

Instruktivna analiza Humoreske op. 20 Roberta Schumanna

Božanić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:365345>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-04**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

IVAN BOŽANIĆ

**INSTRUKTIVNA ANALIZA HUMORESKE
OP. 20 ROBERTA SCHUMANNA**

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA HUMORESKE

OP. 20 ROBERTA SCHUMANNA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Đorđe Stanetti

Student: Ivan Božanić

Ak. god. 2021./2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Red. prof. art Đorđe Stanetti

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ . ocjenom _____

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ:

1. SAŽETAK
2. ABSTRACT
3. UVOD
4. ROBERT SCHUMANN
 - 4.1 Skladatelj, glazbeni kritičar i pijanist
 - 4.2 Djela i utjecaji na njegovo stvaralaštvo do Humoreske
5. HUMORESKA
6. ANALIZA SCHUMANNOVE HUMORESKE OP. 20
 - 6.1 Einfach – Sehr rasch und leicht
 - 6.2 Hastig
 - 6.3 Einfach und zart
 - 6.4 Innig
 - 6.5 Sehr lebhaft
 - 6.6 Mit einigem Pomp
 - 6.7 Zum Beschluss
7. PRIJEVOD SCHUMANNOVIH OZNAKA
8. ZAKLJUČAK
9. LITERATURA
10. PRILOZI

1. SAŽETAK

Ovaj rad bavi se Robertom Schumannom do skladanja Humoreske, op. 20. te njenom formalnom, tehničkom i interpretativnom analizom. U radu sam se koristio znanjem stečenim tijekom studija i navedenom literaturom. Schumann prvi koristi termin 'humoreska' kao naslov svojim djelima te služi kao primjer skladateljima kasnijeg razdoblja poput Dvořáka, Čajkovskog i Rahmanjinova.

2. ABSTRACT

This work is based on Robert Schumann's opus, in the period preceding the creation of Humoresque op. 20, and its formal, technical and interpretative analysis. As references, I used the knowledge acquired during my studies and the below listed literature. The term 'humoresque' was first used as a title for his work by Schumann and later on, following his example, by other significant composers such as Dvořák, Tchaikovsky and Rachmanonoff.

3. UVOD

U svom diplomskom radu bavit ću se analizom Humoreske op. 20 Roberta Schumanna. Analizi ću pristupiti instruktivno, u svrhu boljeg razumijevanja oblika, glazbenog sadržaja, jednostavnijeg i bržeg svladavanja tehničkih problema u skladbi, te naposljetku kvalitetnije, te stilski ispravne izvedbe djela. Schumann prvi koristi termin „humoreska“ kao naslov svojim djelima, a Humoreska op.20 jedna je od njegovih najinspiriranijih te najkompleksnijih djela. Samim time, djelo zahtjeva od izvođača da istražuje Schumannov život, koji je doveo do skladanja Humoreske i njegove ideje, ukoliko djelo želi izvesti u duhu vremena, onako kako ga je Schumann zamislio. U tome će pridonijeti i utjecaj razdoblja u kojem je živio, utjecaj suvremenika i prethodno napisanih kompozicija njegovog opusa.

4. ROBERT SCHUMANN

Ispričati u nekoliko rečenica kompleksan svijet Roberta Schumanna gotovo je nemoguće. Stoga ću se dotaknuti onog dijela koji ga je učinio skladateljem, glazbenim kritičarom i pijanistom. Među skladateljima 19. st., vjerojatno postoji više biografija samo o Beethovenu i

Wagneru, a sâm Schumann ostavio je vrijedne biografske izvore ponajviše iz pisama, dnevnika i glazbenih kritika.

„Jednostavno je napisati Schumannovu biografiju jer ju Schumann piše sâm. Teško je pisati Schumannovu biografiju jer autor mora uprizoriti skladateljeve odnose sa kompleksnim i kontradiktornim socijalnim okruženjem“¹

Karl Laux

4.1. Skladatelj, glazbeni kritičar i pijanist

Rođen je 1810. godine u Zwickau, u Saksoniji kao peto dijete svojih roditelja. Njegov otac, August, bio je trgovac knjigama te neumorni leksikograf i izdavač pa je mladi Robert mogao vrijeme kratiti čitajući razne klasike književnosti. U dobi od sedam godina počinje učiti klavir, kasnije i violončelo i flautu. Pohađajući Gimnaziju u rodnom Zwickau, počeo se baviti književnošću pišući pjesme, dramske fragmente, glazbene kritike te biografske skice poznatih skladatelja. Proučavao je Schilerove drame, eseje Herdera i Friedricha Schlegela te pisma Jeana Paula. Prepoznavši Robertov dar, August Schumann tražio je Webera za poduku kompozicije za sina, neuspješno - oboje su umrli 1826. Godinu kasnije, Robert piše dnevnik *Iz dana mladenačkog života* (njem. *Tage des Jünglinge Lebens*), a u njemu opisuje svoju bol zbog smrti oca i samoubojstva sestre. 1828. upisuje studij prava u Leipzigu prema očevoj želji. Schumanna je već tada privlačila književnost, ali i glazba. U samoanalizi vlastitog dnevnika tokom ranog ljeta 1829. piše da je *“odličan u glazbi i poeziji – ali nije glazbeni genij; [Moji] talenti kao glazbenika i pjesnika su na istoj razini“*, a već u srpnju iste godine, ipak je opredijeljen za glazbu.² Do kolovoza 1828., unatoč majčinom nezadovoljstvu, učio je klavir kod Friedricha Wiecka, koji je igrao važnu ulogu u njegovoj karijeri i privatnom životu.³ U Wieckovoj kući, na putu da postane koncertni pijanist, Schumann je uspostavio kontakt ne samo s Leipziškom glazbenom elitom, već i s kćeri njegovog učitelja, Clarom, koju će, naposljetku oženiti, unatoč protivljenju F. Wiecka⁴. Zajedno s partnerom u glasovirskom duu, Antonom Töpkenom, istraživao je tada popularni mehanizam za jačanje

1 Laux, Karl . *Robert Schumann*, str. 5

2 Groove Music. *Robert Schumann*

3 Ibid. U pismima majci poziva se na nedostatak „praktičnosti“ i „talenta za latinski jezik“ koje uspješni odvjetnik mora posjedovati te joj iznosi svoj plan za nastavak glazbenog studija s Friedrichem Wieckom

4 Howeler, C. Schumann, Robert. *Muzički leksikon*, str. 386- 387 Schumann još 1839., kada se htio oženiti Clarom nije imao status poput Liszta i Paganinija pa čak i Clare

prstiju koji mu je prouzročio utrnulost u srednjem prstu desne ruke. Uvidjevši da zbog ozljede ne može nastaviti pijanističku karijeru, posvećuje se skladanju. Uz skladanje, on i njegova družina (pijanist Julius Knorra, slikar i skladatelj J. P. Liser, glazbeni kritičar E. A. Ortlepp i filozof J. A. Wendt) počeli su se okupljati zbog nezadovoljstva vladavine prazne virtuoznosti u koncertnim dvoranama i talijanske svojevolje u operi. Sredinom 1830-ih, ideja o grupi umjetnika koji su se spremali odbiti filistinizam⁵ zaštitom umjetnosti od poplave djela osrednje kvalitete, nije bila nova. Schumann ih smješta u Davidsbund, simbolički, Davidov savez, polu-fiktivno društvo sa svrhom borbe protiv filistejaca. Davidsbündlerova ideja, postala je pokretač iza Schumannovog dnevnika *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* sredinom i krajem 1830. godine. U uvodu svojih sabranih djela 1854. piše: „*Davidsbund prolazi kroz moj dnevnik kao crvena nit, ujedinjujući poeziju i istinu na humorističan način*“. 1834. susreće se i zaručuje Ernestinom von Fricken, ali već 1835. raskida zaruke saznajući za njezino nezakonito rođenje te zbog vlastitog financijskog stanja.⁶ Tada se vraća Clari koja mu je narednih godina bila izvor nadahnuća za nova djela. U pismu Heinrichu Dornu 1839. piše kako je mu je Clara bila glavni izvor motivacije za Sonatu u f molu, op 14., Sonatu op. 11, Davidsbündlertänze, op. 6, Kreislerianu, op. 16 i Novellette, op. 21.⁷

Schumann je bio prijatelj s Brahmsom, Lisztom i Mendelssohnom. Liszt je Sonatu za klavir u h-molu, S-178 posvetio upravo njemu. Prijateljstvo s Mendelssohnom donjelo mu je mjesto profesora kompozicije na leipziškom konzervatoriju. 1844. seli u Dresden gdje osniva *Verein für Chorgesang* (Udruga za zborsko pjevanje). Tamo djeluje i kao dirigent te sklada veći broj zbornih skladbi.⁸ Nekoliko godina kasnije dobiva mjesto gradskog glazbenog ravnatelja u Düsseldorfu, te se ponovno seli, međutim ne uspijeva u potpunosti obavljati službu te odstupi 1853. Iste godine, njegovo zdravstveno stanje se počelo pogoršavati. Na vlastiti zahtjev smješten je sanatorij u Endenichu⁹, gdje 1856. godine umire.

4.2. Djela i utjecaji na njegovo stvaralaštvo do Humoreske

⁵ filistinizam –pokret odbojnosti prema lijepome, duhovnome, umjetnosti, glazbi

⁶ Groove Music. *Robert Schumann*

⁷ Daverio, J. *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*, str. 131

⁸ Ibid, str. 338

⁹ Ibid, str. 459

Već 1831. objavljen je njegov op.1, Abegg varijacije, te nastavlja svoj niz skladbi isključivo za solo klavir sve do op. 24. S Abegg varijacijama, Schumann se predstavlja u "velikom svijetlu" kao virtuoz-skladatelj. Schumannove varijacije otkrivaju maštovitu dimenziju u stvaranju teme iz prezimena grofice d'Abegg. Niz tonova skriven u naslovu inspirirao je suptilan pristup razvoju motiva; kako se djelo razvija, manje je pažnje posvećeno šifriranom imenu, a više kombinacijama segmenta (A-B) kojim počinje tema. Schumann ulazi u svoje najbogatije i najaktivnije razdoblje 1833. godine. O početku te faze ne zna se mnogo radi suspenzije njegovog dnevnika u većem dijelu razdoblja između ožujka 1833. i listopada 1837. te se za dokumentirane informacije o njemu oslanjamo na pisma i niz sažetih bilješki kopiranih u Beču 1838. godine. Prekid dnevnika povezuje se sa Schumannovim pokušajem da radi puno radno vrijeme kao skladatelj. Osim što je radio na g-mol simfoniji, do svibnja 1833. završio je drugi svezak Paganinijevih transkripcija (etide op.10) i krajem svibnja sastavio Impromptue, op.5. Tijekom proljeća i ljeta završio je revidirane verzije Toccate op.7 i Simfonijskih etida, op. 13 te počeo skladati klavirske sonate u fis-molu, op.11 i g-molu, op.22.¹⁰

Krajem ljeta 1828. razvio je strastvenu privrženost Schubertovoj glazbi, koju je smatrao usporedivom s prozom Jean Paula u „*psihološki neobičnoj povezanosti ideja*”¹¹. Schumann je Jeana Paula tijekom cijeloga života svrstavao među one najbolje i najveće. U nekolicini svojih pisama pisanih iz sanatorija u Endenichu iznosi svoje posljednje želje: „...*dva sveska svojih kompozicija i roman „Die Flegeljahre“ Jeana Paula.*”¹², koji mu je bio inspiracija za Papillone op. 2. U dnevniku „*Die Tonwelt*” piše o Jean Paulu: „*Čini se da je Jean Paul protkan mojim bićem, kao da ga predosjećam*”¹³

Kompozicije započete ili dovršene u Heidelbergu nastale su iz razdoblja u kojoj je glazbeno stvaralaštvo imalo značajnu ulogu. Među kraćim klavirskim komadima spomenutim u njegovom projektu za 1829. i 1830. godine nalazi se set od šest valcera, čije su verzije plesova kasnije ugrađene u Papillone op. 2. Niz varijacija na temu „Campanella“ iz Paganinijevog koncerta za violinu br. 2, vjerojatno su inspirirale Schumannove varijacije susretom s tehničkim virtuozom na koncertu u travnju 1830. (nedovršene, ali kasnije iskorištene za Intermezze op.4 i and Allegro op.8). Kasnije te godine, Schumann je počeo raditi na klavirskoj sonati u f molu, op. 14, ambicioznom projektu koji ga je okupirao naredne

10 Groove Music. *Robert Schumann*

11 Schumann, R. *Jugendbriefe*, str 83.

12 Groove Music. *Robert Schumann*

13 Daverio, J. *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*, str. 38

dvije godine. Kada je prišao Hummel kao mogući učitelj u kolovozu 1831., Schumann mu je poslao solo ekspoziciju prvog stavka, opisanog u dnevniku kao "*prvo od mojih djela koja su usmjerena prema romantici*".¹⁴

Toccata u C-duru (izvorno: *Etude fantastique en double-sons*), čiji dijelovi datiraju iz kraja 1829. godine, dovršena je u proljeće 1830. godine, ali je rekonstruirana 1833. godine i objavljena kao op.7. 1834. Obje verzije karakteriziraju brzi dvohvati i motorički ritam, te tako predstavljaju pokušaj sintetizacije glavnog poticaja iz njegovog Heidelberškog razdoblja: Paganinijev virtuoзитet i baroknu motoričnost¹⁵ i polifoniju.

U ljeto 1833. godine Schumannova kompozicija je zastala . Razlog tome je malarijska groznica koja ga je pogodila u srpnju, te gubitak brata Juliusa i njegove šogorice Rosalie u periodu od nekoliko mjeseci. Pao je u duboku depresiju, prvu od par epizoda koje su se postepeno pogoršavale te mu zakomplicirale život u narednim desetljećima.¹⁶ Schumann je 27. studenog svojoj majci izvijestio kako je njegov "*povratak u život došao samo postepeno i kroz naporan rad*". Veliki dio tog rada uključivao je uspostavu glazbenog dnevnika. Njegovom postupnom oporavku od depresije 1833. godine znatno je doprinjeo kontakt s Ludwigom Schunkeom, nadarenim mladim pijanistom. Makar je Schumann u to vrijeme upadao u „*često destruktivan način života*“ njegov odnos sa Schunkeom nije bio bez umjetničkih posljedica. U to vrijeme, Schubertovi plesovi D365, koji su utjecali i na tada već starijeg Czernya¹⁷, utjecali su i na Schumannove *Sehnsuchtswalzer* varijacije. Schumann je, zauzvrat, posvetio završnu verziju svoje Toccate Schunkeu, koji je, što nije iznenađujuće, ubrzo stekao istaknuto mjesto u njegovom Davidsbundu.¹⁸ O tome da mu je Davidsbund zaista značio potvrđuje zbirka plesova: *Davidsbünlertänze* op. 6.

Tijekom 1834., pojavom Ernestine von Fricken, Schumannova produktivnost je bila narušena. Osim nepotpuno očuvanog (i nikada objavljenog) niza varijacija za klavir na Chopinov Nokturno op.15 no. 3, moguće da je radio i na fis-mol klavirskoj sonati. Unatoč manjku produktivnosti, Schumann označava 1834. godinu kao "najvažniju" u životu zbog

14 Groove Music. *Robert Schumann*

15 Ibid

16 Ibid. Noć sa 17. na 18. listopada 1833. godine, opisao je u Beču 1838. godine, kao najstrašniju u svom životu. Radi samoubilačkih misli i straha od ludila zatražio je i medicinski savjet koji, nažalost, nije bio od pomoći. Vremenom je neuroza počela opadati, no strah od visine i spavanja su i dalje bili prisutni te su ga natjerali da se sa petog kata preseli u stan na prvom katu i podijeli smještaj sa starim cimerom.

17 C. Czerny: Varijacije na Schubertovu temu, op. 12

18 Ibid

korjenito nove vrste glazbene kritike, a njezina novost je u: „*Povijesnoj svjesnosti kritičara i njihovoj osjetljivosti na probleme vezane uz korištenje verbalnog medija za opisivanje glazbenih procesa.*“¹⁹ 9. rujna 1836. Schumann je proveo nezaboravan dan sa Chopinom, čija ga je g-mol balada očarala, a možda i preliminarna izvedba balade u F-duru. Kasnije iste godine započeo je pisati Karneval, op. 9 i Simfonijske etide, op. 13.

1836. Schumann okupira Fantazija u C duru op. 17 i Fantasiestücke, op. 12, koji se oslanja na E.T.A. Hoffmanna od čijeg djela *Die Fantasiestücke in Carlota's Mainer* dolazi i naslov. Istodobno, rad se razlikuje od njegovih ranijih skladbi, s obzirom na njegovu manju tendenciju ka opsežnosti i samodostatnosti konstrukcije. 1838. sklada *Kinderszenen*, op. 15 i *Novelletten*, op. 21. i *Kreislerianu* koju posvećuje Chopinu.²⁰ Dok je još radio na *Noveletama*, Schumann je skicirao do 30 „*slatkih sitnica*“ iz kojih je 13 izvukao i dodao u *Dječje prizore*. Neovisno nazivu, prvi od njegovih klavirskih ciklusa koji se približava komercijalnom uspjehu, nije zamišljen za djecu, već, kako je istaknuo u pismu Carlu Reineckeu, kao „*odraz odrasle osobe za druge odrasle*“.²¹ Početkom 1839. dovršava *Arabeske* op.18 i *Blumenstück* op.19.²²

Drugo najvažnije područje njegovog stvaralaštva sigurno je lied. Schumann je već 1827. godine završio brojne pjesme i klavirske skladbe, ali niti jedna od tada nije preživjela. Rani lied ispunio je Schumannov mladenački ideal; izgled pjesnika i skladatelja u jednoj osobi. U estetskim fragmentima iz *Hottentottiane*, dnevnika kojega je pisao u Leipzigu, Schumann se poigravao idejom glazbene kompozicije kao svojevrsnom poetskom djelatnošću, idejom koju je izložio u eseju, napisanom zajedno s Willibaldom von der Lühom tog ljeta.²³ Od 1840. godine Schumann počinje ozbiljno pisati lied. U toj godini napisao je preko 150 lieda. Od malena, Schumann je pokazivao veliki interes za solo-pjesme, posebno Schubertove. One su bile spoj njegovih dviju najdražih stvari – književnosti i glazbe. Davale su mu mogućnost da se kroz obje u isto vrijeme izrazi. Iste godine, 1841. Schumann među ostalim djelima završava i svoju prvu simfoniju.²⁴

Iza 1841., uz solo klavirska djela, piše i komorna djela, zborna djela, uvertire, koncert za klavir, koncert za violončelo, fantaziju za violinu.

19 Grove Music. *Robert Schumann*

20 Ibid

21 Ibid

22 Ibid

23 Robert L. Jacobs. *Schumann and Jean Paul.*, str. 250-258.

24 Evetović, Katarina. *Robert Schumann: Umjetnički ambivalent.*; Howeler, C., Schumann, Robert. *Muzički leksikon*, str. 386

5. HUMORESKA

Pod pojmom humora, prva asocijacija je smijeh, nešto što ga izaziva, a nekoć je riječ „humor“ označavala raspoloženje.²⁵ Međutim, kod Schumanna je to vrlo pomiješano. U glazbi bi prvi pojam na nešto šaljivo, zaigrano bio Scherzo kojeg uvodi Beethoven u sonatu kao stavak umjesto Menueta. Međutim, Beethovenov Scherzo nije nužno i humorističan, kao i Chopinovi Scherzi u kojima vidim ozbiljnost, krik očaja ili težnju za izlaskom iz njega.

Da je i prije Humoreske op. 20 koristio vlastiti termin humora potvrđuje njegovo često korištenje oznake *Mit Humor* i njenih varijacija u imenu, u pojedinim staccima. Na primjer, u *Dauidsünlertänze-u*, uz 3. i 12. ples stoji oznaka *Mit Humor*, u 16. *Mit gutem Humor*; isto nalazim i u *Fantasiestücke-u* op 12., te *Mit Humor* i *Sehr lebhaft mit vielem Humor* nalazim u njegovom op 21., *Novelletten*. Smatram da je važno spomenuti Karneval op. 9 u kojima Schumann maskira svoju kompoziciju u likove, stvarne poput Chopina, ili fiktivne, poput Eusebiusa, Florestana, ili neke karnevalske likove preuzete iz *commedia-e dell'arte*²⁶, Arlekina, Pantalona i Kolumbine. Karneval tako po karakteru i programnim naslovima dokazuje svoju maštovitost i šaljivost kao takvu. 5 Stücke im Volkston op. 102: br 1 za klavir i violončelo ili violinu nosi oznaku *Mit Humor*, a *Phantasiestücke* u a molu, Op. 88, II. stavak nosi naziv *Humoreska*.

Antonín Dvořák skladao je danas najpopularniju Humoresku br. 7 u Ges duru. Osim Dvořáka, Humoreske pišu i Čajkovski (op 10 br. 2.), Rahmanjinov (op. 10 br. 5) Poulenc (FP 72), a za violinu i orkestar ih je pisao Jean Sibelius (op. 87. i op. 89).

6. ANALIZA SCHUMANOVE HUMORESKE OP. 20

U Schumannovom klavirskom opusu primjećujem važnu karakteristiku. To su ekstremni kontrasti. Kontraste u njegovom opusu, najlakše možemo usporediti s njegovim ambivalentnim likovima, i pseudonimima (u časopisu) Eusebiusu i Florestanu. On ih je formirao u svojim literarnim djelima kao „*dva potpuno oprečna a istovremeno nadopunjavajuća lika, koje je koristio u skladanju, a za koje je kasnije priznao da su i*

²⁵ Hrvatska enciklopedija. humor

²⁶ MacNeil, A. *Commedia dell'arte*. Grove Music Online.

autobiografski likovi“. Florestana opisuje kao „jednog od onih rijetkih glazbenika koji su već davno ranije naslutili sve ono što dolazi, novo, izvanredno; i već u idućem trenu, njima čudnovato nije više čudnovato, a neuobičajeno učas postaje njihovo vlasništvo“. „On je heroj, strastven, zaigran, radostan, ekstrovert, avanturist i hrabar. Često pretjerano optimističan, ignorira bol, tugu i probleme koji ga okružuju.“, a za Eusebiusa navodi: „koliko entuzijast toliko i promišljen, bere cvijet za cvijetom; on shvaća teže ali sigurnije, uživa rjeđe ali sporije i duže; osim toga, njegov studij je stroži, a izvođenje na klaviru smišljenije, ali i nježnije i tehnički dovršenije no Florestanovo“. Eusebius „često pokazuje karakteristike melankolije i tuge, razorenosti i poraženosti, introvert je i povučeni sanjar. Pretjerani je pesimist koji preuveličava svaku bol i problem.“²⁷

Schumann se u svojim pismima često referira na već spomenutog njemačkog književnika Jean Paul-a. On u svom djelu „*Vorschule der Ästhetik*“ posvjećuje mnogo poglavlja humoru²⁸ te ga definira kao „beskonačnost kontrasta i postavljanje malog svijeta uz veliki, koje ako promatramo zajedno potiču smijeh u kojemu je sadržana bol i veličina.“²⁹ Humoreska je vjerojatno nastala u ranijim mjesecima 1839., a Schumann ju spominje 11. ožujka 1839. godine u pismu budućoj supruzi Clari: „Cijeli sam tjedan uz klavir, skladam, pišem, smijem se i plačem u isto vrijeme. Naći ćeš ovo stanje jasno opisano u Velikoj Humoreski (njem. *Große Humoreske*) op. 20“ te ju opisuje kao „kaleidoskopski niz minijatura koji tvori fantastično zamišljenu cjelinu.“³⁰ U pismu Simoninu de Sire piše da osoba mora imati osjećaj za Humor, za razliku od Francuza „koji su nesposobni za humor“.³¹ Jednom je napisao kako je Humoreska njegova „kompozicija s najviše melankolije“³² U Humoreski nalazimo čak i više kontrasta među dijelovima u odnosu na ostale kompozicije, prvenstveno u karakteru, dinamičnosti i tempu, što tumačim kao ekstremne promjene raspoloženja.

U ovoj analizi odlučio sam skladbu podijeliti na veće cjeline, a važno je napomenuti da to nisu stavci, već je Schumann Humoresku zamislio kao jednu cjelinu.

27 Evetović, Katarina. *Robert Schumann: Umjetnički ambivalent.*; Howeler, C. *Schumann, Robert. Muzički leksikon.*, str. 386; Daverio, J. *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*, str. 178, Jean Paul. *School for Aesthetics*, str 88- 92; Bennett, J., Robert Schumann. (1888). *The Great Composers. No. XXV. Schumann (Concluded)*.

28 Daverio, J. *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*, str 88- 92

29 Ibid

30 Ibid

31 Bennett, J., Robert Schumann. *The Great Composers. No. XXV. Schumann (Concluded)*.

32 Schumann, R. *Briefe, Neue Folge*, str. 166.; Daverio, J. *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*, str 178. U pismu Ernstu Beckeru 7. kolovoza 1839.

6.1. Einfach – Sehr rasch und leicht

Skladba započinje polaganim dijelom, u formi ABA + coda i traje do 36. takta. Sastoji se od tri glasa, dva vanjska u kojima je melodija, dok se te melodije u b dijelu isprepliću i nadopunjuju, poput razgovora. Srednji glas harmonijski „, popunjava vanjske glasove osminkama u silaznom nizu. Cijeli taj dio veoma je jednostavan, te bi ga trebalo i izvoditi kako Schumann piše, *Einfach*. S tehničkog aspekta, potrebno je dobiti jednostavnu i pjevnu melodiju, a u tome će pridonijeti osjećaj stabilnog pulsa u unutarnjem glasu. Najteži zadatak u ovome dijelu je pronaći dinamički balans među glasovima zbog tihog, pozadinskog, ali i krhkog unutarnjeg glasa. Stoga predlažem vježbanje kombiniranjem glasova, gornji sa srednjim, srednji s donjim i gornji s donjim glasom (6.1.1).



6.1.1

Već u slijedećem dijelu, *Sehr rasch und leicht* dolazi veliki kontrast u odnosu na prethodni. I to ne samo među većim dijelovima, već i među motivima i frazama. Prvi motiv (6.1.2) ponovljen je mnogo puta, ali nije jednako oblikovan. Motiv uzlaznog kretanja kao da je ponekad prekinut da bi se ponovno javio s većim efektom. Na to utječe naglo kontrastno izmjenjivanje *f* i *p* među motivima, tako da ta rečenica od dvanaest taktova, doživljava vrhunac u svom desetom taktu. U 51. i 54. taktu nailazim na tehnički zahtjevno mjesto temeljeno na premještanju položajnih figura u desnoj ruci te skokovima u lijevoj ruci (6.1.3). Iz iskustva mogu reći da je najučinkovitije bilo vježbanje u manjim segmentima, po pola takta, sa zaustavljanjem i opuštanjem na prvom sljedećem tonu, zatim cijeli takt, i napokon puna dva takta, s postepenim dodavanjem težine ruke i snage prsta da bismo postigli *crescendo*.



6.1.2



6.1.3

Po završetku *Sehr rasch und leicht* dijela Schumann želi još brži tempo što je veoma karakteristično za njega. U svojoj sonati za klavir u g-molu, op. 22 piše „brzo koliko god je više moguće“ nakon čega slijedi „brže“ i „još brže“³³ Taj, *pianissimo* dio zadržao je ritamsku figuru prethodnog motiva, ali novu melodijsku liniju iznosi lijeva ruka s motivom *sataccato* osminke, šesnaestinske pauze, šesnaestinke i četvrtinke pod lukom u intervalu kvarte (6.1.4). Svi ti artikulacijski detalji čine Humoresku zanimljivom, ukazujući na pojam humora, kako ga je Schumann doživljavao. Taj ritmički motiv provlači se i u 120. taktu kao akord; u njemu je veoma opasno kočenje ruke, a kako bi se to izbjeglo potrebno je osloniti se, težište staviti na četvrtinku, a ne na svaki akord (6.1.5), i u taktovima 136-149. poput fanfara (6.1.7). U taktu 88., akcentirani ton c2, kao i niz kvinti i kvarti kao njegova jeka teško je izvesti ako je lijeva ruka *sotto*, a desna *sopra*, već samo obratno. Razlog tome je što bi lijeva ruka previše smetala desnoj, pa bi zglob desne trebali podignuti do mjere da bi nam priječio kvalitetan rad prstiju (6.1.6). Još jedan tehnički problem nailazim od 120.-179 takta, u desnoj ruci (6.1.5), zbog velikog broja triola koje zamaraju ruku, pogotovo pasaža po crnim tipkama od 164. takta koja podsjeća na Chopinovu etidu op. 10. br. 5 (6.1.8).



6.1.4



6.1.5



6.1.6

33 *So rasch wie möglich – Schneller – Noch schneller*



6.1.7



6.1.8

Te pasaže predlažem vježbati upravo kako i Chopinovu etidu. To je ustvari pasaža građena na dvohvatima u ritmu u triola, zato je najspretniji prstomet onaj kojim bismo svirali dvohvate, a ne cjelovite pozicije zbog kočenja ruke. Možemo vježbati kao niz dvohvata, premještajući ruku na sljedeće pozicije, dva po dva dvohvata, tri po tri... Isto tako, možemo vježbati i rastavljeno po tri note do prve sljedeće, kako piše, ali od druge ili treće tako da se pomakne početak i kraj motiva. Još jedna dobra vježba je vježbanje prijelaza tako da odredimo najteži prijelaz u pasaži između dva tona i uvježbavamo prvo njih zatim dodajemo ton prije i ton poslije. U taktu 104. uzlazni motiv u basu građenog na trozvuku B dura imitira se u tenoru, altu potom sopranu, tako tvoreći niz od dvije korespondirajuće rečenice (6.1.9).



6.1.9

Slijedi kratki prijelaz s već prije navedenim motivom (6.1.4), zatim ponovno minimalno varirani *Sehr rasch und leicht* i naposljetku *Einfach*.

6.2. *Hastig*

Ovaj dio, zanimljiv je zbog unutarnjeg glasa koji je sadržan među glasovima (6.2.1). Taj glas skriven je i u gornjem i donjem glasu, a potrebno ga je čuti tijekom izvedbe kako bi on predvodio melodijsku liniju. To je niz od 24 takta u obliku dvodijelne pjesme. Desna ruka je ta koja stvara nemir, užurbanost, a lijeva bi trebala održavati stabilan puls.



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The middle staff is in bass clef and contains a vocal line labeled "(Innere Stimme)" with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *p*. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

6.2.1

Slijedi Florestanski odlomak od 25. takta. Tri dvotakta, građenih od *f*, ali opet pijevnih šesnaestinki u desnoj ruci, te oktavama i sinkopiranim skokovima u lijevoj ruci; i jedna rečenica od osam taktova sa sinkopama preko takta (6.2.2), i motivom donjeg glasa iz prethodnog dijela. Desnu ruku bitno je vježbati u manjim segmentima (kao 6.1.8) zbog brzog tempa i većeg intervala među šesnaestinkama kako bismo pronašli balans između pokreta zgloba i rada prstiju, zglob bi trebao ići u susret prstima, a ako promatramo striktno kao jednu poziciju doći će do kočenja ruke (6.2.3).



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *f*. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

6.2.2



6.2.3

Potom oznaka *Wie außer Tempo* koja se odnosi na desnu ruku i niz sinkopa, koje zbog šesnaestinske pauze na početku i luka nad motivom zapravo ne bi trebale zvučati kao sinkope, već kao ritam ta – te-fe, i tako u oznaci *Tempo rubato* zaista biti „izvan“ tempa, slobodne, dok lijeva ruka treba biti striktno u tempu. Kako bismo tu kontradiktornu metriku uskladili potrebno je čuti obje ruke u svom metru pa predlažem vježbati ponekad slušajući lijevu kao oslonac metru, a ponekad desnu, tako će u desnoj zapravo osminka lijeve ruke doći na posljednju, najtišu šesnaestinku pod lukom (6.2.4).



6.2.4

U 56. taktu motiv iz desne ruke prelazi u lijevu dok desna ima veoma ekspresivni „recitativ“ na tonu f1, potom f2. U motivu lijeve ruke bitno je obratiti pažnju na smjer kretanje. Prema aforizmu Natana Parelmana: „*Ruka pijanista ima šest prstiju, 1-2-3 i 3-4-5. Prvi su teški ali slobodni; drugi lagani, ali prikovani, ...*“³⁴ Stoga je dosta prirodno težište prebaciti na palac, što ide u prilog zapisanom *crescendu* (6.2.5). Potom slijedi *Nach und nach schneller* u kojem se opet „recitativ“ javlja u lijevoj ruci. Iz g mola, vraća se u B dur pa tako nalazim motive i rečenice identične građe kao do sada, a oni dosežu vrhunac u svečanom zatvaranju silaznog kretanja, u trajanju od 15 taktova (6.2.6).

³⁴ Parelman, Natan. *Na satu Glasovira* ., str.29



6.2.5



6.2.6

Slijedi *Nach und nach immer lebhafter und stärker* (6.2.7). Schumannova oznaka poprilično je jasna, a zanimljivo je da opet rabi imitaciju, ovaj put kanonsku. Desna iznosi temu, potom lijeva „upada“ u trećem taktu u istom karakteru, pa se tako imitirani akordi provlače od d mola, a mola, e mola do konačne dominante g mola. Ti se akordi nikako ne bi smjeli svirati iz podlaktice već pokretom zgloba i osjećajem „grabljenja“ akorada i usmjerenih prema svakom sljedećem. Tako ćemo dobiti na blizini, štedjeti energiju i „skratiti muke“ uzaludnog vježbanja. Isto tako korisno bi bilo vježbati isključivo palac lijeve ruke. Schumann uvodi u g mol izmjenom smanjenog akorda i dominante g mola.



6.2.7

Netom prije ponavljanja početnog (*Hastig*) odlomka, deklamacijskim ponovljenim trotaktom i pijevnim, ali nestajućim *Adagiom* Schumann uvodi u „sferu mira“ dugim akordima u trajanju od četiri takta svaki. To je zapravo augmentirana i pojednostavljena rečenica s početka *Hastiga* (6.2.8).



6.2.8

6.3. Einfach und zart

Ovaj dio ima vrlo jednostavnu strukturu trodijelne pjesme. Jednostavan dio, ali nježan, prožet polifonijom, dvjema suplementarnim melodijama uvodi u melankoliju. Prepun je *ritardanda* na kraju fraza, te „trbuha“, *crescenda* i *decrescenda* u donjem glasu. Donji glas djelomičnom jekom popunjava melodiju gornjeg glasa, međutim, tom „ispunom“ ne bismo smjeli stvarati veliki *espressivo*. Lijeva ruka ima nekoliko skokova koji su „osjetljivi“, ne zbog tempa već zbog boje koju melodija zahtjeva. U tim slučajevima važno je biti što bliže klavijaturi, vježbati kao da je težak skok, a prilikom izvedbe uzeti više vremena (6.3.1).



6.3.1

Ovaj melankolični, Eusebiusov odlomak prekinut je naglim, efektним Intermezzom koji ostavlja dojam kao *perpetuum mobile*, cijelo vrijeme u pokretu. Međutim, iako Schumann piše *forte*, nikako ne bi trebalo, niti je sasvim moguće sve glasove svirati *forte*. Niz šesnaestinki unutar *sf* motiva u *decrescendu* (b- es- d,) i legato oktava, i slušatelju je zamorno slušati (6.3.2).



6.3.2

Nakon rečenice od dvanaest taktova i njezinog ponavljanja, modulira iz B dura u d mol, potom u F dur, a iz F dura se rađa novi motiv u lijevoj ruci koji više i više otežava samu izvedivost toga dijela, glasovi se isprepliću do mjere da sam bio prisiljen napraviti vlastiti aranžman koji prilažem ovom radu. Najteži trenutci su u oktavama desne ruke te prelasku iz oktava u dvohvate gdje 3., 4. i 5. prst izvode niz šesnaestinki, a 1. i 2. prst osminke koje su dio melodije. Kao olakotna okolnost, melodiju možemo lako pratiti, a ona, ako ju pažljivo vodimo može olakšati zamorne šesnaestinke po svojoj širokoj naravi. Nakon ovog, tehnički zahtjevnog mjesta slijedi *fortissimo* vrhunac u Es duru i c molu, a zatim se smirujući ponovno vraća u B dur i iz njega ponovno u melankolični *Einfach und zart*.

6.4. Innig

Schumannu je oznaka *innig* bila jedna od dvije omiljene, a označava nešto intimno, introvertirano, duhovno, osjećajno. Druga je *rasch*.³⁵ Neka od mjesta gdje sam ih pronašao su *Davidsbündlertänze*, op. 6 – II *Innig* i *Kreisleriana* op. 16 – *Sehr Innig und nicht zu rasch*. U ta dva primjera možemo naći sličnosti. U *Kreisleriani* Schumann također započinje iznošenje sadržaja u oktavama u identičnom ugođaju kao s početka *Innig*-a u Humoreski (6.4.1 a i b). Oba dijela skladbi imaju pravilne rečenice od osam taktova. U *Innigu Davidsbündlertänze* –a nalazim sličnosti sa drugim dijelom *Inniga* u Humoreski. Zajednička im je jednostavna melodija s „harfnom“ pratnjom unutarnjih glasova (6.4.2 a i b). U *Innigu* Humoreske javlja se još jedan, kontrastni dio u 9. taktu (6.4.3), a sve završava mirnom kadencom.

35 Daverio, J. *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*, str 156

Innig. $\text{♩} = 116.$

6.4.1 a Humoreska

Sehr innig und nicht zu rasch M.M. $\text{♩} = 72$
Con molta espressione, non troppo presto

6.4.1 b Kreisleriana op. 16

6.4.2 a Humoreska

Innig (M.M. $\text{♩} = 96$)
Con intimo sentimento

6.4.2 b Davidsbündlertänze op. 6: Innig

Schneller.

6.4.3

Generalno gledajući, ne nailazim na neke veće tehničke probleme osim možda (6.4.3). Jedini problem je koordinacija lijeve i desne ruke koja se može vježbati u segmentima, ali i obratnim ritmom, npr. tako da u prethodnom primjeru lijeva dolazi na prvu dobu, a desna za njom „kaska“. Međutim, upravo takvu „vježbu“ Schumann radi odmah po završetku ova četiri takta.

Ono što je još zanimljivo u ovom *Innigu* je polifonija. Uzmimo za primjer 6.4.1 a, tamo se nalazi četiri glasa, kasnije i pet koje je moguće bez problema voditi. Ili primjer 6.4.2 a, poput *Einfacha* s početka bas i gornji glas sa ugodnom popunom u sredini.

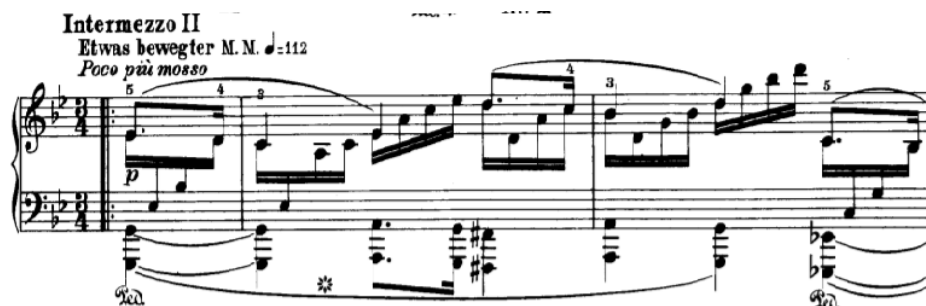
6.5. Sehr lebhaft

Sehr lebhaft građen je od tri bitna sloja; šesnaestinskog pulsa, motiva punktiranog ritma i basa (6.5.1). Sličnu strukturu nalazim u *Kreisleriani*, u Intermezzu 2, unutar dijela *Sehr Innig*

und nicht zu rasch (6.5.2). Iako su motivi različiti u karakteru, moguće je da je Schumann iz *Kreisleriane* izvukao ideju. Tamo vidimo kako vodi punktirane motive iz desne ruke u lijevu, dok u *Humoreski* premješta taj punktirani motiv unutar desne same (6.5.3).



6.5.1



6.5.2 Kreisleriana op. 16: *Intermezzo II*



6.5.3

Također, ima nešto i preuzeto i iz *Novelete* op. 21 br. 2, skladane prije *Humoreske*. Ona kroz cijelo vrijeme (izuzevši *Intermezzo*) ima motiv vrlo sličan jednome od vrhunaca *Humoreske* (6.5.4), a karakterno je slična cijelom ovom dijelu (6.5.5). Kasnije je Brahms od Schumanna preuzeo točno taj motiv (6.5.4), od kojega radi varijaciju u codi svog klavirskog koncerta u B duru (6.5.6 A i B).

Musical score for exercise 6.5.4, featuring a treble and bass staff with a forte dynamic marking.

6.5.4

Äusserst rasch und mit Bravour. (♩ = 92.)

Musical score for exercise 6.5.5, featuring a treble and bass staff with a forte dynamic marking and a tempo instruction.

6.5.5 Noveleta op. 21., br 2

6.5.6 Johannes Brahms: Konzert za klavir i orkestar u B duru op. 83- Allegretto grazioso A

Musical score for Johannes Brahms' Concerto in B major, Op. 83, first movement. The score is in B major and 3/4 time, marked Allegretto grazioso. It features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The score includes fingerings and articulation marks.



B

U ovom dijelu, teško je postići ujednačenost melodijske linije u punktiranom ritmu jer se težište ruke stalno mijenja, zato mislim da nema potrebe koristiti puno težinu ruke, pogotovo u početku vježbanja već je za to potreban rad prstiju. (6.5.3). Slijedi rečenica u trajanju od šesnaest taktova te njeno ponavljanje. Kasnije se ta rečenica ponavlja i treći put, ali s razlikom zaigranije lijeve ruke (t.65). Unutar ovog *vivace* dijela nalazim brojne dinamičke kontraste, npr. prijelaz sa 16. na 17. takt Schumann piše *sf* na F, zatim sve *pianissimo* (6.5.7). Kontrastni prijelaz sa 50. na 51. ili 58. na 59. ostavlja dojam jeke (6.5.8.). Isto tako, kontrastan je prelazak s već spomenutog *fff* motiva (6.5.4) na *piano*, *Immer lebhafter* dio (6.5.9). U njemu smatram važnim unutarnji glas i *staccato* bas koji se izmjenjuje sa akcentiranom sinkopom. Schumann zatim svojevrsnim obrnutim kontrapunktom mijenja motive desne i lijeve ruke te vodi ka još jednom vrhuncu. Na tom vrhuncu nailazim na dva tehnička problema: u taktu 111., 112.(6.5.10) problem nastaje u desnoj ruci širokim, grčevitim rastezanjem 2. i 5.prsta te prebacivanjem 2. prsta preko palca silazno pa bi trebalo vježbati sa što manjim zadržavanjem *staccato* osminki kako bi se brže došlo do 5. prsta. dok nas u taktu 116.(6.5.11) ometaju široki akordi. Moj prstomet na tom mjestu je 521, 521, 531, 521, 521, 521, 421. S ovim prstometom najteži trenutak dolazi između drugog i trećeg akorda jer se promjenom prsta mijenja i orijentacija ruke. Ovo je prstomet koji najbolje odgovara mojoj ruci, a predlažem vježbati teško mjesto dodajući po jedan akord prije i poslije.



6.5.7



6.5.8



6.5.9



6.5.10



6.5.11

Potom dolazi još jedan kontrast, *pianissimo*. Lijeva ruka polifono vodi *crescendo*, prema apsolutnom vrhuncu ovoga dijela, ako ne i cijele skladbe. U 127. taktu uključuje se i desna ruka akcentiranjem petog prsta, gdje bi trebalo biti težište kako bismo lakše došli do *fortissima*. U tom *fortissimu*, lako je ukočiti se pa predlažem vježbati u segmentima spajajući ih, te rastavljeno po četiri note do prve sljedeće, kako piše, ali od druge, treće i li četvrte tako da se pomakne početak i kraj motiva.³⁶

6.6. Mit einigem Pomp³⁷

Nakon zamorne pasaže, dolazi raskošan, pompozan dio. Sastoji se od melodije basa i akorada koji u ritmu popunjavaju harmoniju (6.6.1). Ovdje primjećujem sličnost s 8. brojem Kreisleriane (6.6.2).

³⁶ Ibid 6.1.8

³⁷ Pompozan, prid. – „koji sadrži pompu, koji se odvija s pompom; sjajan, raskošan, veleban, svečan“, pompa, ž. – „pretjeran vanjski sjaj, suvišna patetika u izrazu i izražavanju“



6.6.1



6.6.2 Kreisleriana, br. 8 Schnell und spield

U srednjem, b dijelu, javlja se melodija u srednjem glasu, te ju lijeva ruka ju u kanonu imitira. Potom opet a dio koji modulira iz početnog c mola u As dur zatim u dominantu B dura.

Kako bi Schumann htio postići popmozni karakter vjerujem da je ključ u akcentima na drugi dio treće i četvrte dobe. Istu stvar sam primijetio u *Intermezzu* trećeg stavka njegove fis mol sonate kod kojega stoji *Alla burla, ma pomposo* (6.6.3). Akcentima možemo dodatno proširiti prijelaze među taktovima i ostavljati dojam svečanoga.



6.6.3 Sonata u fis molu op. 11: Intermezzo

6.7. Zum Beschluss

Početak ovog odlučujućeg, zaključnog dijela (6.7.1) građen je od motiva augmentiranog motiva iz prethodnog *Hastiga* (6.2.2). Recitativ, dva put je prekinut svojevrsnim krikom, ili upitnikom, kao da se ohrabruje za daljnji razvoj dijela.



6.7.1

Zatim se prvo u desnoj, potom u lijevoj ruci javlja motiv (6.7.2) koji dolazi iz Arabeske op. 18 (6.7.3).



6.7.2



6.7.3 Arabeske op. 18

U daljnjem razvoju motiva i fraza (6.7.3) nalazim još jedan varirani motiv iz *Hastiga* (6.2.3). Ovi motivi, kao da pokazuju da je nemirni *Hastig* „poražen“ te daju naznaku za bi *Humoreska*, poput *Arabeske* mogla završiti mirno. Niz smanjenih akorada, kontrastno prekida taj mir, ali opet se u 54. taktu vraća motivu *Arabeske*.

U ovom dijelu najteže je dobiti *legato* dostojan ugođaja. Predlažem vježbanje samoga palca iz oktava. U sekvencama t. 20. – 27. važno je obratiti pozornost na akcentirane sinkope koje postupno, svakom sinkopom stvaraju napetost i konačnu kulminaciju u 27. taktu ponavljanjem motiva s početka dijela. Međutim, na samom vrhuncu Schumann umeće *piano Adagio* i *pianissimo* kao kontrast makar očekujemo *forte*. U ovom *Adagiu* uzet ću za primjer činjenicu da Schumann gotovo nikada nije pisao oznaku *a tempo* nakon *ritardanda*, pa je oznaku *a tempo* potrebno iščitati iz konteksta. Najčešće je to s početkom novog motiva, fraze ili dijela. (6.7.4). Ovdje nova fraza počinje uzmahom šesnaestinki pred *pp*.



6.7.3



6.7.4

Pred sam kraj nailazim na motiv (6.7.5), poznat iz Fantasiestücke- a, stavak Fabel (6.7.6).



6.7.5



6.7.6 Fantasiestücke op. 12 : Fabel

Slijedi *Allegro* koji Günther Spies opisuje: „*Element Burleske osvaja posljednju riječ u konačnom Allegro te gotovo remeti zastrašujuće promišljen epilog. Čini se da je Schumann ovim naglim udaljavanjem želio još jednom naglasiti romantičnu „ironiju“ djela.*“³⁸



6.7.6



6.7.7 Kreisleriana, br. 6 Sehr langsam

S tehničkog aspekta, u lijevoj ruci nikako ne bi trebalo zanemariti rad prstiju, ali važno je i dobro prebacivati težinu ruke s lijeva na desno i obratno (kao u broju 6. Kreisleriane (6.7.7)) kako bismo osnažili svečani silazni melodijski niz kakav se može naći u svečanim završetcima raskošnih dramsko-scenskih vrsta.

7. PRIJEVOD SCHUMANNOVIH OZNAKA

Mit Humor – Con umore - S humorom

Mit gutem Humor –Con umore - S dobrim humorom, raspoloženjem

³⁸Spies, Günther. *Robert Schumann*, str. 62-63

Sehr lebhaft mit vielem Humor – Vrlo živo, s mnogo humora

Einfach – Semplice - Jednostavno

Etwas lebhafter – Poco animato – Nešto pokretnije

Sehr rasch und leicht – Presto leggiero – Jako brzo i lagano, s malo težine

Noch rascher – Prestissimo – Još brže

Erstes Tempo – Tempo primo

Wie im Anfang – Kao početak

Hastig – Impetuoso - Nemirno

Wie außer Tempo – Tempo rubato – Kao izvan tempa

Im Tempo – A tempo

Nach und nach schneller – Poco a poco più mosso – brže i brže

Nach und nach immer lebhafter und stärker – Poco a poco vivace e più crescendo – Više i više živo, pokretno sa crescendo

Wie vorher – Come sopra – Kao prije

Einfach und zart – Semplice e con tenderezza – Jednostavno i ljupko, s osjećajem

Innig – Con sentimento, Con intimo sentimento – Intimno, duboko, duhovno, s osjećajem

Sehr Innig und nicht zu rasch – Con molta espressione, non troppo

presto – Duboko i ne prebrzo

Schneller – Più mosso – Pokretnije, brže

Sehr lebhaft – Molto vivace – Vrlo živo

Immer lebhafter – Più animato – Življe, pokretnije

Mit einigem Pomp – Un poco pomposo -Ponešto pompozno

Zum Beschluss – Finale – Zaključak

8. ZAKLJUČAK

Prilikom istraživanja i vježbanja Schumannove Humoreske, susretao sam se s brojnim nepoznanicama kako u tehničkom, tako u interpretativnom smislu. Istraživši Schumannov klavirski opus do nastanka Humoreske, ovom analizom dokazujem povezanost Humoreske, s prijašnjim djelima njegovog opusa. Otkrio sam neka od stečenih znanja potrebna za uvježbavanje teških mjesta. Vjerujem da sam ovim radom doprinjeo budućim pijanistima koji će se njome baviti.

9. LITERATURA:

1. Bennett, J., Robert Schumann. (1888). *The Great Composers. No. XXV. Schumann (Concluded)*. The Musical Times and Singing Class Circular, 29(547), 524–527. <https://doi.org/10.2307/3360413>
2. Daverio, J. *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*. New York: Oxford University Press, 1997.
3. Daverio, J., & Sams, E., *Robert Schumann*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040704>. pristup 22.1.2022.
4. Evetović, Katarina. *Robert Schumann: Umjetnički ambivalent*. Diplomski rad. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2019. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:736549>
5. Howeler, C. (1990). *Schumann, Robert*. Muzički leksikon. Novi Sad: Matica srpska, prijevod: Vrsajkov, I.
6. Jean Paul. *School for Aesthetics*, str 88- 92; Bennett, J., Robert Schumann. (1888). *The Great Composers. No. XXV. Schumann (Concluded)*. The Musical Times and Singing Class Circular, 29(547), 524–527. <https://doi.org/10.2307/3360413>

7. Laux, Karl. *Robert Schumann*. Leipzig:VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967.
8. MacNeil, A. *Commedia dell'arte*. Grove Music Online.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006188> pristup 26.1.2022.
9. Parelman, Natan. *Na satu Glasovira* . Zagreb: Naklada 500 [Jakša Zlatar], 1995.
10. Robert L. Jacobs. (1949). *Schumann and Jean Paul*. Music & Letters, 30(3),
<http://www.jstor.org/stable/731009>
11. Schumann, R. *Briefe, Neue Folge, 2nd ed.* ur. Gustav Jansen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.
12. Schumann, R. *Jugendbriefe, 2nd ed.*, ur. Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886.
13. Spies, Günther. *Robert Schumann*. Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme. 1997, Stuttgart.
14. Hrvatska enciklopedija, [mrežno izdanje]. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.
pristup 27. 1. 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26678>
15. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/philistinism>
16. <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>
17. https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eVpmXBY%253D

10. PRILOZI

- note

- aranžman iz Intermezza