliko je sviranje teško, tada se preporuča sviranje fraze od dva takta samo lijeve ruke pa odmah samo desne u istom tempu te potom zajedno. Takav način vježbe olakšava istodobno sviranje, a istovremeno održava interpretaciju koja se često može izgubiti zbog razmišljanja o novoj situaciji.

Drugi dio skladbe započinje frazom koja se ponavlja kroz tri takta i podsjeća na zazive pa bi to bilo dobro istaknuti dugim *crescendom* od prvog do početka trećeg takta (slika br. 2).



Slika 2

Bitno je naglasiti da se *crescendo* razvija konstantno kroz navedena tri takta, a pokretom zgloba prema dolje i mekanim *forte* načinom treba odsvirati prvu dobu svakog takta u desnoj ruci. Treći takt vodi se *decrescendom* prema novom taktu koji je zanimljiv zbog dvoglasja u desnoj ruci i alteriranog tona u lijevoj. Slijedi nova fraza koja podsjeća na početak skladbe, no melodijski je varirana u trećem taktu kako bi fraza ostala u početnom, C – dur tonalitetu (slika br. 3).



Slika 3

Iako je skladatelj u ovom dijelu skladbe označio *piano* dinamiku, zbog istog tematskog materijala, može se predložiti učeniku da proba svirati glasnije ili tiše nego li je svirao sam početak. Nakon što učitelj i učenik zajedno odluče koja je varijanta bolja, treba razmišljati što učiniti nakon toga jer je velika glazbena rečenica ponovljena. Svira li se početak u *piano* dinamici, koja ima tendenciju ka *pianissimu*, tada će prva velika glazbena rečenica drugog dijela skladbe biti u *mezzoforte* dinamici, a druga, tematski jednaka prvoj, započet će u mirnijem i puno suzdržanijem ugođaju kako bi potom razvila *crescendo* kojim bi podignula stupanj dinamike i kadencirala u vedrom i sretnom ugođaju:



Slika 4

d) Rad na interpretaciji

Dionica lijeve ruke prati desnu u dinamici, no nikad je ne pokriva ili se ističe posebno. Melodijska linija desne ruke svira se *legato*, a to se izvodi pomoću ručnog zgloba koji mora biti elastičan. Na početku se može vježbati tako da se svaka četvrtinka „uzima“ zglobom, a to učenicima objasnimo da sviramo zglobom, a prsti pomažu u tome jer su precizniji. Učenicima se može i demonstrirati sviranje s ukočenim zglobom i opuštenim uz kružne pokrete tako da zatvori oči i odabere koji primjer je više zvučao *legato*. Vrlo je vjerojatno da će učenik zatvorenih očiju pomnije slušati i primijetiti razliku koju tada i on treba usvojiti.

Nakon što je skladba pročitana i odsvirana s obje ruke, ističu se pojedina mjesta koja želimo istaknuti agogikom ili dinamikom (to su najčešće ili krajevi rečenica ili dolasci na vrhunce) te se radi na određivanju tempa. Skladbu učenik uvježbava kod kuće, ali ne u cijelosti, već po logičnim dijelovima. Potrebno je vježbati na način da se, nakon što se jedna cjelina odsvira, ne završava na kraju tog takta, već se uvijek dođe do početka idućeg. To je potrebno kako bi se kasnije skladba spojila bez pauza koje bi mogle nastati zbog nepovezane glazbene misli.

e) Završna faza učenja skladbe

Među posljednjim koracima u učenju skladbe, nakon otprilike osam nastavnih sati, odvija se učenje napamet. Potrebno je naučiti posebno dionice lijeve i desne ruke s interpretacijom, a nakon toga zajedno. Nakon što su svi koraci u učenju pravilno učinjeni, učeniku preostaje vježba na različite načine (po dijelovima, posebno, s metronomom zbog tempa, izrada dinamike ili agogike) kojima shvaća svaki dio skladbe što olakšava pristup mogućem javnom nastupu.

4.1.2. Divlji jahač

a) Opća analiza djela

Namijenjeno je učenicima trećeg razreda klavira, no može ga svirati i napredniji učenik drugog ili prosječan učenik četvrtog razreda.

Skladbu možemo podijeliti na tri dijela čime dobivamo trodijelnu „ABA“ formu. Razlika „A“ i „B“ dijela je u tonalitetu i dionici u kojoj se javlja melodijska linija. Tonalitet skladbe, ujedno i „A“ dijela je a – mol, a središnji, „B“ dio modulira u F - dur. Melodijska linija koju čini velika glazbena rečenica od osam taktova, povjerena je dionici desne ruke, dok u „B“ dijelu vrlo slično koncipiranu veliku glazbenu rečenicu izvodi lijeva ruka.

Harmonijska progresija je jednostavna te je čine kvintakordi glavnih stupnjeva poput toničkog, subdominantnog i dominantnog kvintakorda i njihovih obrata. Tijekom cijele skladbe prisutno je istodobno sviranje akorada koji čine harmonijsku podlogu.

b) Početna faza učenja skladbe

Učitelj demonstrira skladbu svirajući je u zapisanom tempu i artikulacijom koja je vrlo specifična za ovo djelo. Tempo je *Vivace*, a načini sviranja koje susrećemo su *staccato* te izmjena *legata* i *staccata*. Prije izvedbe, učitelj učeniku može postaviti zadatak da odredi na koju ga životinju ugođaj asocira. Nakon izvedbe će učenik vrlo vjerojatno zaključiti da ga podsjeća na galop i na konja i tada mu učitelj otkriva naziv skladbe. Potom učitelj ponovno svira i traži od učenika da prati melodijsku liniju olovkom ili prstom što će ga navesti da primijeti promjenu uloge ruku u središnjem dijelu. Sljedeći je korak pisanje prstometa koji učitelj piše i provjerava, a zatim učenik sjeda za klavir te određuje da je tonalitet a – mol, mjera šestosminska, dinamika sadrži mnogo *sforzanda,* a da se melodijska dionica svira *staccato*. Bitno je istaknuti činjenicu kako je melodijska dionica sastavljena od rastvorbe trozvuka. Tako npr. prva dva takta čine tonički kvintakord s dodanom sekstom (slika br. 5), a jednaka harmonijska funkcija, u istodobnom zvučanju, pojavljuje se u lijevoj ruci.



Slika 5

Prvu frazu od četiri takta svira se desnom rukom *staccato* u vrlo sporom tempu. Nakon toga bilo bi dobro tu istu dionicu vježbati istodobno svirajući *non legato* intervale prve i druge osminke u grupi od tri u trajanju četvrtinke te zadnja osminka realno kako piše (slika br. 6).



Slika 6

Sljedeću frazu od također četiri takta može se vježbati na isti način, nakon čega se čita i svira dionica lijeve ruke. Navedena se dionica može odsvirati prvo bez ritma *non legato* jer je učeniku najčešće potrebno pročitati akorde. Nakon što je notni tekst savladan, učenik svira istu dionicu s ritmom i načinom sviranja koji podrazumijeva *staccato* i *non legato*, a učitelj ga prati sviranjem dionice desne ruke kako bi se dobila cjelovita slika o skladbi.

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Spajanje dionica može se započeti vježbom tako da se izvode prva četiri takta dva puta s točnom artikulacijom i to prvo desna ruka i zatim lijeva. Potom, u istom tempu, izvode se zajedno prva četiri takta. U slučaju da dođe do poteškoća, dobro bi bilo ponoviti dionicu desne ruke, ali na način kao što je prikazano na slici br. 6 dok lijeva svira kako je zapisano. Istodobno sviranje intervala i akorada učenika će navesti na brže shvaćanje melodije koju tvore harmonijske funkcije. Nakon što se tim načinom sviranja postigne željeni rezultat, barem dva puta točno odsvirana četverotaktna fraza, na isti način svira se sljedeća, a potom i sljedeća glazbena rečenica koja je vrlo slična prvoj, a različiti su samo krajevi. U drugom dijelu skladbe, gdje dionica lijeve ruke preuzima melodijsko vođenje, potrebno je pripremiti učenika na zamjenu uloga ruku, a u tome će pomoći sviranje i lijeve i desne ruke *portato* pa *non legato* načinom u vrlo sporom tempu. U slučaju da učenik vrlo brzo osamostali kretnje ruku, može se preskočiti takva vježba i krenuti odmah zajedno *staccato*, kako je i napisano.

Posljednji dio skladbe je jednak početku te će to učenik vrlo vjerojatno sam zaključiti i osvijestiti, što će olakšati vježbanje i učenje napamet.

d) Rad na interpretaciji

Prepoznatljivost *Divljeg jahača* je *staccato* u brzom tempu i dinamika koja prati kretnju melodijske linije. Od dinamičkih oznaka, najčešće se javlja *sforzando* koji ima ulogu naglašavanja vrhunca fraze i pridaje efekt živahnom ugođaju. Okomitim pokretnom zgloba prema dolje i malo jačim elastičnim pritiskom dobit će se *sforzando*. Vrlo je bitno na takvim mjestima, pogotovo ako su dvije note povezane lukom, puno vježbati pokret zgloba i to označiti strelicama kako bi učenicima bilo jasnije i preglednije (slika br.7). Na prvu, naglašenu notu pokret zgloba je silazan, a na drugu je uzlazan. Tim načinom sviranja dobiva se prirodno zvučanje naglašenosti i otpuštanja drugog tona, a jačina dinamike ovisi o tome kojom se težinom ruka i zglob spuštaju na tipku.



Slika 7

Dolasci na *sforzanda* mogu biti interesantni ako su praćeni *crescendom* koji dovodi do vrhunca fraze, a učenici će to vrlo brzo usvojiti zbog logičnog uzlaznog vođenja melodije. Prilikom promjene tonaliteta i uloge ruke u srednjem dijelu skladbe, bitno je izjednačiti dinamiku i artikulaciju, pogotovo ako je lijeva ruka inače slabija kod učenika. U tom slučaju bilo bi dobro odsvirati glavnu melodijsku liniju posebno, što znači da bi započela desna ruka, potom lijeva i ponovno desna. Harmonijsko – ritamsku pratnju treba svirati mnogo tiše od melodijske linije te je naglasiti samo onda kad je i označen *sforzando*.

Melodijska se linija, bilo u desnoj ili lijevoj ruci u *staccato* dijelovima svira oštrim *piano* načinom. To podrazumijeva da su zglob i ruka mirni jer su prsti vrlo aktivni. Naime, u oštrom načinu sviranja, visoki i nagli zamah prsta idealan je za dobivanje *staccata*.

Tempo skladbe uvježbava se pomoću metronoma te je dobro postepeno podizati ga od umjerenog prema bržem i vježbati po dijelovima od osam taktova, a potom u cijelosti. Ukoliko postoje tehnički problemi oni se mogu riješiti tako da se zahtjevnija dionica, ona u

kojoj se nalazi melodijska linija, svira ritmovima poput četvrtinke s točkom i dvije osminke u četverodobnoj mjeri (slika br. 8). Sviranje tim ritmovima na *legato* i *portato* način pomaže da ruka zapamti pokret, stekne fleksibilnost, sigurnost i automatizam.



Slika 8

Osim tempa skladbe, koji je označen *Vivace*, bitno je ispričati priču o jahaču kroz dinamiku i vođenje fraze. Učenik može i sam birati hoće li prvu glazbenu rečenicu odsvirati glasnije, a drugu tiše te isprobavanjem različitih ideja doći do zaključka zajedno s učiteljem.

U notama je zabilježeno i korištenje desnog pedala koji pridonosi još veći naglasak *sforzandu,* no to treba posebno navježbati. Način vježbanja obuhvaća sviranje dionice koja sadrži harmonijsko – ritamsku funkciju zajedno s pedalom te se osluškuje trajanje pedala do novog akorda. Učenik će morati biti oprezan zbog izmjene pedala kako bi harmonija ostala jasna i u brzom tempu.

e) Završna faza učenja skladbe

Nakon otprilike deset nastavnih sati skladbu je potrebno naučiti napamet za potrebe javnog nastupa. Učeniku se predlaže učenje svake dionice napamet i sviranje iste s dinamikom i u pravom tempu. Potom slijedi sviranje zajedno napamet s dinamikom i desnim pedalom. Nakon što je skladba naučena napamet, učenik određene dijelove vježba u sporijem tempu uz note.

4.1.3. Radostan seljak

a) Opća analiza djela

Djelo je namijenjeno učenicima trećeg razreda ili prosječnim učenicima četvrtog razreda.

Nekoliko fraza ponavlja se tijekom skladbe pa se tako na početku nalazi mala glazbena perioda od osam taktova i potom slijede dvije jednake glazbene rečenice od šest taktova. Specifičnost skladbe je što je pjevna *legato* melodijska linija povjerena dionici lijeve ruke dok desna u *staccato* i *tenuto* načinu sviranja izvodi akorde i čini osnovu harmonije.

Harmonijska progresija skladbe pisane u F - dur tonalitetu vrlo je jednostavna jer sadrži osnovne funkcije poput toničkog kvintakorda, subdominatnog kvintakorda, dominantnog kvintakorda i septakorda.

b) Početna faza učenja skladbe

Učitelj učeniku pojašnjava nastanak *Albuma* i slijedi demonstracija, a potom razgovaraju o ugođaju i karakteristikama melodijske linije. Učenik zaključuje da je ugođaj radostan te učitelj pojašnjava naziv djela, a karakteristika melodijske linije je izuzetna pjevnost zbog *legata* unatoč tome što je većinom uzlazno i silazno skokovita i rijetko postepena. Slijedi pisanje prstometa i učiteljeva provjera, a posebno mjesta gdje lijeva ruka svira crnu tipku (slika br. 9).

Učenik prije sviranja određuje da je tonalitet F – dur, mjera četveročetvrtinska te započinjemo uzmahom[49]. Analizom prve glazbene misli dolazi se do zaključka da se ona sastoji od dvije male glazbene rečenice te zajedno tvore malu glazbenu periodu. Prilikom čitanja dionice lijeve ruke, učenik spoznaje da melodija ponekad čini rastavljeni trozvuk akorda koji se istovremeno pojavljuje u desnoj ruci, no u istodobnom zvučanju (npr. dominantni septakord bez terce u lijevoj ruci i dominantni kvintsekstakord bez kvinte u prvom dijelu takta te tonički kvartsekstakord u drugom dijelu takta, slika br. 9).

[49] Dio dobe na nenaglašenom dijelu takta koji prethodi prvoj dobi sljedećeg takta.



Slika 9

Slijedi sviranje dionice desne ruke koja sadrži i *staccato* i *tenuto* te je potrebno odmah na početku to pokazati učeniku. Pri prvom sviranju dionice učeniku će biti lakše da svira bez ritma u sporom tempu kako bi pročitao akorde. Učitelj olovkom prati svaki akord te učenik provjerava i dionicu lijeve gdje ponovno uočava povezanost harmonije. Pri drugom sviranju dionice desne ruke, učenik svira s ritmom i pravilnim načinom sviranja: *staccato* vrlo oštro, a *tenuto* „uzima“ zglobom.

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Pri spajanju dionica učenicima zapreku predstavlja različita artikulacija koja se svira istodobno. Naime, lijeva ruka izvodi *legato* melodijsku liniju, a desna *staccato* akorde. Kako bi se na što kvalitetniji način riješila navedena problematika, potrebno je prvo svirati lijevu kako piše, a desnu osminke zamisliti poput četvrtinki i izvoditi ih *portato* s elastičnim zglobom (slika br. 10).



Slika 10

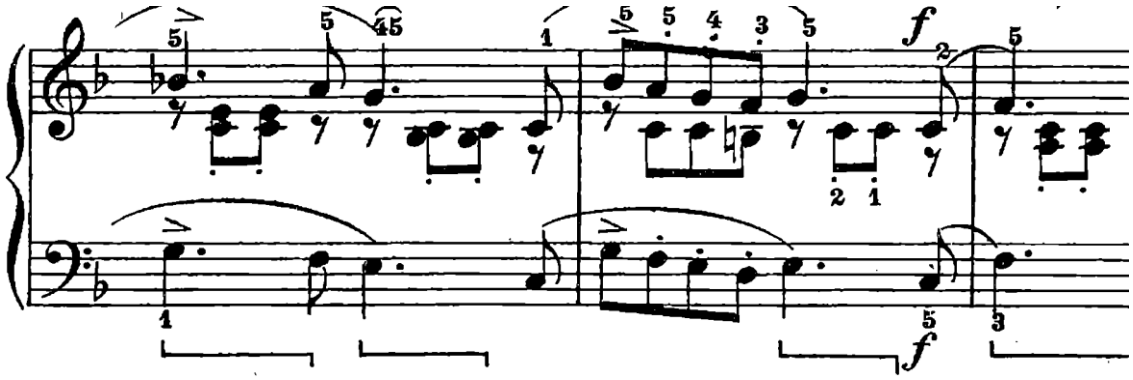
Ruke će se tom vježbom osamostaliti te je tada potrebno prijeći na sviranje manjih dijelova, od dva do četiri takta na način kako piše.

d) Rad na interpretaciji

U ovoj skladbi bitno je frazu, koja se u obliku dvotakta ponavlja više puta, iznijeti na različit način. To se može odraziti pomoću dinamike, ali i promjenom tempa koja je označena *poco ritardando* pri kraju i *a tempo* na početku fraze. Prema ideji, do koje zajedno dolaze učitelj i učenik, prvi *ritardando* može vrlo malo odstupati od početnog tempa, dok se drugi može svirati puno sporije jer se nalazi pri kraju skladbe.

Prijedlog za fraziranje pomoću dinamike bio bi *forte* na samom početku zbog prvog izlaganja tematskog materijala, i to na način da se prva doba istakne mekanim forte načinom sviranja. Od petog takta, ponavlja se glazbena misao s početka skladbe, iako je označen *forte*, učeniku se daje mogućnost sviranja ili jačeg ili slabijeg *forte* intenziteta kako bi se čula različita dinamika. Krajevi fraza su uvijek u *piano* dinamici zbog logičnosti vođenja linije.

Ono što će doprinijeti interpretaciji je i upotreba desnog pedala koji je zapisan u notama, no svakako treba pripaziti da bude kratak i da ga se uzima slušajući dionicu lijeve ruke. Na mjestima gdje se nalazi *staccato* u obje ruke, desni pedal se ne koristi kako bi do izražaja došao novi način sviranja, a i nova tematika (slika br. 11).



Slika 11

Načini na koji se skladba svira su različiti jer to zahtijeva i notni tekst. Lijeva ruka većinom svira mekanim načinom te kombinira *piano* i *forte* dinamiku uz česta *crescenda* i

decrescenda, a desna ruka održava elastičan zglob, no ima oštrije pokrete zbog *staccata*. Skladbu se može uvježbavati i na način da od devetog takta do kraja desna i lijeva ruka izvode samo glavnu melodijsku liniju bez akorada i to vrlo izražajno *legato*. Tim načinom učenik će slušati vodi li pažljivo i sa smjerom liniju ili je prekida naglim i slučajnim pokretima.

e) Završna faza učenja skladbe

Nakon otprilike dvanaest nastavnih sati, skladbu je potrebno naučiti napamet za potrebe javnog nastupa. Učeniku se predlaže učenje svake dionice napamet i sviranje iste s dinamikom i pedalom. Predlaže se sviranje s metronomom u bržem tempu po manjim cjelinama, a potom spajanje cijele skladbe uz dobivanje vedrog ugođaja i cjelovite slike.

4.1.4. Mala romanca

a) Opća analiza djela

Skladba pisana u a – mol tonalitetu, četveročetvrtinske mjere u umjerenom tempu namijenjena je učenicima četvrtog razreda ili prosječnom učeniku petog razreda. Skladatelj Schumann od *Male romance* započinje drugi dio ciklusa koji je namijenjen starijem uzrastu.

Ova glasovirska minijatura sadrži dva dijela gdje se u svakom od njih dva puta pojavljuje ponovljena glazbena rečenica. Naime, u prvom dijelu se u a – molu predstavlja melodijska linija lirskog ugođaja u trajanju od četiri takta nakon čega se ona ponavlja. Slijedi drugi dio sastavljen od kombinacije melodije dramskog karaktera u A – dur tonalitetu te lirskog koji podsjeća na početak skladbe. Navedena se glazbena rečenica od šest taktova ponavlja čime završava *Mala romanca*.

Harmonijsku progresiju prvog dijela skladbe čine funkcije osnovnih stupnjeva poput toničkog, subdominantnog i dominantnog kvintakorda i obrata. Posebnost je početak subdominantnom funkcijom u obliku kvartsekstakorda. U drugom dijelu koji kroz dva takta melodijsku liniju vodi u A – dur tonalitet, također se javljaju specifičnosti poput dominantnog kvintakorda koji se ne rješava u toniku, već u šesti stupanj kvintakorda.

b) Početna faza učenja skladbe

Učitelj učeniku demonstrira djelo svirajući lirski i dramski ugođaj vrlo kontrastno u umjerenom tempu. Po završetku demonstracije učenika bi bilo dobro potaknuti da svojim riječima objasni asocijacije ta dva kontrasta. Vrlo će vjerojatno ugođaj usporediti s dinamikom koja se mijenja iz *piana* u *forte* i zaključiti da je prvi dio skladbe mirniji i nježniji, a drugi podsjeća na borbenost i snagu.

U prvim glazbenim rečenicama oba dijela skladbe učitelj piše i provjerava prstomet, a učenik tijekom vježbanja doma samostalno može prepisati prstomet na ponavljajuće dijelove kako bi se ubrzao rad na satu. Učenik određuje a – mol tonalitet, umjeren tempo, četveročetvrtinsku mjeru i početak s predtaktom. Učitelj svira prvu frazu od dva takta gdje učenik određuje vrhunac na najvišem tonu, a potom svira i iduću dvotaktnu frazu koja također i dinamički i visinom doseže vrhunac u sredini. Potom učitelj svira cijelu glazbenu rečenicu (slika br. 12). Također zaključuje da obje ruke istovremeno imaju dvije uloge: iznošenje glavne melodijske linije i sviranje akorada i intervala kojima čini harmonijsku podlogu.



Slika 12

U fraziranju je bitno učeniku istaknuti *non legato* i *legato* dijelove koji su vidljivi jer su spojeni lukom. Posebno je važno osvijestiti učenika kako bi ruka pravilnim pokretom svirala navedene dijelove. Tako npr. predtakt ne bi smio biti jačega dinamičkog intenziteta od prve dobe sljedećeg takta, a mekan i elastičan pokret iz zgloba bi mogao biti idealan za *piano* dinamiku. Naravno da se u ovoj skladbi govori o kretnjama ruke i frazama za obje ruke jer je već navedeno da i lijeva i desna istovremeno sadrže obje uloge.

Svaki dio skladbe učenik bi trebao odsvirati prvo odvojeno i to na način da prvo svira samo melodijsku liniju (slika br. 13), a potom harmonijsku podlogu (slika br. 14.). Pri takvom sviranju bitno je prikazati dva načina sviranja istodobno: melodijska linija izvodi se elastičnim pokretom iz zgloba, a harmonijska pratnja *piano* oštrim načinom sviranja koji u ovom slučaju ne smije biti preoštar kako bi se isticao nad melodijom. Nakon što ruka osamostali dva različita pokreta, za što je potrebno malo više vježbe nego inače, slijedi sviranje posebno lijeve i posebno desne dionice kako piše u notama poštujući dinamiku.



Slika 13



Slika 14

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Osamostaljivanjem pokreta ruku, spajanje dionica neće biti zahtjevno jer obje ruke donose vrlo sličan tematski materijal. Bitno je da učenik uvijek poštuje isti prstomet kako bi ruka zapamtila pokrete i njihov smjer. U drugom dijelu skladbe koji je građen dramskim ugođajem, ruke moraju biti još više elastične u zglobu jer često svaka ukočenost pri sviranju akorada rezultira nekvalitetnim tonom i sazvučjem s krivo odsviranim tonovima ili kašnjenjem pojedine ruke ili prsta na tipku.

d) Rad na interpretaciji

Kao i za svaku skladbu u kojoj se tematski materijal ponavlja, tako i u ovoj vrijedi pravilo o interpretaciji po kojem bi bilo dobro različito svirati isti materijal. Prva glazbena rečenica prvog dijela skladbe sadrži dva vrhunca od kojih je drugi bitnijeg značenja, a oba su naglašena *fortepiano* dinamikom i naglim *crescendom* i *decrescendom*. Na tim mjestima značajna je i uloga agogike, tj. potrebno je malo usporiti prije samog dolaska na vrhunac kako bi on uistinu bio tako shvaćen. Usporavanje nije nužno po metronomu, već se ono odvija usporenijim pokretom prsta koji „uzima" određenu tipku zamahom i elastičnim pritiskom prema dolje i nakon što je tipka pritisnuta.

Glazbena rečenica u drugom dijelu skladbe zahtijeva oslonac petog prsta desne ruke u akordima zbog bolje zvučnosti gornjeg glasa. Akordi su dodatno istaknuti *tenuto* načinom sviranja što podrazumijeva uklanjanje slučajne mogućnosti oštrog ili *staccato* zvučanja (slika br. 15). Time je skladatelj dao do znanja da u *forte* dinamici akordima želi postići voluminozan i svečan ugođaj. Ruke će se u tom slučaju prisloniti na tipke, a akord će dobiti zvučanje iz zgloba koji će učiniti silazni pokret s maksimalnom elastičnošću. Učenicima se taj način sviranja može predočiti poput sviranja klavira čije su tipke još dublje nego što su inače, a ruke imaju puno težine u sebi. Također je dobra predodžba i usporeni pokret poput trčanja u vodi ili moru. Ukoliko učenik bude svirao imajući to na umu s potpuno opuštenim rukama i zglobom, vrlo brzo će doći do kvalitetnog zvučanja akorda. Naravno da je potrebno gledati frazu i vodoravno, a ne samo zvučanje pojedinog akorda okomito. Promatrajući dvotaktne fraze zaključuje se da je oslonac uvijek na prvoj dobi takta, a ostale su dinamički mnogo olakšane što i glazbenu misao dramskog karaktera čini logičnom.



Slika 15

e) Završna faza učenja skladbe

Pri samom kraju učenja skladbe potrebno je nadograditi njeno zvučanje upotrebom desnog pedala koji će doprinijeti *legato* načinu sviranja. Broj sati koji je potreban za usvajanje i učenje napamet ove skladbe varira o sposobnostima učenika, no zbog čestih ponavljanja glazbenih rečenica on se može svesti otprilike na dvanaest sati rada.

Mala romanca vrlo je privlačna za nastupe poput prigoda za Božić, Valentinovo ili manifestacije poput Dana klavira. Učenik će skladbu uvježbavati iz nota bez pedala, potom s pedalom i onda bez nota s pedalom. Drugi korak u pripremi za nastup je ponovno sviranje samo melodijske linije ali ne posebno kao na početku učenja, nego s obje ruke izražajnom dinamikom. Sljedeći korak bio bi sviranje iste melodijske linije napamet. Posljednja faza je sviranje napamet pred učiteljicom i učenicima iz razreda.

4.1.5. Sjećanje

a) Opća analiza djela

Skladba *Sjećanje* posvećena je Schumannovom najboljem prijatelju i kolegi skladatelju Felixu Mendelssohnu. Karakterizira je lirski i melankoličan ugođaj, A - dur tonalitet, dvočetvrtinska mjera i umjeren tempo, a namijenjena je uzrastu šestog ili naprednijeg petog razreda.

Djelo nema jasno odvojene cjeline kao što su promjena ugođaja ili tempa, već u jednakom tempu jedan složeniji tematski materijal provodi kroz bliže tonalitete. Vizualno se, zbog znakova ponavljanja, može očitati dvodijelnost. Tekstura notnog zapisa nije jednostavna zbog toga što dionica lijeve ruke sadrži šesnaestinke i osminke rastvorbe akorda trozvuka i septakorda te njihovih obrata, a dionica desne ima ulogu iznošenja melodijske linije u najvišem glasu te nadopunjavanje harmonijske slike intervalima u raznim ritmičkim obrascima.

Harmonije koje se javljaju su mnogo kompleksnije od onih u ranijim skladbama *Albuma*. Tonalni plan prvog dijela je početni, A – dur iza kojeg slijedi modulacija preko zajedničkog akorda u dominantni, E – dur tonalitet. U drugom dijelu skladbe, čestim uklonima pomoću sekundarnih dominanta skladatelj kratko zalazi u h – mol, a – mol te se

vraća polaznom A – duru. Osim kvintakorda glavnih i sporednih stupnjeva često su zastupljeni i septakordi i njihovi obrati.

b) Početna faza učenja skladbe

Učitelj će pri demonstraciji ovog djela potaknuti učenikovu želju za učenjem ukoliko bude svirao izražajnom agogikom i dinamikom. Naime, djelo koje je naizgled jednostavno za pročitati i odsvirati sadrži kompleksniju ideju o tome kako bi trebalo zvučati u cjelini. Lirski ugođaj, pjevna *legato* dionica, povezanost glazbenih misli, slušanje harmonija i njihovih rješenja, peti prst lijeve ruke u ulozi basa te odmjerena agogika uz uvijek novu dinamiku karakteristike su djela koje učenik uz učitelja treba odgonetnuti pri prvim slušanjima ovog djela.

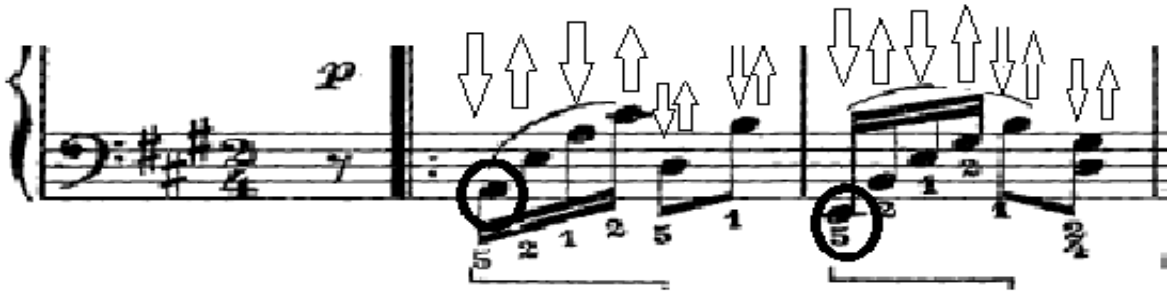
Pri drugom slušanju učitelj može učeniku zadati zadatak određivanja broja horizontalnih linija melodije. Učenik će vrlo vjerojatno odrediti gornji glas u dionici desne ruke koja često ima pratnju u akordima ili intervalima te dionicu lijeve ruke koja ima harmonijsko – ritamsku funkciju. Učitelj potom piše prstomet koji mora podržati *legato* desne ruke, ali i lijeve zbog kombinacije figura šesnaestinki i osminki.

Učenik određuje A – dur tonalitet, dvočetvrtinsku mjeru i dvodijelnost forme. Slijedi sviranje posebno desne ruke prve fraze (slika br. 16), a potom se ponovi ista fraza, no samo gornji glas istim prstometom kao i u prijašnjem izvođenju. Vrlo je bitno učeniku naglasiti pjevnost gornjeg glasa koji će se dobiti *legato* mekanim načinom sviranja.



Slika 16

Nakon što se na isti način pročita desna ruka prvog dijela skladbe, slijedi sviranje dionice lijeve ruke. U ovom se slučaju ističe peti prst koji naglašava basov ton harmonije, a to će se ostvariti osloncem na prvu dobu takta. Prijedlog učeniku je da se šesnaestinke vježbaju ljuljanjem zgloba grupirajući po dvije šesnaestinke, dok osminke imaju oba pokreta (slika br. 17). Zglob lijeve ruke trebao bi biti potpuno opušten, a prsti pod kontrolom učenika kako bi odsvirali točnu tipku.



Slika 17

U drugom dijelu skladbe način sviranja se ne mijenja zbog vrlo sličnoga notnog materijala (slika br. 18). Učenik svira posebno lijevu i desnu ruku slušajući melodiju gornjeg glasa u desnoj ruci i basov ton te *legato* šesnaestinke u lijevoj ruci.



Slika 18

Iako će na početku biti zahtjevno, od učenika bi kod drugog ili trećeg ponavljanja kraće fraze trebalo tražiti sviranje posebno s dinamikom. Učitelj demonstrira svirajući i pjevajući određenu frazu nakon čega učenik ponavlja. Ukoliko se radi o posebno naprednom i

nadarenom djetetu, učitelj može zatražiti mišljenje o fraziranju i od samog učenika te razgovarati o mogućnostima različitih načina sviranja.

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Pri prvom spajanju dionica važno je voditi računa da pokreti ruke budu neovisni te da dionica lijeve ruke bude elastična, a desne pjevna. Ono što je zajedničko je *legato* način sviranja. Pri prvom spajanju preporuča se sviranje dionice lijeve ruke i desne samo gornjeg glasa nekoliko puta u točnoj izvedbi manje fraze od četiri takta. Nakon što su se dionice na taj način spojile do kraja prvog dijela skladbe, slijedi sviranje obje dionice s potpunim notnim tekstom. Na isti način, po dva ili četiri takta, spajaju se i dionice drugog dijela skladbe.

d) Rad na interpretaciji

Djelo *Sjećanje* sadrži mnogo primjera fraza u kojima se može raditi na dinamici i agogici jer to dopušta notni tekst, ali i ugođaj. Tako primjerice na samom početku nalazimo predtakt koji treba svirati u *piano* dinamici, a slijedi isticanje gornjeg glasa dvotaktne fraze dionice desne ruke u kojoj je vrhunac pri samom njenom kraju. Navedenu melodiju od početka takta treba voditi od *piana* do *mezzopiana* bez pada intenziteta. To će se uspješno izvesti *piano* mekanim načinom sviranja u kojem se prsti ravnomjerno dižu prije uzimanja tipke i potom s osjećajem dubine tipke spuštaju na nju.

S posebnim se osloncem treba doći i na notu dužeg trajanja iza koje slijedi ili harmonijsko rješenje ili nota kraćeg trajanja (slika br. 19 ton a1 u dionici desne ruke). Na spomenutu tipku prst se spušta usporeno, a često može i zakasniti te se tako vrlo malo odmaknuti od tempa. Takva se usporavanja vrlo dobro podnose te upravo to pridonosi primjerenoj agogici i interpretaciji.



Slika 19

U prvom dijelu skladbe nalaze se ukrasi poput kvintole i tridesetdruginke koje se izvode oštrim *piano* načinom sviranja (slika br. 20). Razlog tome je činjenica da ukrasi u glazbi služe kako bi obogatili određeni ton ili harmoniju notama kratkog trajanja koje se ne bi trebale isticati nad osnovnom melodijskom linijom. Oštar način sviranja pogodan je za razgovijetnost ukrasa sastavljenih više od četiri tona kratkog trajanja.



Slika 20

Agogika u *Sjećanju* ima vrlo bitnu ulogu zbog ugođaja skladbe te svaki učenik može imati vlastitu percepciju i ideju kako izvoditi određena mjesta koja su i označena promjenama tempa (slika br. 21). Učitelj bi navedena mjesta uvijek trebao demonstrirati učeniku, no ne bi smio niti zanemariti učenikove pokušaje prije demonstracije jer će oni vrlo nadareni ili s iskustvom sličnih skladbi već imati jasnu ideju kako treba zvučati. U tom trenutku, učitelj je učenikova vodilja koja ga usmjerava te mu pokazuje paletu krajnosti izvođenja iz koje izvođač ocjenjuje i bira ono što pristaje i skladbi, ali i osobnom doživljaju iste. Kombinacija takvog učitelja i učenika može rezultirati iznimno kreativnoj nastavi klavira koja će ostati u sjećanju i izvan obrazovne ustanove. U tom slučaju cilj učenja skladbe *Sjećanje* ispunjen je u potpunosti. Pojedini primjeri promjene tempa se ponavljuju u kontekstu istoga notnog materijala te je tada potrebno ocijeniti koji trenutak je posebniji za naglašavanje.



Slika 21

e) Završna faza učenja skladbe

Nakon što je notni tekst savladan i izveden uz odgovarajuću dinamiku i agogiku, učitelj provjerava i piše oznaku za desni pedal. Potom učenik izvodi manje dijelove uz upotrebu pedala. Vrlo je bitno da se na određenim mjestima zbog lošeg pedala ne izgubi nit melodijske linije (slika br. 22), a to će se riješiti sviranjem polupedala ili brzim mijenjanjem pedala. Završni korak u učenju je sviranje napamet posebno dionica i u cijelosti. Opisanom pripremom djela, za koju je potrebno oko dvanaest sati, učenik je spreman za javni nastup.



Slika 22

4.2. Metodička analiza odabranih djela iz *Dječjeg albuma,* op. 39 Petra Iljiča Čajkovskog

4.2.1. Jutarnja molitva

a) Opća analiza djela

Skladba mirnog ugođaja i umjerenog tempa namijenjena je učenicima trećeg ili naprednijim učenicima drugog razreda. Tonalitet je G – dur, mjera je tročetvrtinska, tempo je *Andante,* a posebnost prvog djela opusa je homofoni slog.

Razlikujući dva tematska materijala, skladba se sastoji od prvog dijela koji sadrži dvije velike glazbene rečenice od osam taktova i drugog dijela sastavljenog od slijeda dvotakta i jedne male glazbene rečenice od četiri takta. Harmonijska progresija osim kvintakorda i septakorda u osnovnim i sporednim stupnjevima sadrži mnogo sekundarnih dominanti i uklona u e – mol, h – mol i E – dur. Djelo zbog navedenog sadrži mnoge alterirane tonove koji obogaćuju boju zvuka.

Naizgled jednostavne strukture, *Jutarnja molitva* od mladog pijanista zahtijeva pomno vođenje melodijske linije koja se nalazi u gornjem glasu dionice desne ruke. Potrebno je pratiti i prohodne tonove te rješenje dominantnih funkcija izvodeći ih pravilnom dinamikom i načinom sviranja.

b) Početna faza učenja skladbe

Učitelj prilikom prve demonstracije skladbe učeniku može ukratko objasniti nastanak *Dječjeg albuma,* naglasiti da je *Jutarnja molitva* prva u tom opusu te da ona opisuje prve djetetove reakcije pri buđenju. Slijedi demonstracija skladbe nakon koje učenik određuje ozbiljan ugođaj, umjeren tempo, G – dur tonalitet i tročetvrtinsku mjeru. Uz ponovnu izvedbu i razgovor, učenik zaključuje prvu i drugu cjelinu djela te ga učitelj navodi na opažanje dionice lijeve ruke koja zadnjih devet taktova izvodi pedalni ton na tonici.

Prstomet, kao vrlo bitnu stavku, piše i provjerava učitelj, a potom učenik izvodi posebno dionicu desne i lijeve ruke samo prvog dijela. Dionica desne ruke zahtijeva *legato* mekani način sviranja s vođenjem dinamike od *piana* prema *mezzoforteu* do vrhunca prve fraze rečenice (slika br. 23). Druga fraza rečenice započinje *mezzoforte* dinamikom i završava u *pianu* (slika br. 24). Dionica lijeve ruke u obje glazbene rečenice prvog dijela skladbe

ritmički je vrlo jasna i dosljedna, a izvodi se na mekani način tako da se prva doba takta te prohodni tonovi dinamički više naglase od ostalih.



Slika 23



Slika 24

Prilikom izvođenja prvog dijela skladbe, učenik bi trebao barem dva puta točno ponoviti obje rečenice s pravilnim načinom sviranja, a potom slijedi izvođenje drugog dijela. Prvi dvotakt svira se jačom, *forte* dinamikom, a drugi *mezzoforte,* a učeniku može usporediti s izvođenjem jeke. Dionica desne ruke sadrži melodijsku liniju koja se najbolje može izvesti mekanim načinom sviranja. Lijeva ruka u ovom dijelu skladbe sadrži pedalni ton na tonu tonike koji ima funkciju dočaravanja crkvenih zvona, a peti prst ga svira tako da je položen u opuštenom položaju i ne podiže se iz zraka već samo pritišće tipku tona g (slika br. 25). U dionici lijeve ruke se osim pedalnog tona ističe i melodijska linija srednjeg glasa u polovinkama i četvrtinkama čiju je promjenu i akcent dobro naglasiti izmjenama drugog i prvog prsta (slika br. 25)



Slika 25

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Pri spajanju dionica, potrebno je spajati manje cjeline te tako dva dijela skladbe podijeliti na manje fraze od četiri takta. Izvedba spajanja bila bi na sljedeći način: uvijek u jednakom, sporom tempu, prva četiri takta svira lijeva ruka dva puta točno nakon čega desna također dva puta. Slijedi sviranje obje dionice u tempu jednakom izvođenju posebno što ne bi trebalo predstavljati tehničke zahtjevnosti. Sljedeći je korak učenikovo praćenje gornjeg glasa desne ruke koji je pjevan, *legato* i odsviran na mekani način. Navedeno se može izvježbati sviranjem samo gornjeg glasa u desnoj ruci i lijeve kako je zapisano. Na isti se način uvježbava cijela skladba.

Učitelj često može pripomoći učeniku u slušanju onih melodijskih linija koje treba istaknuti, a u ovoj skladbi to je gornji glas u desnoj ruci, prohodni tonovi u osminkama koji vode u sljedeću harmoniju te četvrtinke i polovinke srednjeg glasa u dionici lijeve ruke u drugom dijelu skladbe (slika br. 26 i 27).



Slika 26



Slika 27

d) Rad na interpretaciji

U djelu koje zbog vođenja glasova u homofonom slogu nalikuje ozbiljnom karakteru ne nailazi se na promjene tempa, no dinamičke oznake poput *fortea, piana, crescenda* i *decrescenda* te akcenata vrlo su česte i treba ih poštovati jer se time postiže željena interpretacija. Učenik nakon spajanja dionica treba obratiti pozornost na to da nakon sviranja note dugog trajanja, sljedeću notu svira ili istom ili tišom dinamikom kako taj ton ne bi odstupao iz melodijske linije. Čest primjer u ovoj skladbi je upravo četvrtinka s točkom iza koje slijedi osminka. Svaka osminka koja se nalazi na navedenom mjestu trebala bi zvučati nježno, tako da se prst ne podiže previše iznad tipke (slika br. 28).



Slika 28

Mjesta koja u skladbi zahtijevaju dolazak na vrhunac fraze označena su dugim crescendom i akcentom koji označava centar. Na akcentiranu notu bilo bi dobro doći *forte* mekanim načinom sviranja, s velikim zamahom prsta prije uzimanja tipke, a vrlo je dobar trik

i odgađanje, tj. vrlo malo kašnjenje na tu notu. Naime, učenik neće izaći iz tempa toliko da se skladba previše uspori ili se poremeti mjera, već se to određuje vlastitim osjećajem za glazbu i fraziranje.

e) Završna faza učenja skladbe

Nakon što se skladba izvodi uz pravilan način sviranja, s točnim prstometom i glazbenim tekstom, učenik je spreman i naučiti napamet. Prije svega bi bilo dobro da se uče napamet posebno dionice, nakon toga slijedi napamet zajedno po dijelovima, a potom cijela zajedno. Određivanje pravilnog tempa je također bitna stavka, a taj bi bio brzina umjerenog hoda. Nakon otprilike deset nastavnih sati skladba bi mogla biti naučena i spremna za javni nastup.

4.2.2. Bolesna lutka

a) Opća analiza djela

Skladba tužnog ugođaja, pretežito namijenjena djevojčicama zbog samog naslova, pripada programu koji obuhvaća drugi ili napredniji prvi razred klavira. Skladana je u g – mol tonalitetu, dvočetvrtinskoj mjeri, a tempo oznaka je *Lento* što znači vrlo sporo.

Na kraju prvog dijela skladbe, sastavljenog od dvije velike glazbene rečenice od osam taktova, nalazi se znak ponavljanja nakon čega se u drugom dijelu skladbe javljaju dvije velike glazbene rečenice te još jedna glazbena rečenica koja podsjeća na *codu* i kojom skladatelj zaključuje djelo. Harmonijska struktura djela je jasna zbog glazbenog teksta pisanog na način da se u svakom taktu pojavljuje novi akord u razloženom obliku. Naime, melodijska linija je uvijek unutar akorda smještena ili kao najviši glas u dionici desne ruke, ili kao najdublji u dionici lijeve ruke, a zbog registra i tempa lako je uočljiva. Spektar dinamičkih oznaka kreće se od *pianissima* do *fortea* što izvođaču omogućava da istu tematiku izvede na drugačiji način i time obogati interpretaciju.

Analizom harmonijske progresije dolazi se do saznanja o upotrebi kvintakorda i septakorda te njihovih obrata glavnih stupnjeva, no i septakorda i kvintakorda drugog stupnja te dominante za četvrti stupanj g – mola. Iako je djelo većinom pisano u harmonijskom molu, već u prvom dijelu nalazi se i melodijski mol koji se prepoznaje u melodijskoj liniji u dionici lijeve ruke.

b) Početna faza učenja skladbe

Učitelj prije demonstracije može učeniku zadati određivanje ugođaja, a nakon izvedbe učenik će najvjerojatnije reći da ga skladba podsjeća na nešto tužno. Potom učitelj otkriva naslov djela i priču o skladateljevom opusu i odluci pisanja skladbi koje nose naslov *Bolesna lutka, Lutkin pogreb* i *Nova lutka*, a rad za domaću zadaću može biti i crtež ili priča o vlastitoj igrački ili lutki koja ga podsjeća na onu iz *Dječjeg albuma*.

Pri ponovnoj demonstraciji djela učenik može olovkom pratiti melodijsku liniju čime će zaključiti da se ona javlja na drugom dijelu dobe te se ističe u gornjem glasu dionice desne ili donjem dionice lijeve ruke. Također se određuju i označavaju dijelovi skladbe, a melodijska se linija može obojati određenom bojom što će vizualno pomoći i pri učenju napamet. Potom učenik sjeda za klavir i svira dionicu lijeve ruke prvog dijela minimalno dva puta točno, a zatim na isti način i dionicu desne ruke. Jednakim pristupom slijedi i čitanje drugog dijela skladbe, a ponekad učitelj može pomoći svirajući onu dionicu koja se ne izvodi kako bi učenik dobio potpuni zvukovni doživljaj djela.

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Pri prvom spajanju dionica, učenik prvo može svirati na način da u dionici lijeve ruke izvodi najdublji glas, a u desnoj najviši i tako izostavlja središnji (slika br. 29). Nakon što na takav način učenik sa sigurnošću svira i prati melodijsku dionicu, dodaje se i središnji glas te se izvodi originalni notni zapis (slika br. 30).



Slika 29



Slika 30

Učenik pri spajanju dionica vodi računa o tijeku pjevne melodijske linije i oslonca petog prsta lijeve ruke na basov ton. Učitelj učeniku pomaže pjevanjem i isticanjem upravo navedenih linija.

d) Rad na interpretaciji

Nakon što je učenik uspješno spojio dionice te cijelu skladbu izveo u sporom tempu s točnim notnim tekstom, potrebno je usmjeriti ga na pravilan način sviranja. Melodijska linija, bilo da se nalazi u dionici desne ili lijeve ruke uvijek je označena *tenutom*, što se može povezati s mekanim načinom sviranja. Učeniku se taj način sviranja u ovoj skladbi može pojednostaviti predodžbom da svaki ton melodijske linije traži odmor te da zglob sjedne u zamišljeni prostor ispod njega, a prsti su u obliku polukruga položeni na tipke. Prst određuje tipku, no zglob proizvodi mekoću tona, a što je zglob opušteniji u gibanju gore – dolje, to je ton kvalitetniji, elegantniji i prikladniji ugođaju djela. Često se učenicima i pri sviranju ljestvice paralelno ili protupomak može savjetovati da opuste zglob tako da na svaki ton ruka ili zglob „sjednu na zamišljenu stolicu“. Ukoliko se ljestvica uspješno svira tim načinom, tada se jednakim uspjehom postiže i pjevnost melodijske linije skladbe.

U notama je na početku ispod dionice lijeve ruke istaknuto da se basov ton treba izvoditi *marcato*, odnosno jačom dinamikom ili jasnijom artikulacijom. Učenika bi se trebalo uputiti na takvo izvođenje lijeve ruke *forte* mekanim načinom sviranja. Navedeni se način izvodi pomoću ravnomjernog podizanja prsta u zrak i spuštanja na tipku te zgloba koji težinom određuje dinamiku.

Sljedeća bitna stavka u interpretaciji je dinamika koja je često označena poput dugih *crescenda* i *decrescenda* od četiri i više taktova (slika br. 31). Takva se mjesta izvode mekanim načinom sviranja uz pomoć zgloba koji određuje sve glasniju, odnosno tišu jačinu

zvuka. Bitno je postići ravnomjernost prema dinamičkim vrhuncima, nakon kojih slijedi postupno vraćanje u *mezzopiano* ili *piano* dinamiku.



Slika 31

e) Završna faza učenja skladbe

Učenik je nakon svih koraka učenja skladbe spreman naučiti je napamet, a u ovom je slučaju vrlo bitno to učiniti po dionicama i frazama. Naime, djelo sadrži slične ili jednake dijelove koje bi trebalo označiti ili bojom ili slovom ili znakom, pa se tako skladba uči napamet po dijelovima, ali posebno. Sljedeći korak je učenje napamet po dijelovima zajedno, a potom i izvođenje napamet u cijelosti za što će ukupno biti potrebno oko 10 nastavnih sati.

4.2.3. Nova lutka

a) Opća analiza djela

Nakon *Bolesne lutke*, Čajkovski je napisao djelo *Lutkin pogreb*, a potom djelo *Nova lutka* kojom u *Dječjem albumu* ipak pobjeđuje tugu i susreće se s radošću, a namijenjeno je drugom razredu klavira. Djelo je skladano u B – duru, paralelnom tonalitetu onog u kojem je skladana *Bolesna lutka*. Tempo je *Allegro*, mjera je troosminska, ugođaj je veseo i radostan, a oblik je A B A1 iza kojeg slijedi kratka *coda* koja nije napisana u notama, no može je se opaziti zbog ponavljanja melodijskog i ritmičkog obrasca koji vodi do kadence.

Melodijska se linija uvijek nalazi u dionici desne ruke, a lijeva ruka izvodi ritamsko – harmonijsku pratnju. Prvi, „A“ dio skladbe sadrži dvije velike glazbene rečenice od osam taktova koje su sadržajno jednake, a razlikuje se od „A1“ dijela po tome što druga glazbena rečenica nije ista prvoj već se razlikuje u dionici i lijeve i desne ruke. Središnji, „B“ dio sastoji se od dvije velike glazbene rečenice.

U harmonijskoj progresiji koja obuhvaća i glavne, ali i sporedne stupnjeve kvintakorda i septakorda, često se nalaze i alterirani tonovi kojima skladatelj obogaćuje zvukovnu priču. Čest je slučaj prividnog odlaska u drugi tonalitet zbog vođice u gornjem glasu i akorda u dionici lijeve ruke u kratkom trajanju od jednog takta.

b) Početna faza učenja skladbe

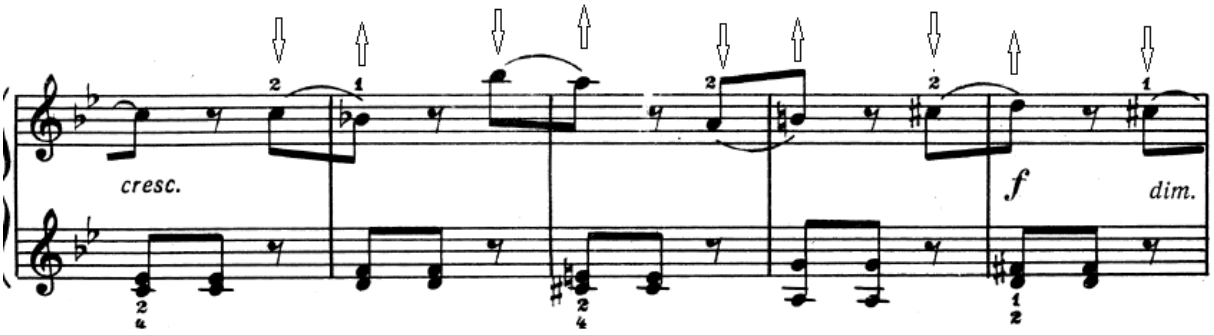
Ovo bi djelo moglo biti zanimljivo učenicama koje su učile svirati *Bolesnu lutku* i/ili *Lutkin pogreb* zbog povezanosti naslova. Međutim, ako učenica nije svirala navedene skladbe, učitelj bi trebao objasniti priču o nastanku opusa. Potom slijedi demonstracija u bržem tempu s izražajnom dinamikom i pravilnim načinom sviranja. Učenik zatim određuje veseo ugođaj, troosminsku mjeru, brz tempo i melodijsku liniju u dionici desne ruke. Prilikom druge demontracije učenik zapaža i bilježi trodijelnost skladbe te kratku *codu*.

Dionica kojom će učenik započeti čitanje djela je ona lijeve ruke. Mogućnost koja se pruža zbog notnog teksta je sviranje jedne četvrtinke i pauze u taktu ili kako je zapisano, dvije osminke i pauza (slika br. 32). U prvom slučaju učenik će dobiti sigurniji osjećaj gdje se nalazi određeni interval zbog dužeg notnog trajanja. Sviranjem originalnog zapisa, učenik bi trebao intervale izvoditi vrlo kratko, a u pauzi pripremiti sljedeći interval. Međutim, to često može biti problem pri spajanju dionica, a kako bi se to riješilo, učenik bi trebao na oba navedena načina odsvirati dionicu lijeve ruke po dijelovima barem tri do četiri puta točno kako bi ruka zapamtila kretnju, a i sluh navikao na progresiju intervala.



Slika 32

Slijedi sviranje dionice desne ruke po dijelovima poštujući frazu koja je u ovom slučaju na početku duga i označena *legatom*. Na mjestima na kojima je fraza kratka (slika br. 33), učenik bi trebao samo pokretom zgloba prema gore prekinuti melodijsku liniju i nastaviti svirati mekanim načinom sviranja pokretom prema dolje.



Slika 33

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Spajanje dionica učeniku ne bi trebalo predstavljati tehnički problem ukoliko se posebno vježbalo točno više od tri puta zaredom. Učenicima koji teže svladavaju ritam može se preporučiti da pri prvom spajanju dionicu desne ruke sviraju kako piše, a lijevu umjesto dvije osminke i pauze sviraju samo jednu četvrtinku i pauzu (slika br. 34). Nakon što je učenik na taj način savladao spajanje dionica, sljedeći korak je sviranje onako kako je zapisano. Ako se i tad javljaju ritmički problemi, tada učenik može u sporom i uvijek jednakom tempu svirati samo dionicu desne ruke dva puta točno, potom dionicu lijeve ruke i zatim zajedno. Često se navedenim pristupom vrlo brzo dolazi do željenog rezultata.



Slika 34

d) Rad na interpretaciji

U ovoj skladbi se zbog ugođaja i karaktera melodijske linije svira mekanim načinom, a posebnost je korištenje zgloba pri naglašavanju kratkih fraza. Dionica lijeve ruke ne treba doći do izražaja, no bitno je da ima uvijek jednaki puls i ritmičnost te je stoga najbolje ruku držati mirno, prste na tipke te se samo oslanjati zglobom. Desna ruka u dugim *legato* frazama svaki ton „uzima“ zglobom, što se odvija pokretom prema dolje kad se izvodi ton te prema gore prije nego što se svira sljedeći ton. U središnjem dijelu skladbe fraze su kraće, a time se mijenja i način sviranja. Naime, drugi se ton u tom slučaju ne „uzima“ zglobom već ga se izvodi poput harmonijsko – melodijskog rješenja u tišoj dinamici (slika br. 35). Na prvi ton fraze zglob se spušta, a na idući se zglob podiže. Pokreti su ravnomjerni te učeniku treba objasniti da je ruka opuštena, ali i da ima težinu s kojom se postiže pjevnost i voluminoznost tona.



Slika 35

Česta *crescenda* i *decrescenda* kroz više taktova pružaju učeniku razvitak tehnike sviranja pomoću elastičnog zgloba dajući sve više snage zbog *forte* dinamike ili oduzimajući je zbog *piano* dinamike.

e) Završna faza učenja skladbe

U završnoj fazi učenja učeniku se predlaže izvedba prema vlastitoj interpretaciji. Učenik može imati svoju sliku nove lutke ili igračke te tako stvoriti svoju originalnu izvedbu pomoću dinamike, ali i agogike usporavanjem ili ubrazavanjem na krajevima ili počecima dijelova. Skladba je prigodna za javni nastup, a to podrazumijeva i učenje napamet. Napamet

se sviraju prvo dionice posebno po dijelovima skladbe, a potom zajedno. Nakon otprilike 12 sati učenik može naučiti skladbu te je izvesti na nastupu.

4.2.4. Talijanska pjesmica

a) Opća analiza djela

Skladba je namijenjena učeniku četvrtog razreda ili naprednijem trećeg razreda. Skladana je u D – dur tonalitetu, troosminskoj mjeri, a tempo je *Moderato*. Djelo je zbog pjevne melodijske linije vrlo radosnog ugođaja i karakterom doista opisuje naziv koji podsjeća na napjev iz Italije.

Melodijska linija je uvijek smještena u dionici desne ruke koja je jednoglasna, a lijeva ruka ima harmonijsko – ritamsku ulogu izvodeći uvijek isti obrazac *staccato* načinom sviranja. U skladbi se mogu razlikovati dva dijela, od kojih se u prvom predstavlja velika glazbena perioda, a u drugom dvije velike glazbene rečenice vrlo sličnog tematskog materijala.

Harmonije koje je skladatelj upotrijebio u *Talijanskoj pjesmici* vrlo su jednostavne i primjerene shvaćanju odnosa akorada učenicima nižih razreda osnovne glazbene škole. Pojavljuju se samo glavni stupnjevi kvintakorda i septakorda te njihovih obrata, a tek pokoji alterirani ton u melodiji gornjeg glasa donosi bogatstvo i proširuje tonalitet.

b) Početna faza učenja skladbe

Učitelj prije demonstracije može učeniku zadati određene zadatke poput načina sviranja lijeve ruke, ugođaja, tempa i mjere, a nakon demonstracije učenik određuje da je način *staccato* u lijevoj ruci, ugođaj veseo, tempo umjeren, a mjera troosminska. Potom učitelj provjerava i piše prstomet te obilježava dijelove skladbe. Učenik izvodi dionicu lijeve ruke prvog dijela, a potom i drugog te zaključuje da se u cijelom djelu izmjenjuje ukupno pet različitih akorada. Tehnički manje naprednim učenicima savjetuje se sviranje lijeve ruke na *non legato* način u vrlo sporom tempu, a potom *staccato* načinom. Slijedi čitanje dionice

desne ruke koja se većinom izvodi *legato* mekanim načinom sviranja, a na nekoliko mjesta u drugom dijelu skladbe nalazi se i *staccato* u šesnaestinkama te ukras unutar linije osminki. Svaku dionicu bilo bi dobro izvesti barem tri do četiri puta točno po dijelovima, a potom u cijelosti.

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Prilikom spajanja dionica, koje se sviraju na dva različita načina, problem može predstavljati njihova neovisnost. Naveden bi se problem mogao riješiti tako da se odrede manji dijelovi unutar dvije cjeline skladbe te se svaki dio vježba na način da prvo svira lijeva ruka, potom desna i onda zajedno. Bitno je naglasiti da spori tempo pri svim načinima ostaje isti i da se svaka dionica posebno ponovi barem dva puta i potom se spajaju. Nakon što se manji dijelovi od dva ili četiri takta uspješno izvedu zajedno, slijede i ostali, zatim i cijela skladba.

Isticanje prve dobe u dionici lijeve ruke je vrlo bitno naglasiti učeniku, a to se može osim vježbanjem posebno usvojiti i izvođenjem samo prve dobe u lijevoj ruci i desne onako kako je zapisano (slika br. 36).

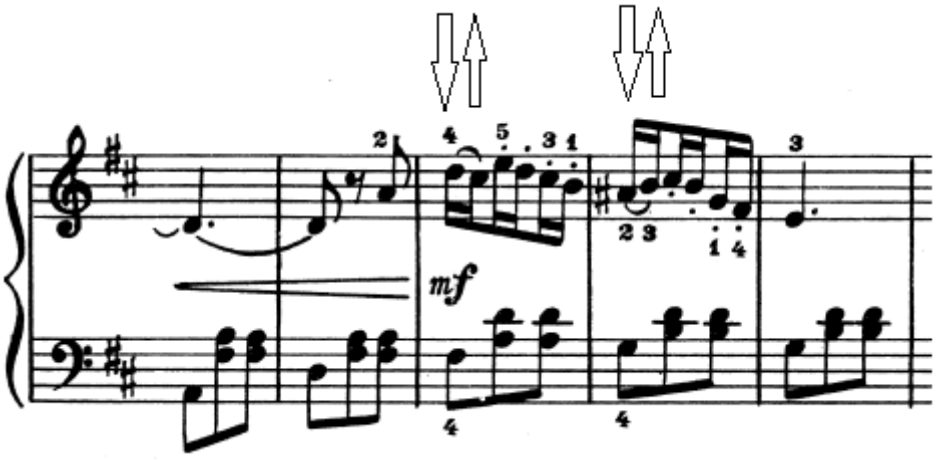


Slika 36

d) Rad na interpretaciji

Dionica lijeve ruke je jasno označena *sempre staccato* što podrazumijeva kratko zvučanje tonova i oštar *piano* način sviranja. Navedeni se način postiže držanjem ruke vrlo mirno, a prsti su vrlo aktivni u artikulaciji te oštrinu zvuka dobivaju zamahom iz zraka. U ovom slučaju će zamah prsta biti malo manji kako lijeva ruka ne bi prekrila dionicu desne ruke.

Legato pjevna melodijska linija dionica desne ruke izvest će se na mekani način, a dinamiku će pratiti težina prsta i zgloba kako teče fraza i glazbena misao. Pojedina mjesta zahtijevaju oštar način i desne ruke te kombinaciju zgloba i oštrine (slika br. 37).



Slika 37

Duge pjevne legato linije zahtijevaju vođenje fraze prema vrhuncu koji su često označeni akcentima te povratak u početnu dinamiku (slika br. 38). U tom slučaju desna ruka također svira mekanim načinom.

Tehnički spretniji učenici, no i oni koji žele izvesti vlastito osmišljenu interpretaciju mogu poraditi i na agogici, pa na mjestima poput onih na slici br. 37 odsvirati malo bržim tempom nakon kojeg će se vratiti *a tempo*.



Slika 38

e) Završna faza učenja skladbe

Nakon otprilike deset do dvanaest nastavnih sati, za koliko je potrebno naučiti svirati skladbu, učenik će vjerojatno zbog ponavljanja glazbenih rečenica vrlo brzo naučiti napamet nakon čega može javno nastupati.

4.2.5. Slatko sanjarenje

a) Opća analiza djela

Djelo koje spada u jedno od najpoznatijih iz opusa *Dječjeg albuma* namijenjeno je učenicima petog ili naprednijim četvrtog razreda. Skladana je u C – dur tonalitetu, mjera je tročetvrtinska, tempo *Andante*, a ugođaj je vrlo nježan i smirujuć.

Vrlo prepoznatljivu melodijsku liniju, koja se u početnom, A dijelu javlja u najvišem glasu dionice desne ruke te u središnjem B dijelu u najdubljem lijeve ruke, krasi *legato* fraza i iznimna pjevnost. Oblik skladbe je, prema vođenju melodijske linije, ali i modulacije iz C u G – dur tonalitet A B A.

Harmonijska progresija osim glavnih i sporednih stupnjeva kvintakorda i septakorda te obrata sadrži i uklone čime prividno odlazimo u bliske tonalitete. U središnjem, „B“ dijelu skladbe odvija se modulacija u G – dur tonalitet, a potom, u „A“ dijelu slijedi povratak polaznom C – duru.

b) Početna faza učenja skladbe

Učitelj bi demonstracijom učeniku trebao pokazati da se ova skladba može interpretirati na razne načine, pa tako svaki učenik ima svoju izvedbu. To se može omogućiti svakom izvođaču zbog građe melodijske linije, ali i ugođaja koji zahtijeva usporavanje na krajevima fraza i ubrzavanjima na počecima istih.

Nakon demonstracije učenik izvodi *legato* dionicu desne ruke prvog, a potom i drugog dijela skladbe. Bitno je već na početku razlikovati dijelove i glazbene rečenice zbog fraziranja i dinamike. Nakon dionice desne slijedi čitanje dionice lijeve ruke koja se na početku može pojednostaviti izvođenjem samo najdubljeg *legato* glasa, a potom i onako kako piše (slika br. 39).



Slika 39

U središnjem dijelu skladbe dionice mijenjaju uloge, pa se prethodni način izvođenja može nastaviti u i u tom dijelu. U završnom dijelu skladbe, koji je zapravo ponovljeni početni dio, učenik bi trebao zaključiti da se radi o „A“ dijelu.

c) Spajanje dionica lijeve i desne ruke

Spajanje dionica moglo bi dovesti do toga da dionica lijeve ruke prekrije desnu u „A“ dijelu skladbe, no trebalo bi odmah poraditi na tome da učenik sluša i prati melodijsku liniju gornjeg glasa i vođenje basa u lijevoj ruci. U „B“ dijelu skladbe učenik prati dionicu lijeve ruke koja ima melodijsku liniju u najdubljem glasu (slika br. 40), a potom istovremeno i u desnoj i u lijevoj tvoreći liniju u intervalu decima (slika br. 41)



Slika 40



Slika 41

d) Rad na interpretaciji

Kako je već spomenuto, ova skladba pruža razne mogućnosti zbog ponavljanja materijala, bogate dinamike i agogike. Na prvom mjestu, pri ponavljanju istog notnog teksta, bitno je imati sliku o cjelovitoj skladbi te kako želimo da ona zvuči. Prema tome će se manji dijelovi izvoditi izražajnijom dinamikom ili suprotno, onom koja podsjeća na mirnoću. Tako npr. početna fraza, koja se javlja u drugom „A“ dijelu skladbe ne mora biti toliko izražajna kao na samom početku te možemo učenika uputiti na glazbu iz daljine ili nešto što podsjeća na maglovitost, starinu, davninu, nestvarnost, bajku i slično. Prvi „A“ dio, koji prvi puta iznosi tematski materijal, trebao bi biti izražajniji i s jačom dinamikom, pa tako uputiti učenika da svira glazbu koja podjeća na veselo djetinjstvo, maštu, radost, iščekivanje i svijetlost. Središnji, „B“ dio, u kojem lijeva ruka ima glavnu ulogu, može se protumačiti kao drugi lik koji prepričava svoje djetinjstvo, igru kroz sjećanje, sanjarenje o djetinjstvu i željama jednog djeteta, iskrenosti, prijateljstvu i dobrim stvarima. Pri uključivanju desne ruke u „B“

dijelu dinamika može biti sve jača što se može povezati zajedničkim sanjarenjem prvog i drugog lika. Često su učenici vrlo kreativni i maštoviti pa nije loše niti zadati zadaću osmišljavanja vlastite priče na glazbu *Slatkog sanjarenja*.

Način sviranja koji dominira u skladbi je mekani *forte* i *piano* način uz iznimno elastičan zglob i prste koji usporenim pokretima donose mekani i elegantan ton. Uz dinamičke oznake javljaju se i oznake za akcente koji se također izvode mekanim načinom, ali *forte* dinamikom (slika br. 41).

e) Završna faza učenja skladbe

Uzimajući u obzir da je ova skladba vrlo pogodna za izvođenje na nastupu, učenik će je naučiti napamet po dionicama i po dijelovima, no prije toga, potrebno je dodati desni pedal koji će unijeti novu boju zvuka. Učitelj bi trebao provjeriti i zapisati ga, a učenik izvježbati tako da poveže i ne prekrije melodijsku liniju. Nakon otprilike 12 i više nastavnih sati, skladba je naučena i spremna za javnu izvedbu, a na učeniku preostaje vježbanje napamet uz note po dionicama i po dijelovima te uz desni pedal.

R. SCHU

Op. 6

ALBUM PER L.

Album pour la jeunesse

(Composto n

Nuova edizione riveduta e diteggiata da
RENZO LORENZONI

Prima parte: per i più piccini.	*Première* *aux plus p*

Mélodie

MELO



Proprietà G.RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

CAVALIERE

Cavalier sauvage



E.R.100

CONTADINO
CHE RITORNA

Joyeux paysan
qui revient du travail



Seconda parte:
per i più grandicelli.

Deuxième
aux plus

PICCOLA

Petite romance



RIMEMI

(4 novembre 1847, morte

Souvenir

(anniversaire de la mort de Félix Mendelssohn)

Non presto e cantando molto ♪=1



E.R.1

Посвящается Вол

ДЕТСКИЙ

Утреннее размышление № 1

Andante. Спокойно



В основу настоящей публикации положено издан
ние сочинений для фортепиано. Том IV), просмотре

10929


Болезнь куклы № 6
Moderato. Умеренно
mf espressivo
dim.
p
10929


Новая кукла № 9
Allegro. Скоро
p
mf
p
cresc.
10929


18
mf
p
pp
10929

Итальянская песенка № 15

Moderato assai. Умеренно



10929

Сладкая греза № 21




mf
f
dim.
p
p
f
10929

Zaključak

Analizom životopisa i opusa dvojice skladatelja, Roberta Schumanna i Petra Iljiča Čajkovskog, dolazi se do zaključka s koliko su žara i emocija nastala njihova djela, i to ne samo ona najpoznatija i najizvođenija, već i ona koja su namijenjena učenicima, početnicima na klaviru. Upravo se taj osjećaj treba prenositi i tijekom nastave na učenike, podsjećati ih na nastanak i okolnosti nastanka određenih djela te to povezati s izvedbom. Vrlo je bitno na nastavi klavira prilagoditi se učeniku i odabrati za njega ono djelo koje će ga zanimati, naučiti i potaknuti na daljnje istraživanje klavirske literature. Prilikom spomenutog, učitelj bi trebao vrlo dobro poznavati djelo, kao i učenikove afinitete. Potrebno je naglasiti važnost prve demonstracije skladbe kojom se pridobije učenikova pažnja. Potom je nužno učenika voditi pravilnom učenju skladbe na način da se izvode fraze, kao što zagovaraju brojni klavirski pedagozi:

> „Što je to – razumijevanje notnog teksta? To je prije svega neposredni doživljaj kompozicije, jer je važno da već prvi kontakt s novim notnim tekstom pobudi interes, a ne da ga ugasi. To će biti moguće ako se nova skladba ne samo svidi nego i razumije, odnosno potakne svojom strukturom učenikovu radoznalost.“ (Timakin, 1998, 7)

U želji za buđenjem što većeg interesa za glazbu kod djece, te da on ostane prisutan tijekom cijelog života poput posjećivanja koncerata, organiziranja kulturnih glazbenih događanja, sviranja u komornom sastavu ili samostalno različite vrste glazbe te jednostavno uživanje i pronalaženje ljepote u glazbi, potrebno je omogućiti kvalitetno učenje klavira.

Literatura

Ainsley, R. (2004). *Enciklopedija klasične glazbe*. Zagreb: Znanje.

Anderson, K. (1996). *Veliki skladatelji i njihova djela*. Zagreb: Mozaik knjiga.

Andreis, J. (1952). *Povijest glazbe 2. dio*. Zagreb: Školska knjiga.

Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe*. Zagreb: Liber Mladost.

Berberova, N. (2001). *Čajkovski*. Beograd: Paideia.

Daverio, J. (1997). *Herald of a „New Poetic Age"*. New York: Oxford University press.

Despić, D. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Di Gesu, M. (2009). *„Bellezza" come imperativo pedagogico nell`Album für die Jugend, op. 68.* Grin.

Drinker Bowen, C., v. Meck, B. (1945). *Petar Iljič Čajkovski: njegov život i korespondencija s Nadeždom v. Meck*. Zagreb: Suvremena naklada.

ERCH2014. Dostupno na https://hr.erch2014.com/iskusstvo/50692-detskiy-albom-chaykovskogo-soderzhanie-istoriya-sozdaniya.html (15.09.2018.).

Gladden, M. (2017). *A survey of elementary piano repertoire: a piano instructor`s resource. Urbana*: University of Illinois.

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

Green, E. (2009). *Is Schumann`s Album for the Young really for the young?* Dostupno na https://www.scribd.com/document/135752788/Childrens-Album-Analysis-Shumman.

Hrvatska enciklopedija. Dostupno na http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53304 (03.12.2018.).

Höweler, C. (1961). *Muzički leksikon*. Matica srpska.

IMSLP. Dostupno na https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/92512/ue01 (17.09.2018.).

IMSLP. Dostupno na https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/422176/ue01 (17.09.2018.).

Jensen, E. F. (2012). *Schumann*. Oxford: Oxford University press.

Kovačević, K., Kos, K. (1971). *Muzička enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.

Langston, B. Tchaikovsky Research. Dostupno na http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Regarding_Mr_Rimsky-Korsakov%27s_%22Serbian_Fantasy%22 (15.09.2018.).

Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31902 (21.07.2018.).

Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53304 (16.09.2018.).

Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=6739 (27.07.2018.).

Michels, U. (2006). *Atlas glazbe*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Minina, Y. (2012). *Russian Piano Music for Children Written from 1878 to 1917*. Washington: University of Washington.

Neuhaus, H. (2002). *O umjetnosti sviranja klavira*. Zagreb: Jakša Zlatar.

Newmarch, R. (2007). *Tchaikovsky: His Life and Works with Extracts from His Writings and the Diary of His Tour Abroad in 1888*. London: Grant Richards.

Ostwald, P. (1985). *Schumann The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press.

Palmer, W. A. (1993). *Schumann Album for the Young*. USA: Alfred Publishing Co., Inc.

Peko, V. (2011). *Robert Schumann – Carnaval op. 9.*, diplomski rad. Zagreb: Muzička akademija Zagreb.

Perak Lovričević, N., Ščedrov, Lj., Ambruš – Kiš, R. (1998). *Glazbeni susreti 3. vrste*. Zagreb: Profil International.

Poznansky, A. Tchaikovsky Research. Dostupno na http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Tchaikovsky:_A_Life (15.09.2018.).

Proleksis enciklopedija online. Dostupno na http://proleksis.lzmk.hr/28914/ (26.07.2018.).

Proleksis enciklopedija online. Dostupno na http://proleksis.lzmk.hr/44240/ (16.09.2018.).

Schumann portal. Dostupno na https://www.schumann-portal.de/biografie.html (18.08.2018.).

Schumann portal. Dostupno na https://www.schumann-portal.de/flechsig-emil.html (27.07.2018.).

Schumann portal. Dostupno na https://www.schumann-portal.de/kuntsch-johann-gottfried.html (27.07.2018.).

Schumann portal. Dostupno na https://www.schumann-portal.de/robertschumann.html (07.12.2018.).

Schumann portal. Dostupno na https://www.schumann-portal.de/rosen-gisbert.html (27.07.2018.).

Tchaikovsky Research. Dostupno na http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Nadezhda_von_Meck (15.09.2018.).

Timakin, E. M. (1998). *Klavirska pedagogija*. Zagreb: Naklada Jakša Zlatar.

Wikipedia. Dostupno na https://hr.wikipedia.org/wiki/Votkinsk (12.05.2018.).

Xu, D. (2006). Themes of Childhood: *A study of Robert Schumann`s Piano Music for Children*. Cincinnati: University of Cincinnati.

Žmegač, V. (2009). *Majstori europske glazbe: od baroka do sredine 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.

Sažetak

Biografije dvojice skladatelja, Roberta Schumanna i Petra Iljiča Čajkovskog i opisane su vrlo detaljno u ovome radu. Njihovi opusi namijenjeni dječjem uzrastu također su pomno analizirani, a posebno je izdvojeno po pet skladbi opusa svakog skladatelja koje su metodički analizirane. Njemački skladatelj Robert Schumann podijelio je svoj *Album za mladež* na dva dijela, pa tako u prvom nalazimo tehnički jednostavnija djela namijenjena učenicima od prvog do trećeg razreda, dok su u drugom dijelu zastupljene tehnički zahtjevnije skladbe za učenike starijeg uzrasta kao što su četvrti, peti i šesti razred. Ruski skladatelj Petar Iljič Čajkovski je po uzoru na Schumanna napisao *Dječji album* u kojem se također javljaju djela različitog karaktera, tempa i tehničkih mogućnosti. U metodičkoj analizi djela posebno se naglašava važnost upotrebe pravilnog načina sviranja i vježbanja.

Ključne riječi: Robert Schumann, Petar Iljič Čajkovski, metodička analiza klavirskih skladbi.

Summary

The biographies of two composers, Robert Schuman and Peter Iljic Tchaikovsky, are described in detail in this work. Their opus for children was also carefully analyzed, and it was specially distinguished by the five compositions of each composer's opus that were methodically analyzed. The German composer Robert Schumann has divided his *Youth Album* into two parts, so in the first one we find technically simpler works intended for students from the first to third grade, while in the second part are represented technically demanding songs for older students such as the fourth, fifth and sixth grade. Russian composer Petar Iljic Tchaikovsky wrote a *Children's album* on Schuman, which also features works of different character, pace and technical possibilities. The methodological analysis of the work emphasizes the importance of using the proper method of playing and exercising.

Keywords: Robert Schuman, Peter Iljic Tchaikovsky, methodical analysis of piano compositions