

# Robert Schumann: Album für die Jugend, op. 68 (album za mladež) - izbor, pijanistički i analitički pristup opusu

---

Žauhar, Ana

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:779255>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-09**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

**ANA ŽAUHAR**

**ROBERT SCHUMANN: ALBUM FÜR DIE JUGEND, OP. 68 (ALBUM ZA MLADEŽ)**

**– izbor; PIJANISTIČKI I ANALITIČKI PRISTUP OPUSU**

Završni rad

Pula, rujan 2020.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

**ANA ŽAUHAR**

**ROBERT SCHUMANN: ALBUM FÜR DIE JUGEND, OP. 68 (ALBUM ZA MLADEŽ)**

**– izbor; PIJANISTIČKI I ANALITIČKI PRISTUP OPUSU**

Završni rad

**JMBAG:** 0303070807, redoviti student

**Studijski smjer:** Glazbena pedagogija

**Predmet:** Klavir

**Znanstveno područje:** Humanističke znanosti

**Znanstveno polje:** Znanost o umjetnosti

**Znanstvena grana:** Teorija glazbene umjetnosti

**Mentorica:** Vesna Ivanović Ocwirk, v. pred.

**Komentor:** Ivor Prajdić, asistent

Pula, rujan 2020.



## IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOST

Ja, dolje potpisana, Ana Žauhar, kandidatkinja za sveučilišnu prvostupnicu glazbene pedagogije - univ. bacc. paed., ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo moga 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 Završnog 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.

U Puli, 16. rujna 2020.

Student

*Žauhar*

---



## IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Ana Žauhar, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj Završni rad pod nazivom „Robert Schumann: Album für Die Jugend, op. 68 (Album za mladež) – izbor; pijanistički i analitički pristup opusu“ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 16. rujna 2020.

Potpis

*Žauhar*

---

# Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. Romantizam.....	2
3. Robert Schumann .....	4
4. <i>Album za mladež, op. 68</i> .....	8
4. 1. Oblik stavaka .....	12
4. 2. Harmonijski jezik.....	16
4. 3. Melodija, ritam i slog .....	25
4. 4. Tempo i karakter.....	32
4. 5. Dinamika i artikulacija .....	34
4. 6. Interpretativna analiza .....	41
5. Zaključak.....	45
Literatura .....	46
Sažetak.....	47
Summary .....	48

## 1. Uvod

Glazbom sam se počela baviti u drugom razredu osnovne škole, kada sam upisala tečaj učenja sviranja klavira pri katedri „Mladi glazbenici“ Ustanove „Ivan Matetić Ronjgov“ u Ronjgima, kod profesorice Tanje Butković Verzon. Svojim je radom i nesebičnim zalaganjem da postignem što više, prof. Butković Verzon u meni potakla želju da se ozbiljnije počnem baviti glazbom te me motivirala da u sedmom razredu osnovne škole upišem 1. pripremni razred Glazbene škole „Ivan Matetić Ronjgov“ u Rijeci. Nakon dvije godine i uspješno završenih pripremnih razreda upisala sam teorijski smjer u srednjoj glazbenoj školi u Rijeci. Završetak srednjoškolskog obrazovanja obilježila sam završnim koncertom braneći svoj završni rad na temu „Priprema i izvođenje odabranih zbornih skladbi“ pod mentorstvom prof. Doris Kovačić. Kroz srednju školu u meni se razvila još veća ljubav prema glazbi te sam uživala u svakom njenom segmentu i tako odlučila nastaviti svoj put u glazbi. Prije četiri godine upisala sam Glazbenu pedagogiju na Muzičkog akademiji u Puli gdje sam obogatila svoje znanje o glazbi, unaprijedila vještine izvođenja te naučila mnogo o metodici i pedagogiji. Unatoč tome što sam otkrila razne nove mogućnosti koje nam glazba donosi, teoretičar u meni nije mogao "pobjeći" od harmonije i analize, stoga sam odlučila da ovaj završni rad bude analitički i povezan upravo s harmonijom.

Kroz godine studija profesorice klavira, Daniela Horvat i mentorica ovog rada Vesna Ivanović Ocwirk, svojim iskustvom i nesebičnim radom doprinijele su razvitku moje klavirske tehnike, podučile me pravilnijem držanju, slušanju, muziciranju, načinu vježbanja te učinile da uživam u svakoj partituri i skladbi. Tako su probudile i želju za sviranjem u javnosti i omogućile mi da sudjelujem u koncertima u organizaciji akademije, a iskusila sam i sviranje u duu s kolegicom Emom Delač. Žar ovih profesorica koji se očitavao u njihovom sviranju i radu sa studentima nije me mogao ostaviti ravnodušnom stoga sam u ovaj rad uključila i pijanistički odnosno interpretativni pogled na skladbe.

Kao glazbeni pedagog za analizu sam odabrala ciklus skladbi koji je namijenjen upravo djeci, a riječ je o ciklusu klavirskih minijatura – *Album za mladež, op. 68* skladatelja Roberta Schumanna. U radu sam se ukratko osvrnula na životopis skladatelja i razdoblje u kojem je stvarao – romantizam te sam opisala okolnosti nastanka *Albuma*. Zatim sam kroz sastavnice glazbenog djela iznijela analizu stavaka prvog dijela Schumannovog *Albuma*; uspoređivala sam oblike, melodiju, ritam, slog, tempo, karakter, dinamiku, artikulaciju i harmonijski jezik skladbi te sam iznijela interpretativnu analizu.

## 2. Romantizam

Romantizam je stilsko razdoblje koje se pojavljuje krajem 18. stoljeća, najprije u književnosti, a zatim i u drugim umjetnostima. Riječ romantizam dolazi od starofrancuske riječi *romance* što znači roman, a označava djelo u kojem prevladavaju nestvarni, čudesni, bajkoviti događaji te osjećajnost, melankoličnost i individualnost, odnosno sve suprotno racionalnom. Romantizam se najprije javio u Njemačkoj gdje je skupina njemačkih književnika (Goethe, Novalis, braća Schlegel, Tieck i dr.) razvila pokret „*Sturm und Drang*“ u prijevodu, *Bura i navala*, kojim su utjecali na pogled romantičkih umjetnika, pa tako i glazbenika. U glazbi se termin romantizam, kao oznaka za karakter djela, prvi puta upotrijebio 1810. godine u recenziji Beethovenove 5. *Simfonije u c – molu*, književnika E. T. A. Hoffmana (Čavlović, 2014.). To vrijeme obilježile su velike promjene u društvu, posebno razvoj znanosti i tehnologije. Kraj 18. stoljeća obilježila je francuska revolucija koja je bila prijelomni događaj u povijesti Francuske i Europe. Srušen je feudalni poredak te se razvija građansko društvo. Prema Ainsleyu (Ainsley, 2004.), romantizam je bio reakcija na prosvjetiteljsku filozofiju kasnog 18. stoljeća čiji su predstavnici tvrdili, da čovjekov um u konačnici može savladati sve, dok su romantičari uživali u nepredvidljivoj moći prirode. Reich (Reich, 1994.) tvrdi kako je romantičar umjetnik koji se povlači u sjećanje na prošlost te bježi u svijet tajanstvenosti gdje traži utočište u prirodi koja ga nadahnjuje.

Glazbeni romantizam obilježilo je razdoblje od oko 1820. godine do početka 20. stoljeća, čiji se kraj može zaokružiti godinom početka Prvog svjetskog rata ili pojavom smjerova impresionizam, ekspresionizam i neoklasicizam. Zbog dugog vremenskog trajanja u kojem su prisutne česte stilske promjene, period romantizma se po Čavloviću (Čavlović, 2014.) obično dijeli u nekoliko faza: rani romantizam, zreli romantizam te kasni romantizam.

U ranom romantizmu skladale su se klasične forme; simfonija, koncert i opera, ali nastaju manje forme poput solo pjesme i klavirske minijature. Rani romantizam obilježile su Rossinijeve opere *Talijanka u Alžiru* i *Seviljski brijač*, Webernov *Strijelac vilenjak*, Beethovenova posljednja *Deveta simfonija u d – molu*, otkriće Bachove *Muke po Mateju*, rođenje Berliozu, Mendelssohna, Chopina, Schumanna, Liszta i Wagnera te smrt Webera, Beethovena i Schuberta.

U fazi zrelog romantizma Liszt donosi nove forme; jednostavačni koncert i simfonijsku pjesmu, dok Wagner piše prvu muzičku dramu. U ovoj fazi nastala je *Fantastična simfonija*



Berlioz, Bellinijeva *Norma*, Glinkin *Ruslan i Ljudmila*, Schumannove *Abegg varijacije*, rođenje Brucknera i Brahmsa te smrt Mendelsohna i Chopina.

Za vrijeme kasnog romantizma razvijale su se dosadašnje forme, ali vraćalo se i starim formama. U ovoj fazi djelovale su nacionalne škole te veliki skladatelji među kojima su se istaknuli Liszt, Verdi, Bruckner, Brahms, Bizet, Saint-Saëns i dr. Wagner je proveo reformu opere te sklada *Tristana i Izoldu* i *Nibelunšku tetralogiju* dok je Liszt stvorio formu jednostavačnog sonatnog ciklusa skladavši *Sonatu za klavir u h – molu*.

Prema Andreisu (Andreis, 1976.) postoje tri značajne pojave koje su utjecale na oblikovanje i razvoj europske glazbene kulture 19. stoljeća:

Prva pojava je demokratizacija glazbe koja je nastala kao posljedica francuske revolucije jer glazba tada više nije bila dostupna samo povlaštenim slojevima društva. Javni glazbeni život postao je sve intenzivniji; osnivaju se razna glazbena udruženja, festivali, pišu se glazbeni časopisi i monografije, razvija se koncertna djelatnost te se osuvremenjuje glazbena nastava. Pojavljuju se instrumentalisti virtuozni od kojih se ističu Liszt, Chopin i Paganini te se javlja pojam modernog dirigenta.

Druga pojava se odnosi na ulogu romantizma; spajanje elemenata različitih umjetnosti. Već je poznato da se romantizam, osim u glazbenoj, javlja i u likovnoj umjetnosti, književnosti, ali i filozofiji pa se sve umjetnosti u nekoj točki stapaju: „*Ne može se govoriti o glazbenom romantizmu, a da se ne govori i o književnom i o likovnom. U glazbenom se romantizmu npr. često izgrađuje nastojanje da se putem glazbe donose dojmovi o zbivanjima koja se odigravaju izvan glazbe, na platnu, u pjesničkom djelu, kao i u povijesti ili u prirodi.*“ (Andreis, 1976.). Romantička se gledišta manifestiraju u osjećajnosti, zanosu, strasti, patetičnosti, neiscrpljivosti mašte, individualnosti i subjektivnosti.

Treća pojava vezana je uz djelovanje "nacionalnih škola" te buđenja umjetničkog duha u Rusiji, Norveškoj, Češkoj, Španjolskoj, Poljskoj, Mađarskoj te Hrvatskoj za koju vežemo razdoblje "ilirskog preporoda". Svaki je narod tada unio svježinu u europsku glazbu unoseći melodije i elemente iz folklora svojih zemalja. U romantizmu se razvilo nekoliko nacionalnih škola od kojih je najpoznatija bila ruska, uz koju vežemo skupinu ruskih skladatelja pod nazivom *Moćna gomilica* ili *Ruska petorica* koju su činili Balakirev, Borodin, Rimski-Korsakov, Musorgski i Cui. Uz češku nacionalnu školu vežemo Smetanu i Dvořáka, za poljsku Chopina te Lisinskog i Zajca za hrvatsku nacionalnu školu.

### 3. Robert Schumann

Robert Schumann rođen je 8. lipnja 1810. godine u mjestu Zwickau u pokrajini Saska (Njemačka). Bio je najmlađe dijete Augustina Schumanna i Christiane Schnabel. Otac je bio novinar, pisac i vlasnik knjižare u kojoj je Robert često boravio, a majka se posvetila odgoju djece.

Prvu poduku iz klavira dobio je sa sedam godina od nastavnika Johanna Gottfrieda Kuntscha koji je kod Shumanna primijetio i veliki talent za pjevanje. U to je vrijeme napisao i svoje prve skladbe, ali i pjesme, eseje i igrokaze. Mnogo vremena provodio je u knjižari svog oca čitajući djela Goethea, Byrona, Jeana Paula, Novalisa, E. T. A. Hoffmanna i dr. (Žmegač, 2009). Velika ljubav prema književnošću ostavila je traga na njegovo glazbeno stvaralaštvo pa su tako pjesnici dali dobru podlogu za njegovo vokalno stvaralaštvo, a književnici probudili maštoviti svijet koji je rezultirao velikim brojem programnih skladbi.

*„U ranoj se mladosti Robert rado bavio književnošću i napisao više pjesama i igrokaza. Njih je sa svojom braćom i prijateljima uvježbavao i kod kuće prikazivao. Već se u tim igrama razvijala njegova neobična mašta.“* (Reich, 1994., str. 80)

Ni kroz srednju školu se Shumannova strast prema umjetnosti i književnosti nije gasila:

*„U gimnaziji s prijateljima osniva književni kružok, u kojemu čita djela njemačkih književnika, diskutira o njima, sastavlja predavanja, piše stihove i crtice. Ali ne zapušta ni glazbu i marljivo vježba glasovir.“* (Andreis, 1976., str. 232)

Međutim, tijekom njegovog srednjoškolskog obrazovanja, njegova sestra Emilia počinila je samoubojstvo, a nedugo zatim umire i otac, što je na mladog Schumanna ostavilo velike tragove; postaje povučen, šutljiv, zatvoren te je često mijenjao raspoloženja.

Iako je njegov otac želio da Schumann uči glazbu, po majčinoj želji svoje obrazovanje nastavlja na pravnom fakultetu u Leipzigu od 1828. godine. Nezadovoljan i deprimiran godinu dana kasnije prelazi na sveučilište u Heidelberg gdje je i dalje nesretan, a iz pisama majci doznajemo i kako je glazbena umjetnost ondje na niskoj razini:

*„Glazba je ovdje na jako niskoj razini. Nema ni jednog boljeg pijanista. Moje sviranje se smatra vrlo izuzetnim.“* napisao je u pismu majci 17. srpnja 1829. godine (Letters of Robert Schumann, 2017).

Frustriran i potišten, 1830. godine se vraća u Leipzig, napušta fakultet te se potpuno posvećuje glazbi. U želji da postane pravi klavirski virtuoz počeo je intenzivnije svirati klavir, a učio je kod svog stanodavca, Friedericha Wiecka kojeg upoznaje još pri prvom dolasku u Leipzig. Ono što ga je još više potaknulo da napreduje je Wieckova kći, Clara Wieck, njegova buduća supruga, koja ga je očarala svojim talentom i sposobnošću sviranja:

*„Schumann je već na prvi pogled bio vrlo impresioniran Wieckom i njegovom talentiranom kćerkom. Počeo je govoriti o povremenim satovima klavira kod Wiecka i kako će ga posjećivati redovito.“* (Jensen, 2001, str. 23)

Međutim, Schumann se ubrzo morao oprostiti od svoje želje za pijanističkom karijerom zbog ozljede četvrtog prsta desne ruke:

*„...u želji da što brže postigne punu samostalnost prstiju, počeo se služiti posebnim, mehaničkim sredstvima, tako da je među ostalim naročito napravom držao za vrijeme vježbanja visoko podignuti četvrti prst desne ruke. Daleko od očekivanih rezultata, prst se ubrzo ukočio, a tetiva potpuno izgubila sposobnost napetosti.“* (Andreis, 1976., str. 234)

Tada se Schumann posvećuje skladanju. U svojoj autobiografiji (Wasielwski & L., 1871, str. 126)<sup>1</sup> napominje kako je te godine učio kompoziciju kod dirigenta, pedagoga i skladatelja, Heinricha Dorna te je objavio svoje prve skladbe. Osim skladanja, nadomjestak za neostvarenu pijanističku karijeru bila je i književnost te muzička publicistika. 1834. godine je osnovao časopis *Neue Zeitschrift für Musik* odnosno *Novi časopis za glazbu*. Sebe i svoje suradnike nazivao je *Davidsbündler* što predstavlja borbu Davida protiv Golijata i Filistejaca u kojoj David pobjeđuje. U tom krugu istomišljenika pripadali su i Clara Wieck, Frédéric Chopin te Schumannov dobar prijatelj, Felix Mendelssohn. Časopis je postao žarište naprednih ideja, ali se je i kritiziralo tadašnje stvaralaštvo:

*„U svom časopisu Schumann je raskrinkavao sve lažno u ondašnjem glazbenom životu i bilježio svaku nezdravu pojavu. Također, otvoreno je upućivao na sve pozitivno i na sve što pridonosi pročišćavanju pojmova i osvajanju novih puteva. Prepoznao je Beethovenovu, Schubertovu, Chopinovu, Berliozovu, te kasnije i Brahmsovu veličinu.“* (Andreis, 1976., str. 235)

U časopisu Schumann se predstavljao pod tri različita pseudonima: Florestan, Eusebius i Meister Raro. Ideju za imena crpio je iz suvremenih njemačkih romana, a svaki od likova

---

<sup>1</sup> <https://www.questia.com/read/94278190/life-of-robert-schumann>

predstavljao je zasebnu ličnost. Florestan je lik burnog i neobuzdanog temperamenta, dok je Eusebius njegova suprotnost, nježan i veliki sanjar. Ova dva lika objedinjuje Meister Raro koji je zapravo razuman i iskusan. Osim što je igrom pseudonimima Schumann želio oživiti časopis, njima je odražavao svoje promjene raspoloženja koje su bile dokaz njegovog slabijeg psihičkog zdravlja. Oštre polemike koje je proživljavao dodatno su utjecale na njegovo mentalno zdravlje, a vremenom se neurološka iscrpljenost očitavala u neugodnijim oblicima te pri kraju i pokušajem samoubojstva.

U ovom razdoblju nastali su prvi opusi Schumannovog stvaralaštva koji su rezultirali uspješnim ostvarenjem kao skladatelja. Nastale su *Abregg varijacije* op. 1, *Papillons* op. 2, *Paganini etide* op. 3 i op. 10, *Davidbündlertänze* op. 6, *Toccata* op. 7, *Carnaval* op. 9, *Simfonijske etide* op. 13 i ostalo. Također, u ovom aktivnom razdoblju stvaranja, u listopadu 1835. godine Schumann upoznaje Mendelssohna što je bio početak dugog i iskrenog prijateljstva i suradništva.

Međutim, skladanje i pisanje nije bila jedina utjeha za neostvarenu pijanističku karijeru. Duboko prijateljstvo između Clare Wieck, kćeri Schumannovog učitelja klavira Friedericka Wiecka, i devet godina starijeg Schumanna pretvorilo se u ljubav. Njihovu želju da svoju ljubav obilježe brakom, stari Wieck nije prihvaćao, štoviše, zabranio im je svaki kontakt. Međutim, očeva zabrana nije omela mladi par da ostvare svoje namjere. Tajno se zaručuju 1837. godine nakon čega su podnijeli tužbu usmjerenu protiv očeve zabrane braka. Sud je dvije godine kasnije odobrio sklapanje braka kojeg su sklopili u rujnu 1840. godine.

Brak Roberta i Clare bio je vrlo plodan; osim što je u braku rođeno osmero djece, supružnici su bili na vrhuncu uspješnih karijera. Godina vjenčanja obilježila je prekretnicu u Schumannovom stvaralaštvu; skladao je isključivo za klavir, a od godine vjenčanja počinje pisati komorna, orkestralna i vokalna dijela od kojih se ističu četiri simfonije, tri gudačka kvarteta, klavirski kvartet, op. 47, klavirski kvintet, op. 44, tri klavirska trija, dvije violinske sonate, orkestralne uvertire, *Klavirski koncert u a – molu*, op. 54 te *Koncert za violončelo i orkestar u a – molu*, op. 129. Također, tada su nastali uspješni ciklusi solo pjesma, poput *Liederkreis* op. 24, *Myrten* op. 25, *Frauenliebe und Leben* op. 42 i *Dichterliebe* op. 48.

Mendelssohn je 1843. godine utemeljio konzervatorij u Leipzigu gdje je zaposlio Schumanna kao nastavnika kompozicije. Međutim, nastavnički poziv mu nije odgovarao i već sljedeće godine napušta to mjesto te prati Claru na njezinoj turneji po Rusiji. Po povratku iz Rusije Schumannu se pogoršava zdravstveno stanje:

„Nakon povratka Schumann proživljuje živčane krize, trpi od besanice i iscrpljenja. Liječnici mu preporučuju promjenu boravišta i on odlazi u Dresden, gdje mu se stanje popravlja...-...Revolucionarni događaji 1848-49, barikade po dresdenskim ulicama, sve je to teško djelovalo na Schumannovo zdravstveno stanje.“ (Andreis, 1976., str. 236)

U Dresdenu je upoznao Wagnera, s kojim nije pronašao zajednički jezik jer su se njihove ideje razilazile, iako ga Wagnerov *Tannhäuser* nije ostavio ravnodušnim. Tada se javlja njegova želja i za opernim skladanjem te nastaje prva i jedina Schumannova opera – *Genoveva*. Iako je u Dresdenu napisao nekolicinu skladbi (scenska glazba na Byronovog *Manfreda*, *Requiem za Mignon*, oratorij *Raj i Peri*, *Album za mladež op. 68* i ostali), Schumann nije bio zadovoljan svojim stvaralačkim postignućima te 1850. godine odlazi s obitelji u Düsseldorf gdje se zapošljava kao dirigent Općeg glazbenog društva. Međutim, zdravstveno stanje mu se sve više pogoršava:

„Povremeni sve jači nastupi depresije i iscrpljenja uzrokovana intenzivnim stvaralačkim radom primorali su ga da i to mjesto napusti. No depresije su se postepeno stale pretvarati u halucinacije: teški prizori i 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 neizbježive fatalnosti.“ (Andreis, 1976., str. 237)

Unatoč lošem zdravstvenom stanju, Schumann je i dalje nastavio stvarati te od 1850. godine nastaju posljednje dvije simfonije, *Koncert za violončelo u a – molu, op. 129*, *Prizori iz Goetheova Fausta* za soliste, zbor i orkestar, dvije violinske sonate te po posljednji put objavljuje članak u svom časopisu o novoj mladoj stvaralačkoj nadi – Brahmsu, kojeg upoznaje 1853. godine. S Brahmsom stječe veliko prijateljstvo, štoviše, Brahms mu je pružio veliku podršku i bio oslonac Schumannovoj obitelji u teškim trenucima, a nakon Schumannove smrti ostaje u dobrim odnosima s Clarom.

Schumannovo psihičko stanje se nije poboljšavalo; u veljači 1854. godine Schumann je pokušao izvršiti samoubojstvo bacivši se u hladnu rijeku Rajnu, jer više nije mogao podnositi šumove u ušima i razne halucinacije. Iako je tada preživio, dvije godine kasnije umire u Endenichu:

„U umnoj poremećenosti živio je još više od dvije godine. Proveo ih je u sanatoriju za umobolne, u mjestu Endenich kod Bonna, gdje je umro 1856.“ (Andreis, 1976., str. 237)

#### 4. *Album za mladež, op. 68*

*Album für die Jugend, op. 68*, odnosno *Album za mladež*, je Schumann počeo skladati u kolovozu 1848. godine, a posvetio ga je svom prvom djetetu, kćeri Mariji, za njezin 7. rođendan. U to vrijeme Schumann je prolazio kroz teško životno razdoblje jer su mu 1847. godine umrli prvi sin Emil te vrlo dobar prijatelj i skladatelj, Felix Mendelssohn. Uz sve to, započela je revolucija u Europi koja je također izazvala dodatna pogoršanja Schumannovog psihičkog zdravlja.

Prvobitni naziv opusa bio je *Weihnachtsalbum für Kinder, die gern Clavier spielen*, odnosno *Božićni album za djecu koja rado sviraju klavir*. Međutim, u dogovoru s novim izdavačem, Juliusom Schuberthom, mijenja naziv opusa u onaj koji nam je i danas poznat. U Schumannovim pismima, upućenim prijatelju Carlu Reineckeu, saznajemo kako Schumann nikad nije bio sretniji nego kad je skladao za djecu te mu je *Album* vrlo prirastao srcu:

„Ova djela su posebno draga mome srcu i potječu direktno iz mog obiteljskog života. Prvu skladbu napisao sam kao rođendanski poklon za naše najstarije dijete, a ostala su se samo nadovezala. Osjećao sam se kao da iznova počinjem skladati.“ (Daverio, 1997)

Prvo izdanje uredili su Clara i Robert Schumann, a naslovnicu je ilustrirao poznati slikar i Schumannov prijatelj Ludwig Richter, kojemu se odužio tako da je njegovom sinu održao 24 sata nastave kompozicije. U predgovoru *Albuma* Schumann je napisao kratke upute pod naslovom *Savjeti mladim glazbenicima*. Neke od uputa su:

„Svirajte uvijek tako kao da se nalazite u prisustvu kakva majstora.“, „Nemojte pomagati širenje loših skladbi, nego naprotiv, energično pridonosite njihovu suzbijanju. Loše skladbe ne smijete nikada izvoditi ni slušati, ukoliko niste prisiljeni.“, „Smatrajte da je odvratno promijeniti bilo što u djelima majstora; njima ne valja ništa oduzimati ni dodavati, inače je to najveća uvreda koju možete nanijeti umjetnosti.“, „Sve što s modom dolazi, s njom i odlazi...“ (Andreis, 1976., str. 244)

*Album* se sastoji od 43 programne skladbe podijeljene u dva dijela. Prvi dio sadrži 18 skladbi namijenjenih djeci manjeg uzrasta, a preostalih 25 su za djecu starije dobi te su one i tehnički zahtjevnije. S obzirom da je riječ o klavirskim minijaturama namijenjenima djeci, traju do 3 minute te su skladane u homofonom slogu, preglednim formama i tonalitetima do 4

predznaka. U ovom radu posvetila sam se analizi prvih 18 skladbi, a analiza je rađena po izdanju Clare Wieck Schumann.

### Pregled stavaka ciklusa

Br.	Naslov stavka	Tonalitet	Mjera	Tempo	Karakter	Oblik
1.	<i>Melodie (Melodija)</i>	C - dur	4/4	Umjeren	Spokojan, lirski, poput uspavanke	Jednostavna trodijelna pjesma   :a <sub>1</sub> :  :b a <sub>2</sub> :
2.	<i>Soldatenmarsch (Vojnički marš)</i>	G - dur	2/4	Brz, živahan	Razigran, žustar	Jednostavna trodijelna pjesma   :a <sub>1</sub> :  :b a <sub>2</sub> :
3.	<i>Trällerliedchen (Vesela pjesmica)</i>	C - dur	4/4	Umjeren	Spokojan, miran, poput uspavanke	Jednostavna trodijelna pjesma   a <sub>1</sub> b a <sub>2</sub>
4.	<i>Ein Choral (Koral)</i>	G - dur	2/2	Polagan	Svečan	Prokomponirani oblik   : a :   b c
5.	<i>Stückchen (Mali komad)</i>	C - dur	4/4	Umjeren	Spokojan, poput uspavanke	Jednostavni prijelazni oblik    a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>   :b a <sub>3</sub> :
6.	<i>Armes Waisenkind (Ubogo siročće)</i>	a - mol	2/4	Polagan	Tužan, potišten	Jednostavna trodijelna pjesma    a   : b a :
7.	<i>Jägerliedchen (Lovačka pjesmica)</i>	F - dur	6/8	Brz, živahan	Veseo, poletan, razigran	Jednostavna trodijelna pjesma   :a <sub>1</sub> :  :b a <sub>2</sub> :

8.	<i>Wilder Reiter</i> ( <i>Divlji jahač</i> )	a - mol	6/8	Brz	Žustar	Jednostavna trodijelna pjesma   : a :   b a
9.	<i>Volksliedchen</i> ( <i>Narodna pjesmica</i> )	d - mol	4/4	Polagan/ živahan	Tužan/ razigran, veseo	Jednostavna trodijelna pjesma    a <sub>1</sub>    b a <sub>2</sub>
10.	<i>Fröhlicher Landmann</i> ( <i>Radostan seljak</i> )	F - dur	4/4	Brz, živahan	Veseo, razigran	Jednostavna trodijelna pjesma   :a <sub>1</sub> :  :b a <sub>2</sub> :
11.	<i>Sicilianisch</i> ( <i>Sicilijanska</i> )	a - mol	6/8; 2/4	Brz	Žustar, nervozan	Složena trodijelna pjesma A   : a :  : b :   a    B    c d c    A   : a :  : b :   a
12.	<i>Knecht Ruprecht</i> ( <i>Djed mraz</i> )	a - mol	2/4	Brz	Mističan/ veseo, vedar	Složena trodijelna pjesma A    a <sub>1</sub>   : b a <sub>2</sub> :   B   : c <sub>1</sub> :  : d c <sub>2</sub> :   A    a <sub>1</sub> b a <sub>2</sub>
13.	<i>Mai, lieber Mai</i> ( <i>Pjesma o maju</i> )	E - dur	2/4	Umjeren	Nježan, vedar, lirski	Jednostavna trodijelna pjesma   : a <sub>1</sub> :  : b a <sub>2</sub> :
14.	<i>Kleine Studie</i> ( <i>Mala studija</i> )	G - dur	6/8	Umjeren	Lirski, vedar	Jednostavni prijelazni oblik    a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>   : b a <sub>3</sub> :
15.	<i>Frühlingsgesang</i> ( <i>Proljetna pjesma</i> )	E - dur	6/8	Umjeren	Vedar, plesni	Jednostavna trodijelna pjesma   : a <sub>1</sub> :  :b a <sub>2</sub> :
16.	<i>Erster Verlust</i> ( <i>Prva žalost</i> )	e - mol	2/4	Umjeren	Tužan, potišten	Jednostavni prijelazni oblik    a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>   :b a <sub>3</sub> :



17.	<i>Kleiner Morgenwanderer (Mali ranoranilac)</i>	A - dur	2/4	Brz	Veseo, živahan	Prokomponirani oblik    a   : b :   c
18.	<i>Schnitterliedchen (Pjesma kosača)</i>	C - dur	6/8	Umjeren	Plesni, vedar	Složena trodijelna pjesma A <sub>1</sub>   : a <sub>1</sub> :  : b <sub>1</sub> :   a <sub>1</sub>    B   : c :   A <sub>2</sub>    a <sub>2</sub> b <sub>2</sub>    Coda

#### 4. 1. Oblik stavaka

Schumannov *Album za mladež, op. 68* sastoji se od klavirskih minijatura nastalih u razdoblju ranog romantizma. S obzirom da su skladbe *Albuma* namijenjene djeci, možemo očekivati jednostavne i pregledne oblike.

Od 18 skladbi iz prvog dijela opusa njih 10 ima oblik jednostavne trodijelne pjesme (*a b a*): *Melodija br. 1, Vojnički marš br. 2, Vesela pjesmica br. 3, Ubogo siroče br. 6, Lovačka pjesmica br. 7, Divlji jahač br. 8, Narodna pjesmica br. 9, Radostan seljak br. 10, Pjesma o maju br. 13* te *Proljetna pjesma br. 15*. Dijelovi stavaka su većinom građeni kao male glazbene periode od 8 taktova, rjeđe kao male glazbene rečenice od 4 takta te najrjeđe kao velike glazbene rečenice od 8 taktova. Svi dijelovi skladbi *Vojnički marš br. 2, Vesela pjesmica br. 3* te *Divlji jahač br. 8* se sastoje od male glazbene periode od 8 taktova dok se skladba *Melodija br. 1* sastoji od malih glazbenih rečenica od 4 takta.

Ostale skladbe se sastoje od raznih kombinacija rečeničnih elemenata oblika. Prvi, *a*-dio skladbe *Ubogo siroče br. 6* je građen od male periode od 8 taktova, a *b*-dio od male rečenice od 4 takta. Sličnu građu ima deveta skladba u opusu, *Narodna pjesmica*, kojoj su dijelovi *a<sub>1</sub>* te *a<sub>2</sub>* građeni kao male glazbene periode od 8 taktova, a središnji *b*-dio kao dvostruka mala glazbena rečenica od 4 takta što rezultira proporcijski simetričnom građom svih dijelova. Oblik *Lovačke pjesmice br. 7* je vrlo zamagljen zbog upotrebe istih motiva tijekom stavka (signalne kvarte lovačkog roga u t. 1 i 2 te rastavljeni akordi u t. 3 i 4). Prvi, *a<sub>1</sub>*-dio je građen kao mala glazbena perioda od 8 taktova sastavljena od dvije male rečenice od 4 takta (koje možemo podijeliti kao 2+2 zbog dva motiva koja sadrže). Dio *b* se sastoji od male glazbene periode (iste strukture kao i u *a<sub>1</sub>*-dijelu) te dvostrukog dvotakta. Nakon dvanaestotaktnog *b*-dijela slijedi izmijenjena repriza *a*-dijela koju obilježavamo kao *a<sub>2</sub>*-dio, a građena je kao mala glazbena perioda strukture (1+1+2)+(1+1+2). *Radostan seljak* se sastoji od dvostruke male glazbene rečenice u *a*-dijelu, dok je *b*-dio građen kao dvotakt. Zatim slijedi izmijenjena repriza *a*-dijela te ispisano ponavljanje *b*-dijela i reprize. Dijelovi *a<sub>1</sub>* te *a<sub>2</sub>* *Pjesme o maju, br. 13* građeni su kao velike glazbene rečenice od 10 (*a<sub>1</sub>*-dio) i 12 (*a<sub>2</sub>*-dio) taktova, dok je *b*-dio građen kao mala glazbena rečenica od 4 takta. Za razliku od skladbe br. 13, *Proljetna pjesma br. 15* ima proporcijski simetričnu građu; dijelovi *a<sub>1</sub>* te *a<sub>2</sub>* tvore malu glazbenu periodu od 8 taktova, a *b*-dio veliku glazbenu rečenicu od 8 taktova. Valja napomenuti kako je Schumann često koristio ispisano ponavljanje određenih dijelova, stoga je na prvi pogled teže formalno odrediti izgled

stavka. Već u prvoj skladbi *Albuma, Melodija*, možemo primijetiti ispisano ponavljanje *b*-dijela i reprize *a*-dijela, što je slučaj i u skladbi *Ubogo siročće*:

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'b-dio' and 'Langsamer.'. The second system is marked 'a-dio' and 'Im Tempo.'. The third system is marked 'b-dio', 'Langsamer.', and 'a-dio' with 'Im Tempo.' below it. The fourth system is unlabeled. Vertical red lines mark the beginning of the 'a-dio' sections in the second and third systems.

Primjer 1. *Ubogo siročće* br. 6, t. 6-32

Ispisano ponavljanje samo prvog, *a*-dijela javlja se u skladbi *Vojnički marš*, a ispisano ponavljanje najprije prvog, a zatim i drugog dijela i reprize u skladbama *Radostan seljak*, *Pjesma o maju* te *Proljetna pjesma*.

Skladbe *Mali komad br. 5*, *Mala studija br. 14* te *Prva žalost br. 16* su jednostavnog prijelaznog oblika između dvodijelne i trodijelne pjesme ( $a_1 a_2 b a$ ). *Mali komad br. 5* započinje malom glazbenom periodom od 8 taktova koju možemo podijeliti na dvije male glazbene rečenice od 4 takta, prva ( $a_1$ ) s kadencom na dominantni, a druga ( $a_2$ ) na tonici. Zatim slijedi  $b$ -dio koji je građen kao mala glazbena rečenica od 4 takta nakon čega slijedi varirana repriza  $a_2$ -dijela. U ovoj skladbi se također javlja ispisano ponavljanje  $b$ -dijela i reprize  $a$ -dijela. *Mala studija, br. 14* se sastoji od velike glazbene periode od 32 takta (dvije velike glazbene rečenice od 16 taktova,  $a_1$  i  $a_2$  s kadencom na dominantni), iza koje slijedi  $b$ -dio koji je građen kao velika glazbena rečenica od 16 taktova. Iza  $b$ -dijela slijedi izmijenjena repriza  $a_2$ -dijela ( $a_3$ ). Na isti način građena je i skladba *Prva žalost*. Prvi  $a$ -dio je građen od dvije velike glazbene rečenice od 8 taktova ( $a_1$  s polovičnom kadencom i  $a_2$  s kadencom na tonici) koje zajedno tvore veliku glazbenu periodu od 16 taktova. Zatim slijedi  $b$ -dio koji je građen kao velika glazbena rečenica od 8 taktova iza koje slijedi  $a_3$ -dio, odnosno izmijenjena repriza druge rečenice prvog dijela:

**$a_1$ -dio** Nicht schnell. **Erster Verlust.**



**$a_2$ -dio**



**$b$ -dio** Etwas langsamer. Im Tempo.



**$a_3$ -dio**



Primjer 2. *Prva žalost br. 16*

Prokomponirani oblik (*a b c*) imaju *Koral br. 4* te *Mali ranoranilac br. 17*. Na početku *Korala* se javlja mala glazbena perioda od 8 taktova, a zatim njeno ispisano ponavljanje. Drugi, *b*-dio je građen kao rečenični niz od dvije rečenice, a *c*-dio kao dvije male glazbene rečenice (prva s polovičnom kadencom na subdominanti, u literaturi puno rjeđom nego na dominanti) koje tvore malu glazbenu periodu od 8 taktova. *Mali ranoranilac* je sastavljen od dvostruke male glazbene rečenice od 4 takta u *a*-dijelu, male glazbene rečenice od 4 takta i proširene male glazbene rečenice (osnovne strukture 2+2+4; unutarnje proširenje u t. 15-18) od 8 taktova (*b*-dio) te dvije male glazbene rečenice od 4 takta (druga rečenica je proširena za jedan takt – ponavljanje t. 27) koje tvore malu glazbenu periodu od 9 taktova (*c*-dio).

Osim jednostavnih oblika, u *Albumu* se javljaju skladbe oblikovane kao složena trodijelna pjesma (*A B A*). To su *Sicilijanska br. 11*, *Djed mraz br. 12* te *Pjesma kosača br. 18*. Dijelovi su im građeni kao jednostavne trodijelne pjesme, uz iznimku posljednje skladbe prvog dijela *Albuma*. *Sicilijanska br. 11* u *A*-dijelu sadrži jednostavnu trodijelnu pjesmu građenu od tri velike glazbene rečenice od 8 taktova (*a b a*), dok je *B*-dio građen od tri dvostruka dvotakta (*c d c*), (primjer 3). Iza *B*-dijela slijedi repriza *A*-dijela, ali bez ponavljanja što skladatelj naznačuje oznakom *Vom Anfang ohne Wiederholung bis zum Schluss* (od početka bez ponavljanja do znaka kraja).

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled 'c-dio' in red and shows a melodic line with a 'cresc.' marking and a dynamic 'f'. The second system is labeled 'd-dio' in blue and consists of two measures of a rhythmic pattern. The third system is labeled 'c-dio' in red and also consists of two measures of the same rhythmic pattern. At the bottom right of the third system, the instruction 'Vom Anfang ohne Wiederholung bis zum Schluss.' is written.

Primjer 3. *Sicilijanska br. 11*, t. 21-36

Skladba *Djed mraz br. 12* formalno je vrlo slična *Sicilijanskoj*, a razlika je što su joj svi dijelovi građeni od malih glazbenih perioda od 8 taktova (*A*-dio ( $a_1 b a_2$ ), *B*-dio ( $c_1 d c_2$ ) te doslovna repriza *A*-dijela), uz iznimku *d*-dijela koji je rečenica strukture 2+2+4. *Pjesma kosača br. 18* započinje jednostavnim trodijelnom pjesmom koja je građena od tri male glazbene rečenice od 4 takta ( $a b a$ ). Zatim slijedi *B*-dio koji je građen od dvostruke male glazbene rečenice od 4 taktova (*c*-dio) iza koje nastupa izmijenjena i skraćena repriza *A*-dijela (izlažu se samo *a*- i *b*-dio te ih obilježavamo kao  $a_2$  i  $b_2$ ). Zadnjih 8 taktova, koji su sastavljeni od dvostrukog dvotakta i male glazbene rečenice od 4 takta, predstavljaju *Codu*, jedinu u prvih 18 skladbi, a njome Schumann zaokružuje i završava prvi dio ciklusa.

## 4. 2. Harmonijski jezik

Prvi dio *Albuma za mladež* skladan je u tonalitetima do četiri povisilice i jedne snizilice s modulacijama u bliže, ali i dalje tonalitete, stoga su unutar stavaka prisutni i tonaliteti do pet povisilica i pet snizilica. Schumann je u *Albumu* koristio temeljne oblike i obrate trozvuka i četverozvuka glavnih i sporednih stupnjeva, dominantni nonakord i obrate te njihove sekundarne dominante, kojima postiže prošireni tonalitet. U skladbama *Albuma* su česte modulacije iz osnovnog u njemu bliže tonalitete u koje je prelazio pomoću dijatonske modulacije, kromatskih modulacija te tonalitetnim skokovima.

Od prvih 10 stavaka koji su tehnički, ali i harmonijski jednostavniji, modulacija je prisutna u skladbi *Melodija br. 1*, *Vojnički marš br. 2*, *Vesela pjesmica br. 3*, *Lovačka pjesmica br. 7*, *Divlji jahač br. 8* te *Narodna pjesmica br. 9*. U *Melodiji* je prisutna modulacija iz polaznog C – dur tonaliteta u dominantni G – dur u t. 3 – 4, ali se već u t. 5 vraćamo u polazni tonalitet. U *Vojničkom maršu* je također prisutna modulacija u dominantni D – dur u t. 6, a nakon potvrde u kadenci se tonalitetnim skokom vraćamo u osnovni G – dur. U *Veseloj pjesmici* se iz početnog C-dur tonaliteta tonalitetnim skokom prelazi u dominantni G-dur u središnjem dijelu (t. 9) te se u njemu zadržavamo do reprize kada se vraćamo u početni tonalitet dijatonskom modulacijom pomoću kvintakorda I. stupnja G-dura koji postaje kvintakord V. stupnja C-dura. Slično se događa i u skladbi *Divlji jahač*, ali iz početnog a – mol tonaliteta se tonalitetnim skokom prelazi u F – dur u *b*-dijelu te se tonalitetnim skokom vraćamo u a – mol pri reprizi. *Lovačka pjesmica* skladana je u F – dur tonalitetu u kojem se zadržava do kraja prvog dijela gdje dijatonskom modulacijom modulira u dominantni C – dur tonalitet. Dio *b* ima razrađeniji tonalitetni plan; započinje C – dur tonalitetom, zatim dijatonskom modulacijom u t.



10 modulira u F – dur da bi tonalitetnim skokom u t. 12 prešla u d – mol tonalitet. Četiri takta kasnije, nakon kadence, tonalitetnim skokom se vraća u osnovni F – dur. U izmijenjenoj reprizi se javlja harmonijska reminiscencija na d-mol iz *b*-dijela u vidu dominante za VI. stupanj. U *Narodnoj pjesmici*, skladbi u d-molu, u *b*-dijelu se tonalitetnim skokom prelazi u istoimeni D-dur tonalitet te se u reprizi na isti način vraća u polazni tonalitet.

Stavci *Mali komad br. 5*, *Ubogo siročić br. 6*, *Radostan seljak br. 10* te *Mala studija br. 14* ne sadrže modulacije, ali zbog kontrasta *a*- i *b*-dijela se u središnjem dijelu kreću u sferi dominante funkcije ili njome započinju (primjer 4), osim *Koralica br. 4* koji je prokomponiranog oblika u kojem svaka rečenica započinje toničkom funkcijom, dok su kadence različite. Kadence prve male glazbene rečenice je autentična u dominantnom D - duru (t. 3-4). Zatim se dijatonski vraća u G – dur u kome druga i treća rečenica imaju mješovitu kadencu (t. 6-8 i 19-20), četvrta polovičnu (t. 24), peta polovičnu, ali na IV. stupnju (t. 28) te je završna kadence mješovita (t. 31-32).

The image displays a musical score for 'Ubogo siročić br. 6' with harmonic analysis. The score is written in 3/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. The analysis includes the following elements:

- System 1:** Labeled 'a-dio' in red. It begins with the tempo marking 'Langsamer.' and ends with a cadence labeled 'T' (Tonic).
- System 2:** Labeled 'b-dio' in blue. It begins with the tempo marking 'Langsamer.' and ends with a cadence labeled 'D' (Dominant).
- System 3:** Labeled 'a-dio' in red. It begins with the tempo marking 'In Tempo.' and ends with a cadence labeled 'T' (Tonic).
- System 4:** Labeled 'b-dio' in blue. It begins with the tempo marking 'Langsamer.' and ends with a cadence labeled 'T' (Tonic).
- System 5:** Labeled 'a-dio' in red. It begins with the tempo marking 'In Tempo.' and ends with a cadence labeled 'T' (Tonic).

Primjer 4. *Ubogo siročić br. 6*

Ostale skladbe, *Sicilijanska br. 11*, *Djed mraz br. 12*, *Pjesma o maju br. 13*, *Proljetna pjesma br. 15*, *Prva žalost br. 16*, *Mali ranoranic br. 17* te *Pjesma kosača br. 18* sadrže češće modulacije i uklone. Početni tonalitet *Sicilijanske* je a – mol tonalitet, a zatim preko posrednog H – dura (dijatomska modulacija iz a – mola u H – dur; a: prirodni VII<sup>6</sup> = H: varijantni VI) modulira u e – mol tonalitet (dijatomska modulacija – H: I = e: V). Dio-*b* tonalitetnim skokom iz e – mola u H-dur tonalitet, a zatim preko posrednog e-mola (dijatomska modulacija – H: I<sup>6</sup> = e: V<sup>6</sup>) modulira u G-dur (dijatomska modulacija – e: IV = G: II). Nakon *b*-dijela slijedi repriza *a*-dijela čiji tonalitet je pripremljen kromatskom modulacijom pomoću kromatske tercne srodnosti (G: I – a: V). *B*-dio, odnosno *c*-dio započinje tonalitetnim skokom iz e – mola u a – mol tonalitet, zatim prvim akordom u *d*-dijelu dijatonski modulira u e – mol (a: I = e: IV) te se tonalitetnim skokom u reprizi *c*-dijela vraća u a – mol tonalitet kojim počinje repriza *A*-dijela. Zanimljivo je što ovaj stavak ne završava u početnom a – molu, već u e – molu, što može značiti da je pravi tonalitet stavka zapravo e – mol (bez obzira što stalni predznaci odgovaraju početnom a-molu, a ne završnom e-mol tonalitetu) čime se modulacije u G – dur i H – dur čine kao logičniji izbor u koncepciji tonalitetnog plana (G – dur je paralelni, a H – dur dominantni tonalitetu odnosu na e - mol). Tonalitet a – mola na početku može predstavljati etapu u zakašnjoj potvrdi tonaliteta e-mola koji se potvrđuje tek u t. 8, a početni hod tonaliteta a: – H: – e: u *a*-dijelu čini hod sfera s: – D: – t: u e – mol tonalitetu.

Dio *a* skladbe *Djed mraz br. 12* harmonijski sadrži samo progresiju I – V – I, s prolongacijom početne toničke funkcije i autentičnim kadencama na kraju obje rečenice. Zatim se tonalitetnim skokom prelazi u d – mol tonalitet u prvoj rečenici *b*-dijela, dok se druga rečenica izlaže u e – mol tonalitetu koji također nastupa tonalitetnim skokom te se tonalitetnim skokom na prijelazu dijelova (t. 16-17) vraćamo u polazni a – mol tonalitet u kojemu započinje repriza *a*-dijela. Na kraju *A*-dijela se tonalitetnim skokom prelazi u F – dur u kojem započinje *c*-dio. U t. 28 se dijatonskom modulacijom modulira u C – dur (F: I<sup>6</sup> = C: IV<sup>6</sup>) u kojem se zadržavamo do kraja *c*-dijela gdje se modulira u F – dur pri repetitiji *c*-dijela, a u f – mol tonalitet pri prelasku na *d*-dio (dijatomska modulacija C: I<sup>6</sup> = F/f: V<sup>6</sup>). Iz f – mola se u t. 37 dijatonski modulira u Des – dur (f: VI = Des: I), ali rečenica završava dijatonskom modulacijom u F - dur pomoću frigijskog pomaka, Des: VI<sup>6</sup> = F: IV<sup>6</sup> (primjer 5). Zatim se javlja repriza *c*-dijela s izmjenama u drugoj rečenici koja se umjesto u dominantnoj, kreće u subdominantnoj sferi. Kadencira se u F – dur tonalitetu iza čega, uz tonalitetni skok u osnovni a-mol, slijedi doslovna repriza *A*-dijela.



Primjer 5. Djed mraz br. 12, t. 35-44

Pjesma o maju br. 13 sadrži varirane harmonijske modulatívne sekvence zbog kojih je već u t. 3 prisutan uklon iz početnog E – dura u fis – mol ostvaren sekundarnim dominantama za II. stupanj E – dura te se u t. 4 vraća u osnovni E – dur. U t. 7 se kromatskom modulacijom pomoću kromatske promjene akorda (kromatski pomak e-eis) modulira u dominantni H – dur - E: I<sup>6</sup> - H: IV<sup>6</sup> (D/D) u kojem završava *a*<sub>1</sub>-dio. Na granicama oblika se tonalitetnim skokom vraćamo u E – dur, a nakon ponavljanja se tonalitetnim skokom prelazi u fis – mol u kojem započinje *b*-dio. Kao i u prvom dijelu, ponovno se javlja varirana harmonijska modulatívna sekvenca zbog koje je u t. 21 prisutna dijatonska modulacija u A – dur (fis: VI<sup>6</sup> = A: IV<sup>6</sup>), a zatim se u t. 23 dijatonskom modulacijom vraćamo u polazni E – dur (A: VI<sup>6</sup> = E: II<sup>6</sup>). Nakon kadence u E – duru započinje repriza *a*-dijela. Repriza *a*-dijela je izmijenjena u kadenci u kojoj se javlja prošireni E – dur tonalitet zbog čestih upotreba sekundarnih dominantni (primjer 6). Također, melodija izložena u gornjem glasu se imitira u srednjem glasu takt kasnije.

Primjer 6. Pjesma o maju br. 13, t. 32-39

*Proljetna pjesma br. 15* se kreće u krugu osnovnog E – dura i njemu bliskog tonaliteta, dominantnog H – dura (*a*-dio), paralelnog cis – mola i njegovog tonaliteta napuljske sfere, D – dura (*b*-dio). Modulacije iz E – dura u cis – mol je dijatonska preko jednog tona - gis (označeno crvenim kružićem u primjeru 7):

E: V<sup>7</sup> I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> I<sup>6/4</sup>

E: VI  
cis: V<sup>7</sup> I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> I VI  
D: V I V I V V<sup>6</sup>  
E: IV<sup>6</sup> \*

Primjer 7. *Proljetna pjesma br. 15*, t. 13-24

*Prva žalost br. 16* je skladba u e – mol tonalitetu u kojem se izlaže prvi dio. Tonalitetnim skokom se na granicama dijelova prelazi u C – dur te se dijatonskom modulacijom u t. 20 vraćamo u e – mol (C: I = e: VI) u kojem se tema izlaže u *stretti*. Zadnjim nastupom imitirane teme počinje izmijenjena repriza *a*<sub>2</sub>-dijela.

*Mali ranoranilac br. 17* je prokomponiranog oblika u A – dur tonalitetu. Dok je u *a*-dijelu prisutan odnos tonaliteta T – D (dijatonska modulacija u t. 3; A: I = E: IV), *b*-dio je u osnovnom A-duru s prisutnim dominantnim pedalnim tonom *e* u t. 9-13 i obiljem sekundarnih dominantni: započinje D/IV na drugom dijelu druge dobe t. 8 koja se rješava u IV, zatim na kraju t. 9 javlja D/II s rješenjem u II. stupanj. Spoj D/II i II se ponavlja i u t. 10 i 11 nakon čega slijedi D/V i rješenje u V. stupanj. V. stupanj se na drugom dijelu druge dobe u t. 12 rješava u toniku iza čega slijedi subdominanta te D/VI i njeno rješenje u VI. st. Na drugoj dobi t. 14 se javlja I. st, a zatim D/IV iza čega slijedi rješenje u IV. st što se ponavlja u sljedećem taktu. U t. 17 se nalazi spoj I<sup>6/4</sup> – D/VI – VI – VII<sup>6/5</sup>/V što se u t. 18 rješava u V – II<sup>6/4</sup> – I – D/IV koja vodi u IV. st i zatim u kadencirajući kvartsekstarokd te konačno u I. st. U *c*-dijelu se harmonijski

zbivanje smiruje (podupirući time prisutan karakter i tempo), kreće se u dijatonskom okviru A-dura, uz toničku pedalnu kvintu  $A - e$ .

Pedalnom kvintom završava skladba broj 17, ali i započinje skladba *Pjesma kosača br. 18*. Time se ovi stavci muzički povezuju, unatoč kontrastu njihovih tonaliteta i glazbenog sadržaja. *Pjesma kosača* je skladba u C – dur tonalitetu i vrlo je jednostavne harmonijske strukture. Javlja se harmonijska progresija koja je transponirana u dominantni te kasnije u subdominantni tonalitet. Radi se o progresiji  $I - II^6 - V^7 - I$  koja je najprije transponirana u dominantni G-dur u *b*-dijelu tonalitetnim skokom, a zatim se opet javlja u C – duru u reprizi *a* –dijela. *B*-dio se izlaže u subdominantnom tonalitetu u koji se prelazi tonalitetnim skokom, a latentna harmonijska struktura uključuje samo izmjenu kvintakorda I. i V. stupnja. Repriza *A*-dijela je subdominantna (za kvartu uzlazno) i skraćena (sadrži samo *a*- i *b*-dio), zbog čega se na kraju repriziranog *b*-dijela dolazi u osnovni tonalitet (ono što je u *A*<sub>1</sub>-dijelu bio odnos C – G, u *A*<sub>2</sub>-dijelu je F – C) u kojemu se izlaže i *coda*:

**A<sub>1</sub>-dio**

**Schnitterliedchen.**

Nicht sehr schnell.

C: I II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I = t. 1-2 G: I II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

= t. 5-6 C: I II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I F: V **B-dio**

I V I V I V

**A<sub>2</sub>-dio**  
I V I II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I = t. 21-22

C: I II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I = t. 25-26 **coda**  
V<sup>7</sup> I V I

V I V I V<sup>7</sup> I

Primjer 8. Pjesma kosača br. 18



Dakako, u *Albumu* su prisutni i neakordički tonovi koje možemo primijetiti u svakoj skladbi, a najčešće imaju ulogu ukrašavanja melodije. U nastavku ću istaknuti upotrebu najčešćih te najzanimljivije primjere. Obično se na način na koji se javljaju u početnom motivu ili u prvoj frazi ili rečenici stavka javljaju i tijekom stavka kao, primjerice, u *Vojničkom maršu br. 2*, *Ubogom siročetu br. 6*, *b-dijelu Narodne pjesmice br. 9*, *Sicilijanskoj br. 11*, *Djedu mrazu br. 12*, *Pjesmi o maju br. 13*, *Proljetnoj pjesmi br. 15*, *Prvoj žalosti br. 16*, *Malom ranoraniocu br. 17* te *Pjesmi kosača br. 18*. U skladbi *Vojnički marš* je riječ o uzlaznom dvostrukom prohodnom tonu na šesnaestini u početnom motivu (vanjski glasovi) koji se ponavlja svaka četiri takta (na početku fraze). U skladbi *Ubogo siročete* se također u početnom motivu pojavljuje uzlazni prohodni ton, a ponavlja se tri puta u svakoj maloj rečenici (dva puta u ritmu šesnaestinke, treći put kao tridesetdruginka nakon punktirane šesnaestinke). U *b-dijelu* uzlazni prohodni ton možemo primijetiti i u basu na posljednjim dobama u taktu. U kadenci *a-dijela* se javlja varijanta izmjeničnog tona u melodiji te silazni prohodni ton u lijevoj ruci.

U *b-dijelu Narodne pjesmice* se na drugoj dobi u t. 9, 10 i 12 nalazi uzlazni prohodni ton što se ponavlja u t. 13, 14 i 16. *Sicilijanska* u melodiji *a-dijela* sadrži uzlazni prohodni ton (t. 1, 3 i 7) što se ponavlja u *b-dijelu* i reprizi *a-dijela*, dok u *Djedu mrazu* možemo primijetiti i gornje (crveni kružić u primjeru 9) i donje (zeleni kružić u primjeru 9) izmjenične tonove i uzlazne (plavi kružić u primjeru 9) i silazne (žuti kružić u primjeru 9) prohodne tonove:



Primjer 9. Djed mraz br. 12, t. 1-2, 9

Skladba *Pjesma o maju br. 13*, osim po čestim izmjeničnim harmonijama, karakteristična je po gornjem izmjeničnom tonu u početnom motivu teme koji se imitira takt kasnije u pratnji. U t. 2 možemo primijetiti *appogiaturu* koju izvodi desna ruka što se ponavlja dva takta kasnije (primjer 10)<sup>2</sup>. Česte su i anticipacije, kao na primjer na prijelazu taktova 4 i 5 te 5 i 6:

<sup>2</sup> Tumač oznaka: crveni kružić – gornji/donji izmjenični ton; plavi kružić – *appogiatura*; zeleni kružić – silazni prohodni ton; crni kružić – anticipacija; crvena zagrada – imitacija motiva teme



Primjer 10. Pjesma o maju br. 13, t. 1-9

*Proljetna pjesma br. 15* također sadrži anticipacije (na primjer, anticipacija *appogiature* u t. 2, na prijelazu s 3. na 4. dobu u diskantu), dvostruke prohodne silazne tonove (na primjer, u t. 3 na 2. dobi), zaostajalice (na primjer, u t. 1 u drugom glasu na 4. dobi) i prohodne tonove (na primjer, u t. 2, uzlazni prohodni ton u basu na 2. dobi).

Skladba *Prva žalost br. 16* u temi sadrži teški prohodni ton (označeno crvenim kružićem u primjeru 11) na samom početku u melodiji, a zatim donji izmjenični ton (označeno plavim kružićem u primjeru 11) što se pojavljuje i kasnije kroz skladbu uslijed motivskog rada s početnim motivom:



Primjer 11. Prva žalost br. 16, t. 1

Skladba *Mali ranoranilac br. 17* karakteristična je po anticipaciji u početnom motivu koja se pojavljuje svaki puta kada i prepoznatljivi motiv. Posljednja skladba prvog dijela opusa, građena od harmonijskog i melodijsko – ritamskog obrasca koji se ponavlja kroz cijelu skladbu, u svojoj melodiji sadrži prohodne tonove u t. 1 na 3. i 6. dobi te u t. 2 izmjenični ton na 2. dobi.

Kao zanimljive, istaknula bih i uzlazne prohodne tonove na prijelazu *b*-dijela i reprize *a*-dijela *Vesele pjesmice br. 3* (t. 16), dvostruke uzlazne prohodne tonove na početku rečenica

u *c*-dijelu *Koralala br. 4* (t. 25 i 29) te dvostruku *appoggiatura* u kadenci *a*-dijela skladbe *Mali komad br. 5* (t. 8).

### 4. 3. Melodija, ritam i slog

Melodija i ritam klavirskih minijatura u *Albumu* prate karakter skladbe pa su tako mirnog, lirskog i nježnog karaktera one koje se javljaju u skladbama poput *Melodije br. 1*, *Vesele pjesmice br. 3*, *Koralala br. 4* te *Malog komada br. 5*, dok im je ritam jednostavniji, u dužim notnim vrijednostima, bez pojave punktiranih i sinkopiranih ritmova. Razigranije i veselije skladbe poput *Vojničkog marša br. 2*, *Lovačke pjesmice br. 7*, *Divljeg jahača br. 8*, *Radosnog seljaka br. 10*, *Pjesme o maju br. 13*, *Proljetne pjesme br. 15* te *Malog ranoranioca br. 17* sadrže raznolikije ritmove, sinkope, punktirane ritmove, triole, češću upotrebu pauze te je melodija šireg opsega i sa češćim skokovima.

Melodija je uglavnom u svim skladbama povjerena najgornjem glasu uz pokoje iznimke, kao na primjer u skladbi *Radostan seljak br. 10* i *Mala studija br. 14*. Melodiju u *Radosnom seljaku* najprije iznosi lijeva ruka koju akordima prati desna ruka, a od središnjeg dijela do kraja skladbe melodiju ekvivalentno iznosi i gornji glas u desnoj ruci. U *Maloj studiji* je uloga lijeve i desne ruke ujednačena te jedna drugu nadopunjuju. Akordičku figuraciju započetu u lijevoj ruci nastavlja desna, a zatim ponovno nastupa lijeva i tako tijekom cijele skladbe, a čitav glazbeni materijal se iznosi u 6/8 mjeri u osminkama. Zbog dosljedno korištenih akordičkih figuracija javlja se latentno višeglasje slobodnijeg tipa, stoga melodiju (označena crvenim kružićima u primjeru 12) nalazimo u najvišim tonovima u akordičkoj skupini svakoga takta (ujedno i prvim u drugoj triolskoj skupini), a melodiju basa (označena plavim kružićem u primjeru 12) u najnižim tonovima (ujedno i prvima u taktu):

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand plays a simple melody with notes circled in red. The left hand provides an accompaniment with notes circled in blue. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The systems are arranged vertically, showing a continuous piece of music.

Primjer 12. Mala studija br. 14, t. 1-21

Jednostavnu melodiju koja se samostalno javlja u desnoj ruci te se kreće većinom u postepenim pomacima, sadrže skladbe *Melodija br. 1*, *Vesela pjesmica br. 3*, te *Mali komad br. 5*. U ovim skladbama pojavljuje se dvoslojna faktura: melodiju u desnoj ruci prati lijeva ruka akordičkom figuracijom u osminkama. Iako su ove skladbe naizgled dvoglasne, u srednjem glasu je prisutan i latentni treći glas koji je ujedno i pedalni ton u *a*-dijelu *Vesele pjesmice* te kroz cijelu skladbu *Melodija i Mali komad*. Valja napomenuti kako akordičku figuraciju u središnjem dijelu *Vesele pjesmice* preuzima srednji glas desne ruke, odnosno desna i lijeva ruka su zamijenile uloge u odnosu na *a*-dio, ali je melodija naznačena samostalnim notnim vratovima u četvrtinskom ritmu:



**a-dio** – akordička figuracija u donjem glasu

**b-dio** – akordička figuracija u srednjem glasu

Primjer 13. Vesela pjesmica br. 3, t. 1-11

*Koral* br. 4 je skladba u potpunosti skladana homofonim slogom u četverglasju čiji se glazbeni materijal iznosi isključivo u polovnikama koje su ujedno i jedinica mjere. *Koral* je zapravo pojednostavljena harmonizacija Bachovog korala *Freu dich sehr, o meine Seele* (*Veseli se puno, o dušo moja* iz kantate *Liebster Jesu, mein Verlangen*, BWV 32), stoga je ovakva faktura očekivana i stilski uvjetovana.

Melodije u najgornjem glasu (samostalna ili u kombinaciji s jednim ili više glasova u desnoj ruci) uz akordičku pratnju možemo pronaći u skladbama *Vojnički marš* br.2, *Ubogo siročić* br. 6, *Divlji jahač* br. 8, *Narodna pjesmica* br. 9, *Sicilijanska* br. 11, *Proletna pjesma* br. 15, *Mali ranoranilac* br. 17 te *Pjesma kosača* br. 18. U skladbi *Vojnički marš* br. 2 javlja se punktirana ritamska figura karakteristična za koračnicu (marš), a potom osminke odijeljene osminskim pauzama što podsjeća na vojničko koračanje dok se melodija kreće postepenim pomacima u gornjem glasu desne ruke. Na početku skladbe *Ubogo siročić* br. 6 se javlja karakteristični motivsko-ritamski obrazac – dvije šesnaestinke te tri osminke (obilježen u primjeru 14) u 2/4 mjeri koji se ponavlja kroz skladbu. Melodijske fraze su građene od 4 takta, a vrhunci melodijskih fraza se nalaze uvijek u 3. taktu od četiri (obilježen crvenim kružićem u primjeru 14):

Primjer 14. Ubogo siročić br. 6, t. 1-4

Dok je melodija u skladbi *Ubogo siročće* građena većinom postepeno, melodija *Divljeg jahača br. 8* je gotovo u cijelosti građena skokovito, većinom u okviru akordičke figuracije. Melodija se najprije samostalno izlaže u desnoj ruci dok ju akordima prati lijeva ruka, a zatim u središnjem dijelu ruke mijenjaju uloge: melodiju preuzima lijeva ruka koju akordima prati desna.

U skladbi *Narodna pjesmica br.9* melodija je također povjerena gornjem glasu desne ruke, međutim u pratnji se izmjenjuju dva takta arpeđirane i nearpeđirane akordičke pratnje. Akordi se javljaju na lakim dobama u taktu, osim na mjestu gdje se u dvije dobe mijenja više od jedne harmonije (u 2. i 6. taktu):



Primjer 15. *Narodna pjesmica br. 9*, t. 1-6

Iz tog razloga prva dva takta obje rečenice zvuče kao pjevač solist uz pratnju instrumenta (*arpeggio* sugerira harfu ili neki žičani instrument na kojemu je moguća ta izvedbena tehnika), a druga dva takta kao zbor koji mu odgovara. Tim kontrastom Schumann stvara privid rezponzorijalnog<sup>3</sup> pjevanja u klavirskoj minijaturi. Središnji (*b*) dio je razigraniji, tj. karakterno kontrastira *a*-dijelu, stoga prevladavaju kraće notne vrijednosti te se javlja karakteristična ritamska figura – šesnaestinka, tridesetdruginska pauza, tridesetdruginka i osminka (primjer 16). Pratnja se javlja na isti način kao i u *a*-dijelu, osim što nema dojma rezponzorijalnog pjevanja zbog dominacije melodijske linije u desnoj ruci. U trećem dijelu, variranoj reprizi *a*-dijela, melodiju preuzima gornji glas lijeve ruke kojoj se posljednja četiri takta pridružuje i gornji glas desne ekvisono.



Primjer 16. *Narodna pjesmica br. 9*, karakteristični ritam *b*-dijela

<sup>3</sup> Responzorijalno pjevanje, osim u sakralnoj glazbi, prisutno je i u starijoj njemačkoj narodnoj glazbi.

*Sicilijanska br.11*, skladba u 6/8 mjeri, zanimljiva je po tome što u sebi sadrži izmijenjeni ritam talijanskog plesa *tarantelle* (primjer 17):



Primjer 17. ritam *tarantelle*



Primjer 18. ritam *Sicilijanske br. 11*

U *B*-dijelu *Sicilijanske* mijenjaju se i ritam i mjera. Iz plesne mjere 6/8 prelazi se u mjeru 2/4 te se glazbeni materijal iznosi većinom u šesnaestinkama s pratnjom u osmininama. Također, u *c*-dijelu skladbe u desnoj ruci se javlja figuracija u kojoj je skrivena latentna melodija (označena crvenim kružićima u primjeru 19) koju ekvivalentno prati gornji glas akordičke pratnje u lijevoj ruci:



Primjer 19. *Sicilijanska br. 11*, t. 21-31

U skladbi vedrog i veselog karaktera *Proljetna pjesma br. 15*, melodija je pjevna te se na početku javljaju manji skokovi, a zatim prevladava postepeni pomak. Akordička pratnja se u *a*-dijelu izlaže u istim notnim vrijednostima kao melodija, osim u kadenci. U početnom taktu se pojavljuje melodijska i harmonijska sinkopa što daje dojam da se takt u 6/8 mjeri dijeli na tri dijela (tri grupacije od dvije osminke), a ne dva kao u ostatku skladbe, (dvije grupacije od tri osminke) odnosno nastaje hemiola (takt je zapisan s podjelom doba 3+3, a čuje se 2+2+2). U *b*-dijelu, u t. 17-20 se javlja slobodna dvoglasna polifonija na basovim pedalnim tonovima.

Skladba *Mali ranoranilac br. 17* započinje motivom (primjer 21) koji podsjeća na početni *motto* *Clare Wieck Schumann (Motto von C. W)* kojim počinje ciklus *Davidsbündlertänze, op. 6 – Plesovi družbe Davidove* (primjer 20.)<sup>4</sup>. S obzirom da su skladatelji romantizma često povezivali tematski materijal s konkretnom osobom, moguće da je ovom skladbom Schumann stvorio šaljivu aluziju na Claru Schumann kao malog ranoranioca koji u završnom dijelu skladbe zaspe (na što je muzički aludirano dužim notnim vrijednostima, tišom dinamikom, mirnijim tempom s oznakom *Schwächer* – slabije, manje). Početni motiv se pojavljuje kroz cijelu skladbu.



Primjer 20. *Motto* *Clare Wieck*



Primjer 21. *Mali ranoranilac br. 17*, početni motiv

U *Pjesmi kosača br. 18*, skladbi u 6/8 mjeri, melodija se u *a*-dijelu izlaže u gornjem glasu u osminkama, dok ju ostali glasovi prate u akordima u vrijednostima od četvrtinke s točkom. U *b*-dijelu dionice desne ruke mijenjaju ulogu; melodija se izlaže u srednjem glasu, dok su gornji glas desne ruke i lijeva ruka u ulozi pratnje. U središnjem *B*-dijelu melodija se u rastavljenim akordima izlaže ekvisono u obje ruke u osminkama, dok melodijska linija u *codi* pripada gornjem glasu desne ruke.

Ekvisono izlaganje melodije pojavljuje se i u skladbama *Lovačka pjesmica br. 7* te *Djed mraz br. 12*. U *Lovačkoj pjesmici* javljaju se dva obrasca u melodijskoj strukturi: skokovi za kvartu odnosno kvintu koji imitiraju signalni rog koji se koristio u lovu te izlaganje razloženih akorda. Ritam je vrlo jednostavan i pravilan izuzev sinkope u srednjem glasu u završnoj malojoj rečenici u t. 25. Skladba *Djed mraz br. 12* zbog melodijsko – ritamske građe podsjeća na etidu. Glazbeni materijal se na početku u obje ruke izlaže u bas ključu u velikoj i kontra oktavi, ali već dva takta kasnije razloženim toničkim akordom dolazi do prve oktave. U *B*-dijelu, odnosno *c1*-dijelu se glazbeni materijal izlaže u figuraciji te u kraćim notnim vrijednostima, a melodija se javlja u latentnom najvišem glasu (primjer 23):

<sup>4</sup> Prema izdanju *Clare Wieck Schumann*, dostupno na: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/29785/ue08>

Primjer 22. Djed mraz br. 12, t. 25-34

Primjer 23. latentna melodija iz  $c_1$ -dijela

U prvom četverotaktu u  $d$ -dijelu se melodija samostalno pojavljuje u lijevoj ruci, dok se u drugom četverotaktu melodija javlja u gornjem glasu, gotovo ista kao na početku  $c_1$ -dijela, ali iz F-dur tonaliteta transponirana u Des-dur.

U skladbi *Prva žalost br. 16* melodija se izlaže u desnoj ruci koju u komplementarnom ritmu prati lijeva. U  $b$ -dijelu (točnije u taktovima 21, 22 i 24) se po prvi puta u *Albumu* javljaju imitacije teme u *stretti* naizmjenično u lijevoj i desnoj ruci, a zadnjim nastupom teme započinje repriza  $a_2$ -dijela:

Primjer 24. Prva žalost br. 16, t. 17-24

#### 4. 4. Tempo i karakter

Svaka skladba u *Albumu* nosi programni naziv<sup>5</sup> koji odgovara karakteru glazbe što znači da je opus programne koncepcije. Schumann se koristi brzim, umjerenim i polaganim tempom te je većina skladbi označena posebnom oznakom karaktera izvedbe na početku. Skladbe *Melodija br. 1*, *Divlji jahač br. 8* te *Djed mraz br. 12* su jedine skladbe koje nemaju oznaku karaktera izvedbe. Također, u *Albumu* se pojavljuju i dvije oznake metronomske vrijednosti. Riječ je o skladbama *Djed mraz br. 12* te *Proljetna pjesma br. 15* uz čiju je metronomsku oznaku naznačena i oznaka karaktera – „*Innig zu spielen*“ - „svirati od srca, intimno“, što potvrđuju slijedeći primjeri:



Primjer 25. *Djed mraz br. 12*, metronomska oznaka



Primjer 26. *Proljetna pjesma br. 15*, oznaka karaktera izvođenja i metronomska oznaka

S obzirom da su skladbe *Albuma* namijenjene djeci, većinom su vedrog, razigranog i plesnog karaktera što prati umjeren ili brz tempo. Uz skladbe umjerenog tempa najčešće se javlja oznaka „*Nicht schnell*“ - „ne brzo“ što je slučaj u skladbama *Vesela pjesmica br. 3*, *Mali komad br. 5*, *Pjesma o maju br. 13*, *Prva žalost br. 16* te slična oznaka „*Nicht sehr schnell*“ - „ne jako brzo“ u posljednjoj skladbi, *Pjesma kosača br. 18*. Osim ovih skladbi, umjerenog tempa su i *Melodija br. 1*, prethodno spomenuta *Proljetna pjesma br. 15* te *Mala studija br. 14* uz koju je zapisana oznaka „*Leise und sehr egal zu spielen*“ - „svirati tiho i vrlo ujednačeno“.

<sup>5</sup> Unutar čitavog *Albuma za mladež*, op. 68 nazive nemaju skladbe pod rednim brojem 21, 26 i 30 te su one u notnim izdanjima označene zvjezdicom.



Iako su slične po pitanju tempa, ove skladbe su različitih karaktera. Skladbe *Melodija*, *Vesela pjesmica* i *Mali komad* su mirnog i spokojnog ugođaja te podsjećaju na uspavanku. Nadalje, po naslovima skladbi *Pjesma o maju* i *Proljetna pjesma* možemo naslutiti da su te skladbe vedrog i pastoralnog ugođaja, kao i skladba *Pjesma kosača* koja predstavlja pjesmu vrijednih žetoeoca koji rade u polju. *Pjesma o maju* stavak je *Albuma* koji zapravo nema naslov, već se umjesto naslova pojavljuju dva stiha koje je Schumann koristio kao predložak. Distih koji evocira proljetno raspoloženje glasi ovako:

„*Mai, lieber Mai, -  
Bald bist du wieder da!*“

(„*Maju, dragi maju,-  
Uskoro se vraćaš!*“)

Skladba *Mala studija* karakterno podsjeća na preludij te je lirskog i vedrog ugođaja. Za razliku od dosad opisanih skladbi koje su uglavnom veselog, vedrog i lirskog ugođaja, *Prva žalost* je skladba tužnog i potištenog karaktera. Valja napomenuti kako se u ovoj te skladbi br. 15, *Proljetnoj pjesmi* javlja oznaka „*Etwas langsamer*“ odnosno oznaka za usporavanje, zapravo *ritardando*. U skladbi *Prva žalost* se ona pojavljuje na kraju srednjeg, *b*-dijela, dok se u *Proljetnoj pjesmi* javlja u završnoj kadenci.

Skladbe *Vojnički marš br. 2*, *Lovačka pjesmica br. 7*, *Divlji jahač br. 8*, *Radostan seljak br. 10*, *Sicilijanska br. 11*, *Djed mrak br. 12* te *Mali ranoranilac br. 17* su brzog, pokretljivijeg tempa. Na počecima ovih skladbi javljaju se različite oznake karaktera izvedbe kao što je oznaka „*Munter und straff*“ - „živahno i veselo“ na početku *Vojničkog marša*, skladbe živahnog ugođaja koja podsjeća na žustro koračanje vojnika što možemo iščitati i iz naslova. Oznaka „*Frisch und fröhlich*“ - „svježe i sretno“ nalazi se na početku *Lovačke pjesmice*, skladbe veselog ugođaja koja asocira na odlazak lovaca u lov. Sličnog karaktera je i *Divlji jahač* koja asocira na jahača na galopirajućem konju. Izvedbu *Radosnog seljaka* koji se vraća s posla obilježila je oznaka „*Frisch und munter*“ - „živahno i veselo“. *Sicilijanska*, karakterom srodna glazbi talijanskog otoka Sicilije, na svom početku sadrži oznaku „*Schalkhaft*“ - „nestašno“. Prvi i treći dio skladbe su plesnog karaktera, dok je središnji dio žustrijeg ugođaja. Sličan slučaj je i sa stavkom *Djed mraz*. Prvi i treći dio su pomalo zastrašujućeg, mističnog ugođaja, dok je središnji dio vedrog i veselog karaktera. *Mali ranoranilac* skladba je veselog i razigranog

ugodaja početne oznake „*Frisch und kräftig*“ - „svježe i snažno“, a zbog oznake „*Schwächer*“ - „nježnije“ (ali i javljanja dužih notnih vrijednosti) u trećem *c*-dijelu, dijelove skladbe možemo tumačiti kao jutro-dan-večer:



Primjer 27. Mali ranoranilac br. 17, oznake na počecima *a*- i *c*-dijela

Skladba *Narodna pjesmica br. 9* započinje tužnim ugodajem i oznakom „*Im klagenden ton*“ – „blagim tonom“ koji se u središnjem dijelu mijenja u razigran i veseo ugodaj te se pojavljuje oznaka „*Lustig*“ – „duhovito“. *Koral br.4* ima stilske karakteristike barokne glazbe, točnije protestantskog korala te je polaganog tempa. Na svom početku ima oznaku „*Freu dich sehr, O meine Seele*“ – „Veseli se puno, o dušo moja“ što je zapravo naziv Bachovog korala iz kantate *Liebster Jesu, mein Verlangen*, BWV 32. Oznaka „*Langsam*“ – „polako“ nalazi se na početku skladbe *Ubogo siroče br. 6*. Skladba je tužnog, potištenog ugodaja u polaganom tempu. U kadenci *b*-dijela se javlja oznaka „*Etwas langsamer*“ – „nešto sporije“ odnosno oznaka za usporavanje iza koje slijedi repriza *a*-dijela i povratak u početni tempo:



Primjer 28. Ubogo siroče br. 6, t. 11-13

#### 4. 5. Dinamika i artikulacija

Schumann u *Albumu* koristi osnovne dinamičke oznake poput *piana* (tiho, lagano), *pianissima* (vrlo tiho), *mezzoforte* (srednje glasno), *forte* (glasno, snažno), *fortissimo* (vrlo glasno, vrlo jako) te oznake *sforzando* (*sf*) i *forte-piano* (*fp*) koje su u ulozi akcenta, odnosno dinamičkog isticanja određenog tona ili akorda.



U skladbama *Vesela pjesmica br. 3*, *Koral br. 4* i *Mali komad br. 5* dinamička oznaka (u ovom slučaju je to oznaka za *piano*) je zapisana samo u prvome taktu u skladbi, dok su u skladbama *Melodija br. 1* i *Ubogo siroče br. 6* uz dinamičku oznaku na početku skladbe ispisani i znakovi za *crescendo* odnosno *decrescendo*, ovisno o tijeku melodije prateći njezinu kulminaciju, napetost, uzlazni niz (*crescendo*) te rješenje, smirivanje i silazni niz (*decrescendo*). Također, skladbe *Melodija br. 1*, *Vesela pjesmica br. 3* i *Mali komad br. 5* su karakterno i motivski slične, stoga im je zajedničko i *legato* izvođenje koje se pojavljuje kroz cijelu skladbu.

Neke skladbe u sebi sadrže oznaku samo jednog dinamičkog stupnja koji se ponavlja više puta kao na primjer u skladbi *Vojnički marš br. 2* u kojoj možemo primjeriti kako se oznaka za *forte* pojavljuje svaka četiri takta u prvom dijelu, a ista oznaka je ujedno i u ulozi akcenta na drugoj dobi u t. 24 te na posljednja dva akorda u skladbi. Slična situacija se događa i u skladbama *Divlji jahač br. 8*, *Narodna pjesmica br. 9*, *Radostan seljak br. 10*, u *A*-dijelu *Djeda mraza br. 12*, u *a*- i *b*-dijelu *Malog ranoranioca br. 17* te *Pjesmi kosača br. 18*. *Divlji jahač* na početku ima oznaku *mezzoforte*, *Narodna pjesmica* i *Pjesma kosača piano*, dok preostale tri nabrojane skladbe imaju oznaku *forte* dinamike. Oznake s početka se ponavljaju na početku nove fraze (označeno plavim kružićima u primjeru 29) ili postaju oznaka u funkciji akcenta (označeno crvenim kružićem u primjeru 29). Iznimka je u skladbi *Pjesma kosača* gdje je *a*-dio u početnoj dinamici *piano*, a *b*-dio u kontrastnoj *forte* dinamici čime se stvara dodatni kontrast među dijelovima. U *Divljem jahaču* navedena oznaka se pojavljuje samo na početku *a*-dijela, međutim, u melodiji se nekoliko puta pojavljuje oznaka *sforzando*, oznaka za dinamički akcent. Slično je i u *Narodnoj pjesmici*; na početku *a*-dijela se nalazi oznaka za *piano*, a u t. 3 i 7 dinamički akcent *forte-piano*.

Primjer 29. *Djed mraz br. 12*, t. 1-11

Uz oznaku *forte* u *A*-dijelu *Djeda mraza* te *Malom ranoraniocu* prisutna je i dinamički jedan stupanj jača oznaka, *fortissimo*. *B*-dio u skladbi *Djed mraz* sadrži dinamički kontrast od prethodnog dijela te se glazbeni materijal iznosi u *piano* dinamici uz mjestimična *crescenda* i *decrescenda*. Također, na prvoj dobi u t. 40 se javlja *sforzando* iza kojeg slijedi *decrescendo* do *piana* te u t. 45 *forte-piano* koji su u funkciji akcenta. U *c*-dijelu *Malog ranoranioca* se mijenja oznaka karaktera izvedbe iz „svježije i snažnije“ u „nježnije“, stoga i dinamika postaje nježnija odnosno javlja se čak tri dinamička stupnja slabija oznaka, *pianissimo*.

Plošnu dinamiku odnosno izmjenu *piano* i *forte* dinamike sadrže skladbe *Lovačka pjesmica br. 7* u *b*-dijelu, dok skladba *Mala studija br. 14* sadrži povremene oznake *crescenda* i *decrescenda* (koje ovise o porastu i padu harmonijske tenzije) te izlaganje jednotaktnih glazbenih fraza koje su kroz cijelu skladbu označene *legato* lukovima:





Primjer 32. Pjesma o maju br. 13, t. 37-38

Glazbeni sadržaj *Proljetne pjesme br. 15* se u *a*-dijelu izlaže u *mezzoforte* dinamici uz *crescendo* i *decrescendo* luk u t. 2 i 6, dok *b*-dio započinje *forte-piano* oznakom i *decrescendom* (poput onog u prethodnom primjeru). U t. 21 se javlja *pianissimo* koji traje četiri takta, sve do oznake *forte* dobu prije reprize *a*-dijela.

*Forte-piano* akcentom započinje skladba *Prva žalost br. 16* nakon čega se dinamika zadržava u *pianu* sve do *b*-dijela gdje se javlja *crescendo* te *decrescendo* četiri takta kasnije. U kadenci na kraju skladbe (t. 29 i 30) se javlja *forte* oznaka u funkciji akcenta te se sadržaj izvodi *staccato* artikulacijom koja se prvi puta u skladbi pojavljuje kada i glasnija dinamika:



Primjer 33. Prva žalost br. 16, t. 29-32

S obzirom da je *Album* namijenjen djeci te da je opus programne koncepcije, Schumann kroz programnost i karaktere skladbi omogućuje izvođaču, u ovom slučaju djeci, da što lakše postignu zamišljene vrste udara (artikulacije). Jedan od primjera bila bi skladba brzog tempa, *Divlji jahač br. 8* čiji naslov upućuje da je riječ o galopirajućem konju i njegovom jahaču što "opravdava" činjenicu da je skladba gotovo u cijelosti koncipirana *staccato*. Prethodno spomenuti *sforzando* u skladbi *Divlji jahač* se javlja ispod prve od dviju nota pod lukom, čime se stvara kontrast dviju nota – prva je izdržana i naglašena, a druga lagana i kraćeg trajanja:



Primjer 34. Divlji jahač br. 8, t. 2-3

Nadalje, postoji nekoliko vrsta akcenata koje je Schumann upotrijebio u *Albumu*, a to su dinamički akcenti, metrički akcent i sinkopa. Dinamički akcenti se obilježavaju već spomenutim oznakama *sf* (*sforzando*), *fp* (*forte-piano*), ali i grafičkim simbolima ležećeg klina (>) ili znakom okomitog klina (^) koji je često ujedno i metrički akcent (informira izvođača o glavnim dobama u taktu odnosno naglašava razliku teške i lake dobe) te oznaka *messa di voce* (<>) koja bi trebala označavati vibrato izvođenje, ali s obzirom da je to neizvedivo na klaviru, ta oznaka se izvodi kao dinamički akcent. Prema Zlataru (2016.), oznaka *sf* može značiti i nekoliko stupnjeva snažnije izvođenje tona, dok se oznaka ležećeg klina (koji asocira na oznaku *decrescenda*) upotrebljava isključivo za jedan dinamički stupanj glasnije.

Najčešće se pojavljuje simbol ležećeg klina, pa ga tako možemo primijetiti u skladbama *Lovačka pjesmica br. 7*, na kraju rečenice u *b*-dijelu u skladbi *Narodna pjesmica br. 9*, na prvim dobama u dvotaktu *b*-dijela u skladbi *Radostan seljak br. 10*, na grupacijama šesnaestinki u melodiji *B*-dijela u skladbi *Sicilijanska br. 11*, u kadenci *Prve žalosti br. 16* te u skladbi *Pjesma kosača br. 18*.

U skladbi u 6/8 mjeri, *Lovačka pjesmica br. 7* se pojavljuje obrazac – dvotakt u ritmu četvrtinka i osminka u kojem su akcentirane četvrtinke (prva i četvrta doba), a zatim dvotakt u ritmu osminki koje se izvode *staccato*. U dvostrukom dvotaktu na kraju *b*-dijela se ova dva načina kombiniraju; u desnoj ruci se izvode *staccato* osminke, a u lijevoj naglašene četvrtinke. U kadencama posljednje dvije male rečenice se javlja i simbol okomitog klina na teškim dobama te na jedinoj sinkopi u skladbi na početku posljednje male rečenice:



Primjer 35. Lovačka pjesmica br. 7, t. 1-4



Primjer 36. Lovačka pjesmica br. 7, t. 24-28

U skladbi *Pjesma kosača br. 18*, skladbi u 6/8 mjeri, akcent se pojavljuje svakog drugog takta na četvrtoj dobi u *A*-dijelu te nastaje hemiola (vezana ligaturom između t. 1 i 2), stoga prve tri dobe u taktu se slušno doživljavaju kao predtakt, a 4. doba kao početak takta. *B*-dio je po tom pitanju kontrastan u odnosu na *A*-dio jer se prva doba čuje na mjestu u taktu na kojem je i zapisana. Glazbeni materijal se kroz cijelu skladbu izvodi *legato*, osim *code* koja je u potpunosti u *staccato* artikulaciji.

Okomiti klin (^) se, osim u *Lovačkoj pjesmici br. 7*, javlja i u *Narodnoj pjesmici br. 9* u *b*-dijelu; u prvom taktu na četvrtoj dobi u pratnji te u drugom taktu na trećoj dobi u melodiji, u skladbi *Sicilijanska br. 11* iznad nota koje ujedno imaju i najdužu notnu vrijednost u cijeloj skladbi, a nalazi se svaka četiri takta u *A*-dijelu. Ovakva vrsta akcenta najčešće se pojavljuje u skladbi *Djed mraz br. 12*. Gotovo je svaki početak dobe u *A*-dijelu označen okomitim klinom, a pojavljuje se i u 20. taktu na lakoj dobi i na lakom dijelu dobe (primjer 37). *B*-dio izvodi se *legato*.



Primjer 37. Djed mraz br. 12, t. 20 i 21

U skladbama *Melodija br. 1*, *Vesela pjesmica br. 3* te *Narodna pjesmica br. 9* na pojedinim mjestima u melodiji se javlja na klaviru neizvedivi *vibrato* (primjer 38), ali je interpretativno te karakterno značajan:



Primjer 38. *Melodija br. 1*, t. 5-7

U *Albumu* je prisutna i *portato* artikulacija koja se javlja na pojedinim mjestima u skladbama *Ubogo siroče br. 6*, na kraju *b*-dijela u skladbi *Radostan seljak br. 10*, u prvim dijelovima velikih rečenica u skladbi *Sicilijanska br. 11*, u skladbi *Pjesma o maju br. 13* te na kraju skladbe *Prva žalost br. 16*. Stavak *Ubogo siroče* je kroz cijelu skladbu označen *legato* lukovima koji formiraju male melodijske fraze. Zbog tužnog ugođaja se ne pojavljuje "žustri" *staccato*, već kako bi odvojio tonove, skladatelj je pojedina mjesta označio *portato* artikulacijom kao na primjer u početnom motivu (tri *portato* osminke), a takav obrazac se ponavlja kroz cijelu skladbu.

Već u predtaktu *Pjesme o maju br. 13* se javljaju dvije šesnaestinke izvođene *portato*, a potom kombinacije *legata* i *portata* kroz cijelu skladbu. Zanimljivo je kako je Schumann na pojedinim mjestima komplementarno upotrijebio ova dva načina izvođenja; dok jedna ruka izvodi *legato*, druga ju prati kratkim frazama *portato* i obratno:



Primjer 39. *Pjesma o maju br. 13*, t. 1-4

## 4. 6. Interpretativna analiza

U prethodnim poglavljima iznijela sam analizu po glazbenim sastavnicama skladbi u *Albumu* čime smo upoznali njihove sličnosti i razlike. Svaki stavak donosi određeni tehnički problem koji se mora savladati. Prvi stavci u opusu su tehnički najjednostavniji, dok su svi daljnji složeniji.

Iz prethodnog izlaganja je poznato da je melodija u stavcima *Albuma* većinom povjerena diskantu uz akordičku ili figurativnu pratnju. Melodija se u pojedinim skladbama iznosi samostalno (*Melodija br. 1, Vesela pjesmica br. 3, Mali komad br. 5, Divlji jahač br. 8*, djelomično u skladbi *Narodna pjesmica br. 9, Radostan seljak br. 10, Sicilijanska br. 11, Prva žalost br. 16*), u nekima u kombinaciji s jednim ili više glasova (*Vojnički marš br. 2, Koral br. 4, Ubogo siroče br. 6*, djelomično u skladbi *Narodna pjesmica br. 9, Pjesma o maju br. 13, Proljetna pjesma br. 15, Mali ranoranilac br. 17, Pjesma kosača br. 18*), a u nekima latentno ili ekvisono s pratnjom (*Lovačka pjesmica br. 7, Djed mraz br. 12, Mala studija br. 14*).

Prilikom samostalnog iznošenja melodije (u lijevoj ili desnoj ruci) treba pripaziti na pratnju koja se nalazi u dijalogu s melodijom. Pratnja, iako uvijek svirana tiše i laganije u odnosu na melodiju, nosi jednaku važnost kao i melodija, donoseći šaroliku paletu boja ispod ili iznad melodije. U postizanju željenog karaktera skladbe nužno je pravilno izvoditi označenu artikulaciju i dinamiku. Tako ćemo na primjer skladbe *Melodija br. 1, Vesela pjesmica br. 3, Mali komad br. 5* i *Prva žalost br. 16* izvesti u umjerenom tempu, *legato* i mirno, opuštenog zgloba. Pri praćenju dinamičkog smjera melodije prikladno je i u sebi pjevušiti melodiju ili zamišljati da ju izvodi solo pjevač dok je lijeva ruka u funkciji instrumentalne pratnje.

U skladbi *Divlji jahač br. 8* se glazbeni sadržaj izvodi u brzom tempu, *staccato* te je melodija skokovite strukture, stoga zglob ne smije biti ukočen, a prsti moraju biti čvrsti i fleksibilni. U skladbi se javlja i *sforzando* koji se ostvaruje zamahom zgloba i dubljim pritiskom na tipku. Uloge desne i lijeve ruke se u *a* i *b*-dijelu mijenjaju, stoga izvođač treba pratiti tijek melodije.

U *Radosnom seljaku br. 10* se melodija kroz cijelu skladbu izlaže u lijevoj ruci pod *legato* lukom, a od *b*-dijela joj se pridružuje i gornji glas desne ruke. S obzirom da se melodija javlja u dubokom klavirskom registru, treba pripaziti da lijeva ruka bude gipka kako ne bi dobili težak, trom ton u skladbi veselog i razigranog karaktera. Pratnja u desnoj ruci mora biti tiša i mekana, a kada se javi ekvisono izlaganje, treba ujednačiti jačinu lijeve ruke i gornjeg glasa

desne ruke, dok pratnja i dalje mora biti tiša. Unatoč jednakoj dinamičkoj oznaci kod ponavljanja prve male glazbene rečenice, moguće je napraviti mali dinamički kontrast kako bi se postigla veća zanimljivost u interpretaciji.

Skladba *Sicilijanska br. 11* je složenog trodijelnog oblika u kojem je *A*-dio u plesnoj 6/8 mjeri, a *B*-dio u 2/4. Oba dijela su u *piano* dinamici, međutim postoji karakterna razlika u toj dinamici: *piano* u prvom dijelu je karakterno tiši i prigušeniji te se na kraju svake rečenice *crescendom* razvija do *forte*, dok je u drugom dijelu *piano* moćniji, uz češće akcente u melodiji. S ciljem postizanja plesnog karaktera u *a*-dijelu, zglob (koji treba biti opušten) se na tešku dobu spušta, nakon čega ide prema gore kako bi se još intenzivnije osjetila lakoća druge i treće dobe.

*Narodna pjesmica br. 9* zanimljiva je ponajviše zbog promjene fakture objašnjene u poglavlju *Melodija, ritam i slog*. Pri izvođenju treba težiti lakoći melodije, ali i pratnje, stoga treba pripaziti da *arpeggio* akordi ne budu tromi, već lagani. Vodeći se oznakom karaktera izvedbe, središnji dio treba izvesti poletno, poštujući notne vrijednosti i artikulaciju. Kroz skladbu se javlja dinamički akcent *forte-piano* kojeg u ovoj skladbi zbog ugođaja možemo doživjeti i kao jecaj. To je jedan od načina kako se ovaj akcent može protumačiti, međutim interpretacija skladbe prepuštena je izvođaču. U reprizi *A*-dijela melodija se javlja u gornjem glasu lijeve ruke stoga treba imati jasnu sliku gdje se melodija u kojem trenutku skladbe nalazi te stišati ostale glasove, vodeći se logikom i glasnoćom melodije.

*Vojnički marš br. 2* skladba je u *forte* dinamici i ima ritam koračnice. Upravo zbog ritma koračnice koji je jednolik i statičan, važno je frazirati fraze od malih rečenica u kojima se na početku napravi zalet, a potom vođeni postepenom silazom melodijom zaokružiti frazu. Melodija se izlaže u desnoj ruci u kombinaciji sa srednjim glasom, stoga težinu ruke treba prenijeti na prst koji u tom trenutku izvodi melodiju. Slično treba pripaziti i kod skladbe *Koral br. 4* te značaj dati melodiji koja se nalazi u gornjem glasu desne ruke i dinamički pratiti tijekom melodije, ali i harmonije (napetosti i uzlazna melodija *crescendo*, a razrješenje i silazna melodija *decrescendo*) bez obzira što se dinamička oznaka javlja samo na početku skladbe.

*Ubogo siročić br. 6* je sporog tempa i tužnog ugođaja, stoga pri izvođenju treba pripaziti da se ne dobije tromi ton, već mora biti prisutna protočnost. To se postiže na način da se glazbeni materijal podijeli na fraze (male glazbene rečenice) te je u svakoj važno doći do vrhunca (treći takt svake fraze). Prije svakog vrhunca se sugerira sitno agogičko proširenje, koje u *b*-dijelu (t. 11) rezultira *ritardandom*.



U *a*-dijelu *Pjesme o maju br. 13* se velika glazbena rečenica ponavlja (ispisano ponavljanje) stoga je moguće napraviti mali dinamički kontrast kako bi se postigla veća zanimljivost u interpretaciji, bez obzira što se ponavlja dinamička oznaka s početka. Od *b*-dijela se javlja dinamički akcent *forte-piano* čija je uloga "efekt iznenađenja" te se javlja desni pedal na prijelazu iz t. 22 u t. 23 koji pomaže u kulminaciji i razvijanju prema vrhuncu u t. 23.

U prethodnim poglavljima objasnila sam hemiolu koja se javlja u skladbi *Proljetna pjesma br. 15* zbog koje nemamo osjećaj 6/8 mjere, stoga je važno da izvođač ima stabilan puls i da naglaskom prve i četvrte dobe u taktu vraća osjećaj mjere. Zbog pojave dvohvata i akorda u kombinaciji s melodijom u desnoj ruci, važno je da se izvođač vodi melodijom kako bi se izbjegla statičnost i nepovezanost. Također, zbog pjevne melodije izvođač ima veću slobodu što se tiče agogike; dozvoljene su agogičke promjene uz stabilan puls kako se ne bi narušila stabilnost i tempo.

U skladbi *Mali ranoranilac br. 17* karakterističan je melodijsko – ritamski motiv s početka skladbe koji se ponavlja kroz skladbu u svim glasovima, stoga se svako izlaganje treba istaknuti, posebice kada se javlja u unutarnjim glasovima. Time postizemo svojevrsnu konverzaciju i povezanost između glasova. Ovaj stavak je prokomponiranog oblika u kojem su *a*- i *b*-dio u *forte* dinamici, a *c*-dio u *pianu*, stoga prva dva dijela trebaju biti moćna, snažna i *non legato*, dok treći dio treba izvoditi tiho, nježnije i povezanije odnosno *legato*.

U *Pjesmi kosača br. 18* se kroz skladbu nekoliko puta javlja ponovljena dvotaktna fraza transponirana u druge tonalitete te je označena *piano* dinamikom. Međutim, pri svakom ponavljanju dozvoljeno je napraviti malu dinamičku promjenu kako bi izvedbu učinili zanimljivijom. Također, izvođač treba biti vođen melodijom koja iz gornjeg glasa desne ruke prelazi u srednji glas u *b*-dijelu. *B*-dio sadrži dinamički, ali i sadržajni kontrast; javlja se ekvisono izlaganje rastavljenih akorda u obje ruke, stoga središnji dio treba karakterno biti snažniji.

U skladbi *Lovačka pjesmica br. 7* izmjenjuju se dvotaktne fraze s naglascima na teškim dobama te dvotaktne fraze *staccato*. Ispod fraze koja sadrži akcente na teškim dobama se pojavljuje oznaka desnog pedala koja doprinosi zvučnom volumenu. S obzirom da se glazbeni materijal iznosi ekvisono, pri izvedbi *staccato* fraze pokreti obje ruke moraju biti ujednačeni i jednako čvrsti zbog dosljednosti karaktera skladbe. Od t. 17 se načini artikulacije kombiniraju; u desnoj se melodija iznosi *staccato*, dok je lijeva u funkciji pratnje s naglascima na teškim

dobama. U tom slučaju veću važnost treba dati desnoj ruci, dok lijeva mora biti tiša i slabijeg intenziteta u odnosu na to kada se ista fraza iznosila ekvisono u obje ruke.

*Djed mraz br. 12* je skladba moćnog karaktera u *A*-dijelu, s čestim akcentima koje ostvarujemo spuštanjem zgloba, te kontrastnog *B*-dijela koji je u *piano* dinamici i pod *legato* lukom. Kako bi se dobio napet ton u *A*-dijelu, šesnaestinke tijekom prvog dijela možemo izvoditi odvojeno, odnosno *non legato*. U *B*-dijelu je u desnoj ruci prisutna latentna melodija koju treba istaknuti, dok pritisak palca treba biti slabiji. Od t. 33 se melodija izlaže u lijevoj ruci, stoga desnu treba stišati te se voditi melodijom.

Zbog jednoglasne fakture koja u sebi sadrži latentno troglasje u skladbi *Mala studija br. 14*, kroz cijelu skladbu je obilježeno korištenje desnog pedala. Pedal se izmjenjuje svakog takta, a njegova upotreba doprinosi punoći tona i volumenu zvuka. Pojavljuju se povremene oznake za *crescendo* i *decrescendo*, stoga je dinamika prepuštena na izbor izvođaču te su moguća sitna agogička odstupanja na prijelazu dijelova te u završnoj kadenci. Također, u svakom taktu je potrebno naglasiti teške dobe zbog javljanja latentne linije basa (na prvim dobama u taktu) te latentne linije diskanta odnosno melodije (na četvrtim dobama u taktu).

## 5. Zaključak

Robert Schumann je uspješni njemački romantički skladatelj kojemu je skladanje zapravo predstavilo utjehu za neostvarenu pijanističku karijeru. Iako se je u prvom periodu života posvetio skladanju samo za klavir, pamtimo ga i po značajnim orkestralnim i komornim dijelima, a uz Schuberta je i predstavnik romantičke klavirske i vokalne minijature. U teškom periodu života (kada mu umire sin Emil, prijatelj Mendelssohn i kada se pogoršava njegovo zdravstveno stanje) jedina mu je utjeha bila skladanje *Albuma za mladež op. 68*, ciklus klavirskih minijatura namijenjenih djeci.

Analizirajući prvi dio opusa došla sam do zaključka kako naizgled jednostavne skladbe za djecu sadrže razne tehničke izazove. Za što bolju izvedbu potrebno je formalno i harmonijski poznavati određeno djelo, odnosno razumjeti što glazbeni tekst donosi. Također, u skladbama poput ovih, koje uglavnom sadrže dvoslojnu fakturu, važno je da izvođač bude vođen melodijom, zbog čega je potrebno znati u kojem se glasu u određenom trenutku tema iznosi. Ova djela sadrže izvanglazbene poticaje koja djeci, odnosno mladeži, omogućuju lakšu predodžbu karaktera skladbe. Zanimljivim poticajem i demonstracijom skladbe moguće je pridobiti veću pažnju i interes učenika što rezultira kvalitetnijom interpretativnom izvedbom. Ova djela, osim za izvođenje, mogu poslužiti i kao predložak za učenje jednostavnih oblikovnih tvorbi, harmonije i ostalih glazbenih sastavnica poput oznaka za tempo, dinamiku, artikulaciju, ali i za savladavanje određenih ritamskih figura.

Skladbe ovog značajnog njemačkog skladatelja ostavile su dubok trag na svjetsku glazbenu kulturu i dio su dragocjene ostavštine europskih glazbenika. Mnogi stavci ovog Schumannovog opusa vrlo su poznati, imaju široku primjenu i nalaze se na repertoarima mladih glazbenika.

## Literatura

- Ainsley, R. (2004.). *Enciklopedija klasične glazbe*. Zagreb: Znanje.
- Alexander, F.-M. J., & Fuller - Maitland, J. A. (2009). *Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Andreis, J. (1976.). *Povijest glazbe (II)*. Zagreb: Liber Mladost.
- Čavlović, I. (2014.). *Muzički oblici i stilovi*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Daverio, J. (1997). *Robert Schumann, Herald of a "New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press.
- Green, E. (2009). *Is Schumann's Album for the Young really for the young?* Dohvaćeno iz <https://www.scribd.com/document/135752788/Childrens-Album-Analysis-Shumman>
- IMSLP*. (n.d.). Preuzeto 17. 8. 2020. iz <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/92512/ue01>
- Isserlis, S. (2016). *Robert Schumann's Advice to Young Musicians*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Jensen, E. F. (2001). *The Master Musicians - Schumann*. New York: Oxford University Press.
- Leksikografski zavod Miroslava Krleža*. (n.d.). Preuzeto 08. 9. 2020. iz <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53304>
- Letters of Robert Schumann*. (2017). Preuzeto 31. 8. 2020. iz <https://books.google.hr/books?id=T6yJDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false>
- Perrey, B. (2007). *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reich, T. (1994.). *Glazbena čitanka*. Zagreb: Školska knjiga.
- Todd, R. L. (1994). *Schumann and His World*. Princeton: Princeton University Press.
- Wasielwski, W. J., & L., A. A. (1871). *Life of Robert Schumann*. Preuzeto 31. 8. 2020. iz <https://www.questia.com/read/94278069/life-of-robert-schumann>
- Zlatar, J. (2016.). *Uvod u klavirsku interpretaciju*. Zagreb: Jakša Zlatar.
- Žmegač, V. (2009). *Majstori europske glazbe od baroka do sredine 20. stoljeća*. Zagreb: Matica Hrvatska.

## **Sažetak**

U ovom radu sam se prvenstveno bavila analizom prvog dijela *Albuma za mladež op. 68* njemačkog skladatelja Roberta Schumanna. Ovaj opus klavirskih minijatura se sastoji od 43 stavka podijeljenih u dva dijela; prvih 18 posvećeno je djeci mlađeg uzrasta te su tehnički jednostavniji od je preostalih 25, predviđenih za stariju djecu. Posvetila sam se detaljnoj analizi glazbenih sastavnica koje su usporedno prikazane kroz poglavlja: oblik stavaka, melodija i ritam, tempo i karakter, dinamika i artikulacija, harmonijski jezik te sam se dotakla interpretativne analize. U radu se može pronaći kratko tumačenje razdoblja romantizma u kojem je djelovao spomenuti skladatelj te njegova biografija.

**Ključne riječi:** Robert Schumann, *Album za mladež*, analiza, glazbene sastavnice

## **Summary**

In this paper, I primarily dealt with the analysis of the first part of the Youth Album op. 68 by the German composer Robert Schumann. This opus of piano miniatures consists of 43 movements divided into two parts; the first 18 are dedicated to younger children and they are technically simpler than the remaining 25, intended for older children. I devoted myself to a detailed analysis of the musical components that are presented through the chapters: the form of movements, melody and rhythm, tempo and character, dynamics and articulation, harmonic language, and I touched on interpretive analysis. Also, I briefly described Robert Schumann's biography and the period of romanticism in which the mentioned composer worked.

**Keywords:** Robert Schumann, Youth Album, analysis, musical components