

Interpretativne analize odabranih fantazija Franza Schuberta i Roberta Schumana/ Koncert prema programu

Matić, Vedrana

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:022539>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA INSTRUMENTALNE STUDIJE I KOMPOZICIJU S TEORIJOM
GLAZBE
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ KLAVIR

VEDRANA MATIĆ

**Interpretativna analiza odabranih fantazija Franza
Schuberta i Roberta Schumanna**

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

prof. art. Konstantin Krasnitski

Sumentor:

Yuliya Krasnitskaya, umjetnička suradnica

Osijek, 2024.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Vedrana Matić, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom *Interpretativna analiza odabranih fantazija Franza Schuberta i Roberta Schumannna* te mentorstvom prof. art. Konstantina Krasnitskog rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

1. Sažetak.....	1
1. Summary.....	1
2. Uvod.....	3
3. Uvod u glazbeni romantizam.....	4
3.1. Razvoj fantazije.....	5
3.2. Robert Schumann.....	6
3.3. Franz Schubert.....	10
4. Interpretativna analiza: Robert Schumann: Fantazija u C-duru, op. 17.....	14
4.1. Prvi stavak: <i>Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen</i>	14
4.2. Drugi stavak: <i>Mäßig. Durchaus energisch</i>	23
4.3. Treći stavak: <i>Langsam getragen. Durchweg leise zu halten</i>	31
5. Interpretativna analiza: Franz Schubert: „Wanderer“ Fantazija u C-duru, op. 15, D. 760...37	
5.1. Prvi stavak: <i>Allegro con fuoco ma non troppo</i>	37
5.2. Drugi stavak: <i>Adagio</i>	40
5.3. Treći stavak: <i>Presto</i>	45
5.4. Četvrti stavak: <i>Allegro</i>	50
6. Zaključak.....	54
7. Literatura.....	55

1. Sažetak

Rad pod nazivom *Interpretativna analiza odabranih fantazija Franza Schuberta i Roberta Schumanna* temelji se na analizi dviju fantazija, od kojih je prva Schumannova *Fantazija u C-duru, op. 17*, a druga Schubertova *Wanderer Fantazija u C-duru, op. 15*. Rad je podijeljen u dva dijela: u prvom dijelu prikazan je kratki uvod u glazbeni romantizam te razvoj fantazije tijekom stoljeća. Također su prikazani životi i stvaralaštva Roberta Schumanna i Franza Schuberta. U drugom se dijelu nalaze analize obje fantazije.

Fantazija u C-duru, op. 17 Roberta Schumanna jedno je od njegovih najstrastvenijih i najkompleksnijih djela. Budući da je Schumann bio boležljiv i sklon mentalnim problemima, razdvojenost od njegove Clare nanosila mu je toliko boli da je morao naći način kako da to izbaciti iz sebe, te je na taj način nastala *Fantazija*. Pisana u tri stavka, raspoređenih u brzi-brzi-spori stavak, poništava klasičnu strukturu sonatnog ciklusa. Prvi stavak, pisan u modificiranom sonatnom obliku, donosi široke i dugačke lirske melodije dok se na mjestu druge teme nalazi potpuno novi dio stavka. Drugi stavak donosi brzu i hrabru koračnicu dok treći donosi mir i spokoj.

Schubertova *Wanderer Fantazija u C-duru, op. 15* grandiozno je, briljantno i virtuosno djelo. Pisana u četiri stavka *Wanderer Fantazija* zadržava formu klasičnog sonatnog ciklusa, uz tu izmjenu da su stavci pisani *attacca*. Prvi je stavak pisan u modificiranom sonatnom obliku te se izmjenjuju hrabra prva tema i lirske druga i treća tema. Drugi je stavak formalno niz varijacija koje se isprepliću kroz razne tonalitete i ritamske varijacije. Treći stavak je *scherzo-trio* gdje se suprotstavljaju brzi prvi dio i lirski i mirni drugi dio dok se u četvrtom stavku nalazi veliko finale, najvirtuozniji od svih stavaka, u formi slobodne fuge.

Ključne riječi: analiza, fantazija, Schumann, Schubert, forma

1. Summary

The work titled "Interpretative Analysis of Selected Fantasies by Franz Schubert and Robert Schumann" focuses on the analysis of two fantasies: Schumann's *Fantasy in C major, Op. 17*, and Schubert's *Wanderer Fantasy in C major, Op. 15*. The work is divided into two parts: the first provides a brief introduction to musical romanticism and the development of the fantasy

genre through the centuries. It also presents the lives and works of Robert Schumann and Franz Schubert.

Schumann's *Fantasy in C major, Op. 17* is one of his most passionate and complex compositions. Schumann, known for his frail health and susceptibility to mental illness, was deeply pained by his separation from Clara. This anguish needed an outlet, leading to the creation of the *Fantasy*. Written in three movements, structured as fast-fast-slow, it breaks away from the classical sonata cycle form. The first movement, composed in a modified sonata form, features broad, lyrical melodies, with a completely new section taking the place of the second theme. The second movement is a fast and bold march, while the third brings a sense of peace and serenity.

Schubert's *Wanderer Fantasy in C major, Op. 15* is a grand, brilliant, and virtuosic work. Written in four movements, it retains the form of the classical sonata cycle, but with the movements played *attacca* (without pause). The first movement, in a modified sonata form, alternates between a bold first theme and lyrical second and third themes. The second movement is formally a series of variations that intertwine through various tonalities and rhythmic changes. The third movement is a scherzo-trio, contrasting a fast first section with a lyrical and calm second section, while the fourth movement features a grand finale, the most virtuosic of all movements, in the form of a free fugue.

Keywords: analysis, fantasy, Schumann, Schubert, form

2. Uvod

Ovim diplomskim radom поближе ćemo upoznati skladatelje romantizma Roberta Schumanna i Franza Schuberta, njihove živote i bogato glazbeno stvaralaštvo, no prije toga dat će se kratki općeniti uvod glazbe romantizma i razvoja fantazije jer je fantazija glavna tema rada.

Schumannova *Fantazija u C-duru, op. 17* i velika Schubertova *Wanderer Fantazija u C-duru, op. 15* bit će prikazane u ovom radu. Djela će biti analizirana kroz formu, načine motivskog rada i harmonijsku strukturu što bi izvođaču moglo koristiti u shvaćanju djela te bi posljedično sama interpretacija skladbi bila sadržajnije i bogatija.

3. Uvod u glazbeni romantizam

Romantizam je bio umjetnički, književni i intelektualni pokret koji se pojavio u Europi krajem 18. stoljeća, dosegnuvši vrhunac u prvom dijelu 19. stoljeća. Pojava i procvat romantizma uvjetovani su estetskim, a još više političkim i socijalnim zbivanjima krajem 18. i početkom 19. stoljeća. Javlja se nakon klasike, kao reakcija na prosvjetiteljstvo i njegov racionalizam i materijalizam naglašavajući emocije, maštu i potpuno oslobađanje individualnosti.

Romantizam u glazbi blisko je povezan s književnošću i filozofijom. Među prvim zagovornicima romantičnih ideja u glazbi bili su njemački književnici E. T. A. Hoffmann i Jean Paul, kao i filozofi poput Ch. F. D. Schubarta, A. Schopenhauera i G. W. F. Hegela. Klasična ravnoteža razuma i osjećaja svjesno je narušena u korist emocionalnog, beskonačnog, neizrecivog i transcendentnog (kako je to predložio Novalis). *Glazba se pritom očitovala kao idealna romantička umjetnost, „najromantičkija od svih umjetnosti“ (Hoffmann), kao „prazvuk stvaranja i bit volje“ (Schopenhauer), „organ srca i njegov umjetnički svjestan govor“ (R. Wagner) ili „metafizičko u svem fizičkome u svijetu“ (F. Nietzsche).* (Enciklopedija, <https://enciklopedija.hr/clanak/romantizam>, pristup 31.1.2024.) Ovakav pristup često je dovodio glazbu u vezu sa sadržajima izvan glazbe što zahtijeva da se većina romantične glazbe promatra kroz prizmu estetike osjećaja i izraza. Ekstremni primjeri takvih tendencija i slušateljskih navika, koji su često rezultirali sentimentalnom salonskom glazbom na rubu kiča, izazvali su protureakciju u drugoj polovici 19. stoljeća, posebno kroz tzv. estetiku forme, koju je najviše promicao bečki estetičar, kritičar i muzikolog E. Hanslick.

Uz to, u glazbi romantizma vidljive su i snažne crte historicizma, u službi ideja o posebnosti i jedinstvenosti. Takav kontekst omogućio je npr. Mendelssohnovo rano romantično „otkriće“ J. S. Bacha, bliskoistočne orijentalizme u francuskoj operi, kao i kasnoromantičke Debussyjeve eksperimente s azijskim glazbenim tradicijama (poput gamelana i cjelostepenih ljestvica). Također, ovo je razdoblje svjedočilo rastu nacionalnih glazbenih škola, osobito češke i ruske, te uspostavi moderne muzikologije (A. W. Ambros, G. Adler, H. Riemann, F. J. Fétis), koja se sustavno bavila istraživanjem glazbenih epoha poput srednjeg vijeka i renesanse, kao i kulturama geografski udaljenim od Europe.

Književnik Johann Wolfgang Goethe i njegovo djelo *Faust* bili su važan izvor inspiracije za mnoge skladatelje romantičnog razdoblja. U toj epskoj tragediji istražuju se teme kao što su ljudska ambicija, traženje istine, borba između dobra i zla i potraga za smislom

života, te obuhvaća širok spektar emocija, što je bilo u skladu s romantičarskim idealima o izražavanju kompleksnih osjećaja i unutarnjih sukoba kroz glazbu.

Glazba romantizma često je obilježena dubokim emocionalnim izrazom, bogatim harmonijama i melodijama te težnjom za stvaranjem sveobuhvatnih glazbenih djela koja su ponekad imala programski ili narativni element.

3.1. Razvoj fantazije

Fantaziju možemo definirati kao *instrumentalnu skladbu s obilježjima improvizacije ili slobodna oblikovanja ili nesputana, maštovita izlaganja glazbenih misli, donosno „fantaziranja“*. (Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/fantazija>, pristup 3. svibnja 2024.). Međutim, poželjno je objasniti kada je fantazija nastala i kako se razvijala s vremenom.

Prvenstveno se pojavljuje kao instrumentalna forma u 16. i 17. stoljeću, a u svojim se prvim razvojnim fazama oslanja na polifone vokalne forme. Fantazija se od polovice 16. stoljeća javlja kao sinonim za *ricercar*. *Zajednička im je karakteristika, da na način moteta – kod kojega je postupak opravdan tekstem – jedan ili više motiva ili njihove varijante provode u tehnicu imitacije, što podsjeća na fugu, ali bez njezina jedinstva*. (Muzička enciklopedija, 1977:444). *Ricercar* i fantazija ubrzo će postati oprečni jedan drugome – *ricercar* postaje sve samostalniji i dosljedan jedinstvu materijala, pripremajući tako razvoj fuge dok fantazija predstavlja slobodan oblik.

BAROK

U 18. stoljeću fantazijom se smatra kompozicija u kojoj je na bilo koji način sačuvana značajka slobodnog fantaziranja ili improvizacije. Zbog svog slobodnog oblika fantazija često prethodi fugi kako bi se stvorila suprotnost, umjesto tokate ili preludija. Vrhunac razvoja fantazije u baroku predstavljaju djela J. S. Bacha. Za instrumente s tipkama Bach je napisao 17 fantazija, od čega sedam za orgulje. Najznačajnije su *Kromatska fantazija i fuga u d-molu BWV 903*, *Fantazija i fuga u a-molu BWV 904* i *Fantazija u c-molu BWV 906*.

KLASIKA

Od sredine 18. stoljeća fantazije su uglavnom klavirska djela. Fantazija zadržava svoj improvizacijski karakter i slobodu, ali preuzima značajke novog stila. Razvojem instrumenta

(klavira), skladateljima se otvara prostor za istraživanje novog zvuka i nove mogućnosti instrumenta, a fantazija je vrlo prikladan oblik za takav proces. Improvizacija se ne svodi isključivo na virtuoznost, već se jasnije ističu skladateljeva promišljanja i maštanja. Skladatelji koriste nagle promjene ugođaja, kromatiku i disonance te velike dinamičke raspone kako bi unijeli što veći emotivni naboj u skladbu. Od klasičnih skladatelja i njihovih najvažnijih fantazija izdvojit ćemo: Ph. E. Bach, 5 slobodnih fantazija u zbirci *...für Kenner und Liebhaber*; J. Haydn s jedinom *Fantazijom u C-duru*; W. A. Mozart, *Fantazija i sonata u c-molu K475* i *Fantazija u d-molu K397*; L. van Beethoven, *Fantazija op. 77*. Budući da je Beethoven bio veliki revolucionar, fantaziji i improvizaciji pristupa na drugačiji način. Svojim slobodnije oblikovanim sonatama op. 27 br. 1 i 2 daje naziv *sonata quasi una fantasia*, bez uobičajenog sonatnog oblika u prvom stavku. Posebno zanimljiva je i *Koralna fantazija op. 80* za klavir, orkestar i zbor. Beethoven u posljednjem stavku uvodi zbor u glazbenu formu koja je do tada bila gotovo isključivo instrumentalna forma.

ROMANTIZAM

Klavirska fantazija romantičara rado se oslanja na sonatni oblik ili predstavlja cikličnu formu. Međutim, budući da je sonatni oblik doživio svoj vrhunac u razdoblju klasike, za romantičare taj je oblik bio relativno strog i ograničavajući. U fantaziji su pronašli puno veću skladateljsku slobodu u korištenju tematskih materijala i virtuoznog pisanja. Popularnost fantazije postaje sve veća te postaje glazbeno značajna forma kao i druga višestavačna djela. Najznačajnije fantazije tog razdoblja su: Schubertove *Wanderer fantazija D760* i *Fantazija u f-molu D940* za klavir četveroručno, Schumannova *Fantazija u C-duru op. 17*, Mendelssohnova *Fantazija u fis-molu op. 28* te Chopinova *Fantazija u f-molu op. 49*. Schumann je napisao i *Phantasiestücke*, male komade u obliku pjesme, a Chopin je imao i kombinirane naslove za svoje skladbe kao što su *Polonaise-Fantasie* i *Fantasie-Improptu*. Važno je spomenuti i da fantazija može biti pisana na postojeću temu, npr. Lisztove izrazito virtuosno pisane parafraze na motive iz opera V. Bellinija, R. Wagnera, G. Verdija i G. Rossinija, te transkripcije orkestralnih i vokalnih djela J. S. Bacha, L. van Beethovena, H. Berlioza i F. Schuberta.

3.2. Robert Schumann

Robert Schumann rodio se 8. lipnja 1810. godine u mjestu Zwickau u Saskoj (Njemačka). Otac mu je bio književnik, prevoditelj i nakladnik te je svojim interesima snažno utjecao na formiranje Schumannove osobnosti, znanja i umjetničkog profila. Rano je počeo

učiti svirati klavir, a volio je umjetnost općenito, uključujući i književnost. Od sedme godine pohađa privatnu školu u Zwickauu gdje uči svirati klavir kod orguljaša J. G. Kuntscha koji ga upućuje u glazbu Ph. E. Bacha, J. Haydna, W. A. Mozarta i L. van Beethovena. Uskoro počinje improvizirati kraće plesove, a u trinaestoj godini piše svoju prvu veću kompoziciju *Le psaume cent cinquantieme* za sopran, alt, orkestar i klavir. U isto vrijeme počinje nastupati i kao pijanist.

Kao gimnazijalac zanimanje mu za književnost raste pa tako Schumann piše pjesme, romane i drame, uglavnom imitirajući suvremene pjesnike. U očevoj knjižari stječe široko literarno obrazovanje i upoznaje sebi bliske pisce Byrona, Goethea, Heinea i osobito Jeana Paula, čija su djela trajno nadahnjivala Schumanna. Međutim, njegova je težnja i opsesija i dalje ta da postane pijanistički virtuoz. Nažalost, 1826. godine Schumannu umire otac te on postaje povučen i zatvoren što će ga pratiti do kraja života.

Na majčino inzistiranje Schumann upisuje studij prava 1828. godine u Leipzigu gdje se više bavi pisanjem pjesama, sviranjem, vježbanjem i odlascima na razne koncerte. Ondje upoznaje Friedricha Wiecka, pijanista i glazbenog pedagoga, i njegovu kćer, tada devetogodišnju Claru Wieck, koja će mu u kasnijim godinama postati i ostati najveća ljubav i muza. Očaran njezinim muziciranjem i virtuoznošću Schumann se odlučuje krenuti na poduke iz klavira kod Friedricha Wiecka, ali već 1829. godine odlazi u Heidelberg te nastavlja studij prava.

Ni u Heidelbergu se ne uspijeva okrenuti studiju, već se i dalje vrlo aktivno bavi književnošću i glazbom. Sve je sigurniji u to da je glazba njegov poziv. Godine 1830. odlazi u Frankfurt na Majni na koncert violinističkog virtuozu Niccola Paganinija gdje se učvršćuje njegova želja da napusti pravni studij i postane jednako vješt virtuoz na klaviru. U želji da što brže postigne samostalnost prstiju, Schumann se počeo služiti posebnim mehaničkim sredstvima, posebice napravom koja je za vrijeme vježbanja držala visoko podignuti četvrti prst desne ruke. Takvo eksperimentiranje je dovelo do toga da mu se prst potpuno ukočio, a tetiva potpuno izgubila sposobnost napetosti. Iako je njegov san o pijanističkoj karijeri tako neslavno završio, Schumann u isto to vrijeme sve jače naginje skladanju.

Svjestan nedovoljnog vlastitog znanja, 1831. i 1832. godine Schumann uči teoretske predmete kod lajpciškog kazališnog dirigenta Heinricha Dorna, nakon čega nastavlja sam, proučavajući najviše Bachov *Das Wohltemperierte Klavier*. Tih godina objavljuju se prva Schumannova djela: klavirske varijacije *Abegg* i ciklus *Pappilons*, što mu ulijeva samopouzdanje u vlastite stvaralačke sposobnosti. Istodobno, prvi put se okušava u ulozi

glazbenog kritičara u listu *Allgemeine Musikalische Zeitung* gdje objavljuje prikaz Chopinovih varijacija *La ci darem*.

Dvije godine kasnije, 1834. godine Schumann je s nekoliko istomišljenika osnovao časopis *Neue Zeitschrift für Musik*, kojim je namjeravao voditi borbu protiv tadašnje nestručne i pristrane muzičke kritike i podići na višu razinu glazbeni ukus publike. Iz njegova se rada na časopisu odražavala zamršenost njegovog duševnog života. Pisao je pod tri pseudonima: Florestan, Eusebius i majstor Raro. *Dok je Florestan oličenje jedne strane Schumannove naravi, njezine romantičke burne dinamike, drugu, lirski nježniju stranu predstavlja Eusebius. Majstor Raro je negdje u sredini: on spaja obje krajnosti, njega vode razum i iskustvo* (Andreis, 1976:236). Sva ta previranja koja je proživljavao radeći u publicistici, nepovoljno su utjecali na njegovo ionako osjetljivo mentalno stanje.

Tijekom 1835. godine mnogo toga se događa u Schumannovom životu. Felix Mendelssohn dolazi u Leipzig na položaj dirigenta koncerata *Geivandhausa* te u njemu nalazi prijatelja, a upoznaje i Frédérica Chopina i Ignaza Moschelesa. Dotadašnji se prijateljski odnos prema Clari Wieck razvija u ljubav koja će mu u narednim godinama donijeti mnogo teških dana, ali će postati i nepresušna inspiracija za niz novih kompozicija (*Sonata op. 14, Kinderszenen, Kreisleriana, Novelleten, Fantazija op. 17*). Njihov odnos nije naišao na podršku Clarinog oca Friedricha. On je smatrao da su Schumannova egzistencija i financijsko stanje nesigurni, a optuživao ga je i da je sklon alkoholiziranju. U to vrijeme Schumann još uvijek nije stekao veću reputaciju kao kompozitor. Njegova su djela bila odveć nova, neobična i tehnički složena, da čak ni glazbenici kojima se divio, kao što su Mendelssohn i Chopin, nisu uvidjeli pravu vrijednost njegove glazbe. Bio je poznatiji kao glazbeni kritičar nego kao skladatelj. Iz svih tih razloga Wieck se protivio vezi Roberta i Clare te ih je svim silama pokušavao razdvojiti.

Usprkos očevu protivljenju Clara i Schumann su se zaručili 1837. godine što je dodatno pogoršalo odnose. Godine 1838. Schumann odlazi u Beč i ondje mnogo komponira te dovršava *Sonatu op. 22, Arabeske, Blumenstück, Nachtstücke i Faschings-schwank aus Wien*. Povratkom u Leipzig Schumann sudskim putem traži dozvolu za brak s Clarom Wieck koju je dobio 1840. godine. Iste godine u jesen su se i vjenčali, čime započinje novo razdoblje u njegovu stvaranju. Do tada je Schumann pisao gotovo isključivo klavirska djela, ali sada se s velikim zanosom prihvatio drugih vrsta, ponajprije solo pjesme, kojih je samo tijekom 1840. godine napisao čak 146. Iste godine dobiva počasni doktorat Sveučilišta u Jeni za svoj doprinos kao skladatelj i glazbeni kritičar. Godine 1841. piše svoju prvu, *Proljetnu simfoniju u B-duru*, zatim *Simfoniju*

u d-molu, Uvertiru, Scherzo i Finale i 1. stavak klavirskog koncerta u a-molu; 1842. prelazi na komornu glazbu, a 1843. piše oratorij *Das Paradies und die Peri*.

Mendelssohn utemeljuje konzervatorij u Leipzigu 1843. godine te Schumann postaje nastavnik, no pedagoški rad teško podnosi zbog svojeg mentalnog stanja. Godine 1844. Clara nastavlja s nastupima te u pratnji Roberta odlazi na petomjesečnu turneju po Rusiji što im oboma pribavlja novu slavu. Njegovo zdravstveno stanje nastavilo se pogoršavati te napušta redakciju časopisa, a ni komponiranje mu ne ide od ruke. Nadajući se da će mu pomoći promjena okoline, seli se s obitelji u Dresden potkraj 1844. godine. Ondje nastavlja skladati i početkom 1848. godine osniva *Verein für Chorgesang* što ga potiče na komponiranje većeg broja zbornih djela. Usporedo s time piše i svoju prvu operu *Genoveva* koja je prvi put izvedena 1850. godine i dobro primljena od strane publike.

Iste godine se Schumann s obitelji ponovno seli, ovog puta u Düsseldorf, gdje preuzima mjesto dirigenta Općeg glazbenog društva. Zbog sve lošijeg mentalnog i zdravstvenog stanja, od kojih su ga ponajviše mučile depresija i iscrpljenost, bio je primoran 1853. godine napustiti i tu poziciju. U to vrijeme depresija se počela pretvarati u vrlo teške halucinacije te je u veljači 1854. godine Schumann pokušao izvršiti samoubojstvo. Bacio se u Rajnu odakle su ga izvukli lađari. Nakon tog nesretnog događaja, na vlastiti zahtjev je smješten u lječilište Eendenich kod Bonna, gdje je i umro 1856. godine.

OPUS

Schumann je po svom umjetničkom stajalištu, naravi i umjetničkim afinitetima izraziti romantički skladatelj koji se od početka nastojao osloboditi bilo kakvih spona te je, ponesen svojom bujnom fantazijom i snažnom inventivnošću, pronalazio vlastiti način izražavanja. Važno je napomenuti da su Schumannove skladbe redovito nastajale na temelju izvanglazbenih poticaja: biografski momenti, odnos prema prirodi, književnost, ljubav prema djeci te vizije fantastičnih motiva; sve te životne momente je on pretvarao u glazbu. Tijek njegove stvaralačke djelatnosti možemo podijeliti u tri skupine: klavirske skladbe, solo pjesme i sva ostala djela.

Prva 23 opusa predstavljaju isključivo klavirska djela. U klavirskim djelima on *potpuno otkriva svu svoju umjetničku narav, svoje nazore romantičara, osobine Florestana i Eusebiusa. Za klavirom je izgradio ponešto neobičan romantički svijet kojim je vladala njegova budna i plodna mašta* (Andreis, 1976:237). Među važnijim klavirskim djelima ističu se *Abegg varijacije* (1829.), *Pappilons* (1823.), *Simfonijske etide op. 13* (1835.), *Carnaval* (1835.), *Dauidsbündlertänzen op. 6* (1837.) te *Kreisleriana op. 16*. Značajno djelo je i *Fantazija u C-*

duru op. 17 (1836.), skladba veoma opsežnih dimenzija u koju je utkao romantičku poeziju, duboku liriku, zanosnu strastvenost i dašak turobnosti. Među drugim ciklički zamišljenim klavirskim skladbama nalaze se i *Phantasiestücke op. 12*, pjesnički *Šumski prizori op. 82*, *Slike s Istoka op. 66*, a posebno se ističu *Album für die Jugend op. 68* i *Kinderszenen op. 15*. Ostavio je i tri klavirske sonate koje je napisao 1835. godine. Schumannova klavirska djela su znatno obogatila klavirsku tehniku i kompozicijske postupke u klavirskoj glazbi.

U vokalnom području neizostavno je izdvojiti Schumannove solo pjesme. Godine 1840. nastali su glasoviti ciklusi *Liederkreis op. 24*, *Myrten op. 25*, *Liederkreis op. 39*, *Frauenliebe und Leben op. 42* i *Dichterliebe op. 48*. Povremeno je pisao zbornu glazbu, a skladao je i nekoliko djela većeg opsega za zbor, soliste i orkestar.

U području komorne glazbe najznačajnija su *Tri gudačka kvarteta op. 41*, *Klavirski kvartet op. 47* i *Klavirski kvintet op. 44*, sva nastala 1842. godine. Važno je spomenuti i tri klavirska trija te dvije violinske sonate. Napisao je i četiri simfonije, brojne uvertire te jednu operu (*Genoveva*). Originalnost Schumannove glazbene misli preobrazila je klavirsku glazbu, solo pjesmu, komorno, kao i orkestralno stvaralaštvo pa i velike vokalno instrumentalne forme.

3.3. Franz Schubert

Franz Schubert rodio se 31. siječnja 1797. godine u bečkom predgrađu Lichtenthalu. Već u ranom djetinjstvu pokazuje izvanrednu glazbenu nadarenost te ga otac podučava sviranju violine, a brat Ignaz ga upoznaje s klavirom. Godine 1808. polaže prijemni ispit te postaje član Carskog dječaćkog konvikta i član Dječaćkog zbora bečke katedrale. U zboru pjeva sopransku dionicu, u orkestru sudjeluje kao violinist, a kasnije i kao pomoćni dirigent, te temeljito upoznaje mnoga djela klasičnog simfonijskog stvaranja, između ostalog Haydnove, Mozartove, Beethovenove i Cherubinijeve uvertire i simfonije i drugo. *Tu se rodilo ono silno udivljenje pred Beethovenovim genijem koje će Schubert sačuvati do kraja života* (Andreis, 205).

Schubert je u konviktu proveo pet godina te u tom vremenu želja za skladanjem postaje sve jača. Pisao je pjesme, klavirska djela, komorne i crkvene skladbe. Najranija sačuvana solo pjesma je *Hagars Klage* iz 1811. godine. Sljedeće godine Schubertu umire majka i tada sklada *Eine kleine Trauermusic* za nonet. Iste godine počinje učiti kompoziciju kod Salierija, iako je najveći dio svog znanja stekao sam.

Godine 1813. Schubert mutira, napušta dječjački konvikt i vraća se kući. Budući da su u to vrijeme učitelji bili oslobođeni vojne službe, Schubert je završio pripremi tečaj te se 1814. zaposlio u očevoj školi gdje je ostao tri godine. U tim godinama nastaju prva remek-djela na području solo pjesme, kao što su *Adelaide*, *An Emma*, *Das Alddchen aus der Fremde* te *Gretchen am Spinnrade*, sve nove i po sadržaju i po obliku. Također, u istom razdoblju nastaju i *Erlkonig*, *Die Spinnerin*, *Der Wanderer*, *Die Forelle*, *Der Tod und das Aiddchen* pa i njegova prva *Simfonija u c-molu*. Između 1813. i 1814. sklada i glazbeno-scensko djelo *Das Tenfels Lustschloss*. U Ljubljani se 1816. natječe se za mjesto nastavnika glazbe na njemačkoj školi, ali mu je molba odbijena.

Nezadovoljan radom u očevoj školi i na nagovor prijatelja napušta učiteljsko zvanje te otada živi kao slobodan i nezavisan umjetnik. Živio je kod svojih prijatelja te je neprestano skladao, čak i po nekoliko skladbi dnevno. Jedina zarada mu je bio skroman i neznanat prihod od tiskanja vlastitih skladbi. Odmor od skladanja nalazi u druženju s prijateljima koji su svoje sastanke nazivali „schubertijadama“.

Gotovo cijeli život Schubert je proveo u Beču. Nekoliko puta posjetio je druga austrijska mjesta, a u dva navrata (1818. i 1824.) je otišao u Mađarsku na imanje grofa Esterhazyja gdje je podučavao grofove kćerke sviranju klavira.

Godine 1825. ponuđeno mu je mjesto drugog dvorskog orguljaša, ali Schubert to odbija. Iduće godine natječe se za drugog dvorskog dirigenta, a 1827. godine za dirigenta kazališta *Kärntnerthor*, ali bez uspjeha. Međutim, ti neuspjesi nisu poljuljali Schubertovu stvaralačku energiju te do 1824. godine sklada ciklus *Die schone Müllerin*, golemi broj solo pjesama, sedam simfonija (među kojima i tzv. *Nedovršena*), nekoliko klavirskih sonata, *Forellenquintett*, niz scenskih radova i pet misa. Budući da je Schubert svoja djela često poklanjao prijateljima, mnoga su djela izgubljena.

Životne nedaće, neuredan i katkad razuzdan život ostavili su traga na Schubertovo zdravlje koji je sve češće obolijevao. Njegovu mirnoću i vedrinu zamjenjuju tuga i osjećaj napuštenosti. Usprkos svemu tome stvaralačka snaga ga ne napušta te piše sve veća i sve izvornija djela: veliku *Simfoniju u C-duru*, posljednje gudačke kvartete, ciklus solo pjesama *Winterreise* te posljednje mise. Prvi i jedini koncert njegovih djela za njegova života održan je 26. ožujka 1828. godine u Beču.

Umro je u Beču, od napada trbušnog tifusa, u stanu svoga brata iste godine te nije ostavio ništa osim odjeće i hrpe ispisanog notnog papira.

OPUS

Schubert je gotovo sva svoja djela napisao za vrijeme Beethovenova života. Međutim, budući da je rođen 27 godina poslije Beethovena, Schubert pripada novoj generaciji, te kao prvi u nizu velikih muzičara romantizma, uvodi *nove pojmove, nove estetske vrijednosti i stvara temelje novog romantičkog izražavanja* (Muzička enciklopedija, 1977:307). Schubert je solo pjesmu uzdigao do njezinih najviših vrhunaca, no nesumnjivo je i to da je značajan i u instrumentalnoj glazbi, na čijem području najvažnije mjesto zauzimaju simfonije, gudački kvarteti, klavirske sonate i klavirske minijature.

Napisao je devet simfonija te su u prvih šest primjetni tragovi Haydna, Mozarta i Beethovena. Među njima se ističu četvrta, tzv. „*Tragična*“ *simfonija u c-molu* i *Peta simfonija u B-duru*, obje napisane 1816. godine. Godine 1822. godine nastaje Schubertovo simfonijsko remek-djelo „*Nedovršena*“ *simfonija u h-molu*.

Schubertova komorna glazba zauzima važno mjesto u klasičnom repertoaru. U gudačkim kvartetima Schubert postepeno postiže zrelost. Slično kao i sa simfonijama, započinje na tradiciji Haydna i Mozarta te prvi put napušta stroge okove klasike u *Kvartetu u a-molu* koji je napisao 1824. godine. Među ostalim komornim djelima ističu se *Gudački kvintet u C-duru*, *Klavirski kvintet u A-duru*, tzv. *Forellenquintet*, *Gudački kvartet u d-molu* *Der Tod und das Mädchen*, dva klavirska trija te tri sonate za violinu i klavir.

Na području vokalne glazbe Schubert je vrlo rano postigao savršenstvo, posebice na području solo pjesme, kojih je skladao preko 600. Od izuzetne važnosti su tri ciklusa: *Die schone Müllerin*, *Winterreise* i *Schwanengesang*. Napisao je i dvije mise i dvadesetak opera i igrokaza (*Die Zauberhufe*, *Alfonso und Estrella*, *Rosamunde*, *Die Verschworenen* i dr.).

Schubert je bio vrstan pijanist te je klaviru posvetio velik broj radova. Bio je prvi majstor klavirskih minijatura, napisao je bezbroj plesova, *impromptusa*, *moments musicaux*... Andreis o Schubertovim klavirskim skladbama piše: *...Schubertove skladbe za klavir ne stoje na visini Beethovenovih, Chopinovih ili Schumannovih. Po fakturi one su jednostavnije, ali otkrivaju u najljepšem svjetlu Schubertovu umjetničku narav, improvizatorski talent, spontanost, neposrednost i iskrenost te zadojenost pjevnošću koja je i u ovoj skupini umjetnikovih djela glavni element iz kojega rastu i razvijaju se* (Andreis, 1976:214).

Među Schubertovim klavirskim djelima posebno mjesto zauzimaju njegove sonate, kojih je od 1815. do 1828. napisao 21, a neke od njih ostale su nedovršene. Schubert je u svoje

najuspjelije klavirske sonate (*Sonata u a-molu op. 143* i *op. 64* te posljednje *Sonate u c-molu, A-duru i B-duru*) unio nov romantični kolorit i bogatstvo harmonije. Jedno od njegovih najznačajnijih klavirskih djela je i *Wanderer Fantazija* koja je nastala na temeljima pjesme *Der Wanderer*. Iako je obilježena kao fantazija sastoji se od nekoliko međusobno spojenih dijelova u kojima se naziru obrisi sonatne cikličnosti, elementi varijacije i koncertantnog stila.

4. Interpretativna analiza: Robert Schumann: Fantazija u C-duru, op. 17

Schumannova *Fantazija* originalno je trebala biti *Velika sonata za Beethovena* s ciljem prikupljanja sredstava za Beethovenov spomenik. Čak su i originalni nazivi stavaka – *Ruševine* – *Slavoluk* – *Zvezdana kruna* predstavljale različite faze Beethovenovog života. No, prije publikacije, ovi nazivi su izostavljeni, djelo je preimenovano u *Fantaziju* te je dodana posveta Franzu Lisztu. S obzirom na povezanost s Beethovenom, naslov ovog djela mogao je biti i *Fantasia quasi una sonata*. Pisana u vrijeme razdvojenosti od Clare, *Fantazija* je postala Schumannov način borbe protiv tjeskobe i očaja koji su ga obuzeli. ...*Osim toga, završio sam fantaziju u tri stavka, koju sam bio skicirao, sve osim detalja, u lipnju 1836. Mislim da je strastvenija od svega što sam ikada napisao - duboka tužbalica za vas.* (Ruzanski, 1988:26)

Fantazija je trostavačna:

1. *Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen; Im Legenden-Ton*

2. *Mäßig. Durchaus energisch*

3. *Langsam getragen. Durchweg leise zu halten.*

Ako je prvi stavak bio glazbeni prikaz Schumannove frustrirane strasti, drugi je vjerojatno bio zamišljena pobjeda nad njegovim okolnostima, a treći himna blaženstvu za kojim je beskrajno tragao. Ova pretpostavka o programskej motivaciji koja stoji iza djela možda objašnjava osebujan emocionalni karakter stavaka i njihov neobičan poredak. (Ruzanski, 1988:26)

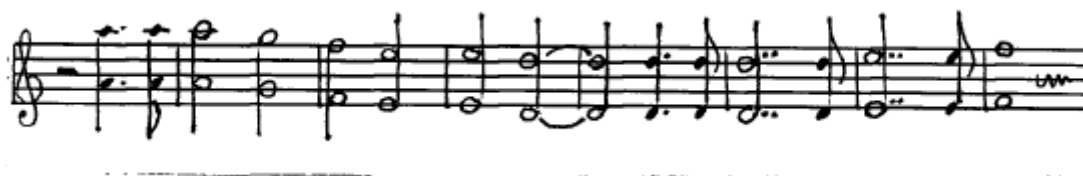
Schumann ingeniozno obrće redosljed stavaka u sonatnom ciklusu tako da virtuozni i brzi stavak, koji je tipično posljednji stavak, stavlja na mjesto drugog stavka. *Fantazija* je eksperimentalno i vrlo poetično Schumannovo djelo koje dočarava njegovu ekscentričnost, improvizacijski stil, melodijske strukture nalik pjesmi i maestralnost spajanja klasičnih tradicija s romantičnim slobodama i inovacijama.

4.1. Prvi stavak: *Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen.*

Prvi stavak pokazuje brojne strukturne anomalije. Pisan je u modificiranom sonatnom obliku. Snažno kontrastne teme, koje su obično prisutne u prvom stavku sonate, zamijenjene su dugim, lirskim melodijama koje povremeno prekida kratka druga tema i prijelazni dijelovi. Forma je ispunjena dramatičnim promjenama tempa i stila te neočekivanim obratima gdje teme iznenada nestaju ili se neočekivano pojavljuju. Zapravo, tematski materijal odmah prolazi kroz razvoj, stvarajući formalnu nejasnoću. Uvod naglašava dominantnu stranu tonaliteta dok se

tonika u C-duru odlučno uspostavlja tek u *codi*. Uobičajeni razvojni dio, koji obično karakterizira mnogo modulacija i motivske obrade, zamijenjen je nizom varijacija s epizodama; u ovom se dijelu često pojavljuju upadi ili citati iz drugih dijelova stavka. Rekapitulacija počinje paralelno s dijelom izlaganja, ali s „pogrešnim“ tonom, gdje ton *as* zamjenjuje *a* kao početnu točku melodije. *Coda*, koja strukturno uravnotežuje neponovljeni uvod, predstavlja potpuno izvođenje Beethovenovog citata, koji je ranije bio tek naznačen, kao da je prevažan da bi se u potpunosti otkrio prije završetka.¹

Prvi stavak možemo podijeliti u tri dijela (taktovi 1-128, 129-224, 225-309), koji bi funkcionirali kao ekspozicija, provedba i repriza, ali Schumann modificira formu klasičnog sonatnog oblika. Cijeli stavak temelji se na dva melodijska citata koji se pojavljuju odmah na početku. Prvi citat, koji simbolizira Claru, napisala je sama Clara Wieck, s karakterističnim melodijskim ritmom i silaznim pentakordom (taktovi 2-9) (Slika 1).



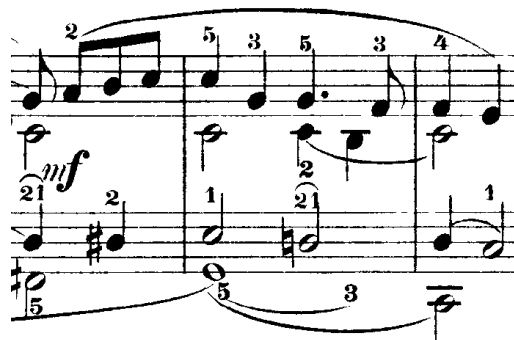
Slika 1. Izvorna tema Clare, taktovi 2-9

Drugi citat dolazi iz Beethovenovog ciklusa pjesama *An die ferne Geliebte* (*Dalekoj voljenoj*), s riječima *Nimm sie hin, denn, diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang* (Prihvati, dakle, ove pjesme koje sam ti pjevao, voljena). Iako je prisutan od početka, u potpunosti se razvija tek u *codi* prvog stavka, označavajući trenutak kada Schumann simbolički pronalazi „daleku voljenu“ - Claru. Iako su melodijske linije slične, harmonijska i ritmička struktura Schumannove verzije razlikuju se (Slika 2 i 3).



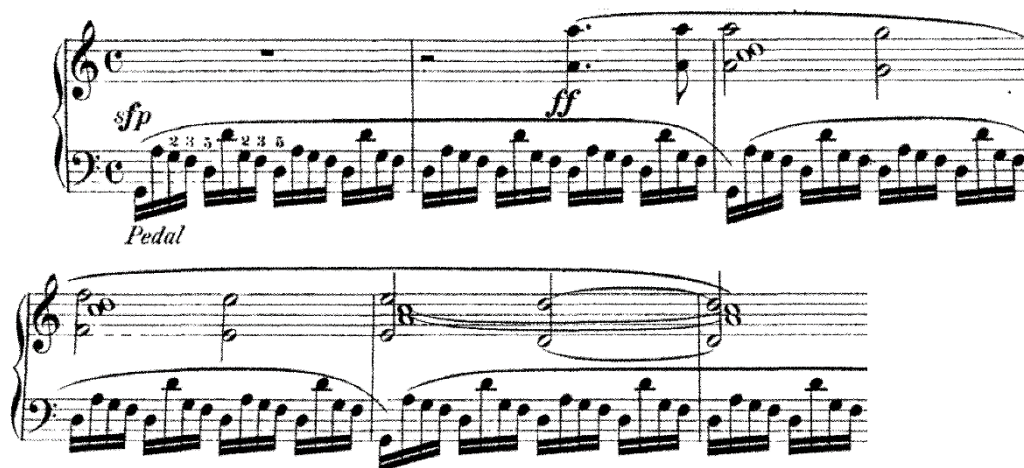
Slika 2. L. van Beethoven, *An die ferne Geliebte*, taktovi 266-267 (original u Es-duru)

¹ Prema Ponce, A. *Form, Diversity, and Lack of Fulfillment in the First Movement of Schumann's Fantasie op. 17.*



Slika 3. R. Schumann, *Fantazija*, prvi stavak, taktovi 295-297

Schumann je kroz cijeli prvi stavak maestralno kombinirao i transformirao ove dvije teme. Stavak započinje uvodom koji se može podijeliti u tri dijela. Prvi dio uvoda obilježavaju snažni, isprekidani ritmovi, široke melodijske linije i *fortissimo* dinamika (Slika 4).



Slika 4. Početak prvog stavka – Clarina tema, taktovi 1-6

U desetom taktu prelazi u *piano* dinamiku te prema kraju upisuje i *ritardando* kako bi se naznačio kraj prvog dijela uvoda. Nemir i strastvenost, osim dramatične Clarine teme, donosi i materijal dionice lijeve ruke s neprekidnim šesnaestinkama koje dinamički i ritmički prate razvoj melodije. Smirivanje koje dolazi prema kraju uvoda donosi i drugu, Beethovenovu temu (Slika 5).



Slika 5. Završetak prvog dijela uvoda – Beethovenova tema, taktovi 14-19

Drugi dio uvoda, od 19. takta, kombinira harmonijski i melodijski materijal s prigušenom dinamikom. Sažet i jednostavniji od prvog dijela, djeluje kao njegov odjek i dalje zadržavajući napetost šesnaestinkama u dionici lijeve ruke i trilerima u dionici desne ruke u gotovo svakom taktu (Slika 6).

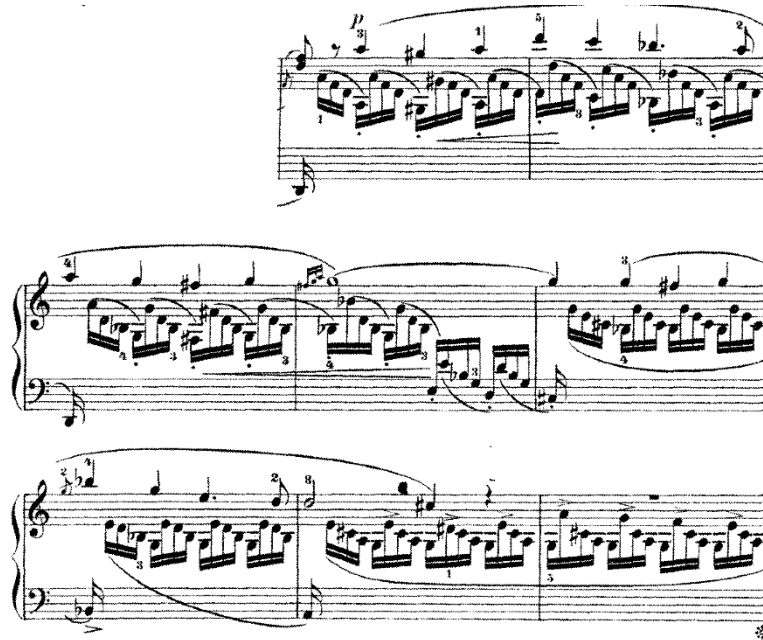
Slika 6. Drugi dio uvoda

Treći dio, koji počinje u 29. taktu, vrhunac je uvodnog dijela s najsnažnijom energijom i još većim ritmičkim kompresijama. Schumann ubacuje „krivi ton“ – umjesto *a*, ovog puta je *as* prvi ton te se osjeća harmonijska i tonalitetna promjena. Završetkom uvoda dolazimo do tematsko-prijelaznog dijela koji vodi prema glavnoj temi *Im Legendenton* (Slika 7). Schumann zanimljivo koristi sinkopirani ritam s dugim linijama u dionici desne ruke dok u dionici lijeve ruke nastavlja sa šesnaestinkama i silaznim četvrtinkama koje daju znakovitu dubinu. Ovi materijali će se ponovno pojaviti u glavnom dijelu stavka.

The image displays a musical score for the final part of the introduction and the thematic-transition material. It consists of five systems of music, each with a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and eighth notes, often with slurs and accents. The violin part has long, flowing lines with various ornaments and slurs. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

Slika 7. Zadnji dio uvoda i tematsko-prijelazni materijal

U 41. taktu počinje intenzivna lirski tema koja izvire iz Clarine i Beethovenove teme, a u d-molu funkcionira kao nova melodija (Slika 8).



Slika 8. Lirska tema, taktovi 41- 48

Schumann varira tu temu, prolazeći kroz sve dinamičke raspone, prelijevajući ih iz mola u dur i obratno, stvarajući napetost uzlaznim pasažama i naglascima te raznim ritamskim varijantama, sve do 82. takta (Slika 9).



Slika 9. Tematsko prijelazni dio, taktovi 55-64

U 82. taktu Schumann ubacuje prijelazni odlomak karakterističan po harmonijskoj i tematskoj nestabilnosti te ritmičkoj figuraciji u dionici lijeve ruke – sinkopiranom motivu iz 28. takta.

Između 97. i 105. takta vraća se kratki ulomak iz uvoda, ali ne nastavlja odmah na glavni dio, već ponovno proširuje materijal s još jednim međustavkom, nakon kojeg ponovno vraća uvodni materijal u *fortissimo* dinamici najavljujući i napokon dolazeći na vrhunac stavka (Slika 10).

Im lebhaften Tempo.

Slika 10. Nepotpuni međustavak, taktovi 105-111

Stavak doseže vrhunac u centralnom dijelu – *Im Legendenton*. Iako traje samo 95 taktova, iz strukturalne i izražajne pozicije, on je suština stavka (Slika 11). Organiziran je oko tri teme koje se međusobno izmjenjuju s epizodnim i prijelaznim dijelovima. Usprkos razlikama u tonalitetu, metru i tempu, te posebnom naslovu (što bi dovelo do zaključka da dolazi novi, neovisni dio s novim materijalom), pažljivo analiziranje otkriva da proizlazi iz prethodne glazbe. Ovim dijelom Schumann pokazuje njegovo transformiranje klasičnih formi te odmak od istih.

Im Legendenton. $\text{♩} = 72$.

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 72$. The piece is in a minor key. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, and *ff*, as well as performance markings like *rit.*, *ritardando*, and *red.*. The piece concludes with a final cadence in measure 159.

Slika 11. *Im Legendenton*, ulomak, taktovi 129-159

Iako *Im Legendenton*, kao i svaki centralni dio s najvećim vrhuncem, prema kraju dovede do smirenja, bilo bi do sada već možda i suludo očekivati nastup reprize. U 197. taktu Schumann ne vraća uvodni materijal, nego ponovno proširuje s međustavkom, koristeći sve prethodne materijale s raznim varijacijama i dolazeći ponovno do *forte fortissimo* dinamike, kao da *Im Legendenton* treba još jednu potvrdu svoga postojanja (Slika 12).

Im Tempo.

Slika 12. Nepotpuni međustavak, taktovi 197-215

Nakon toga dolazimo do pravog smirivanja s varijacijom Clarine teme i nastupa reprize - ovaj puta u Es-duru, s početnim tonom *as* (Slika 13).

Slika 13. Varirana Clarina tema i nastup reprize, taktovi 216-228

Povratak uvodnog materijala u 225. taktu predstavlja ključan trenutak, sažimajući ranije tematske elemente. Schumann zatim postupno smiruje napetost, s nizom završnih akorda koji aludiraju na Beethovenovu pjesmu *An die ferne Geliebte*, čime započinje *coda* u 295. taktu kojom potvrđuje originalni tonalitet stavka – C-dur (Slika 14). Završetak stavka donosi osjećaj zadovoljstva i smirenja koji zapravo prikrivaju čežnju zbog neispunjenih želja.

Slika 14. *Coda*, taktovi 295-309

4.2. Drugi stavak: *Mäßig. Durchaus energisch.*

Drugi stavak, netipično brzog tempa, ipak je najkласičniji od sva tri. To je koračnica u obliku *scherza*, s izrazito beethovenovskim obilježjima, istaknuta stalnim, isprekidanim ritmovima, koji se prvi put pojavljuju u uzlazu Clarine teme iz prvog stavka (takt 2). Dakle, već na početku drugog stavka vidimo koliko je tematska struktura ovog stavka usko povezana s prethodnim. Glavna tema proizlazi iz Clarine teme, modificirane tercnim skokovima. Drugu temu Clare možemo pratiti u liniji basa i tenora (Slika 15).

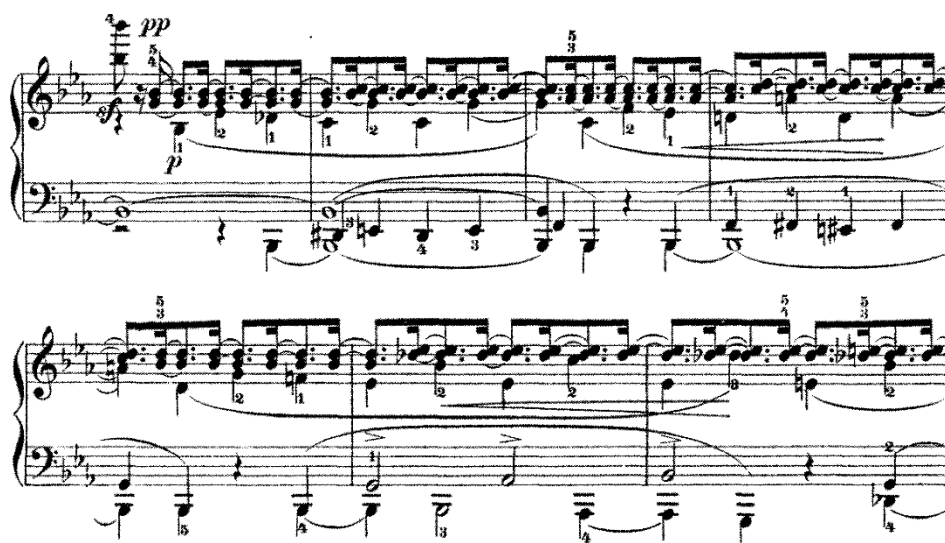
Slika 15. Clarine teme – prva tema označena ružičasto, druga tema označena plavo, taktovi 1-11

Stavak počinje u Es-duru s dužim notnim vrijednostima, *arpeggijima* u dionici lijeve ruke i u *mezzoforte* dinamici. Nakon izlaganja glavne teme (taktovi 1-8), glazbeni materijal se nastavlja aludirajući na Clarinu temu u tenorskoj dionici u 9. i 10. taktu (označeno ljubičasto). Do prvog vrhunca i završetka uvodnog dijela dolazimo u 17. i 18. taktu, nakon čega vidimo prve obrise ritmičke figuracije ostatka stavka (Slika 16).



Slika 16. Vrhunac glavne teme, taktovi 16-22

Od 22. do 92. takta, odnosno do povratka glavne teme, Schumann drugu temu Clare kontrapunktski i sekventno varira, ponavljajući sličnu metodologiju rada iz prvog stavka. Punktirani i sinkopirani ritam su glavne ritamske figure cijelog dijela, dinamički rasponi su veliki i često nagli, tonalitet nije opipljiv te cijeli dio djeluje razigrano, ali istovremeno nestrpljivo i napeto (Slika 17).



Slika 17. Nepotpuni odlomak, varijacije Clarine teme, taktovi 40-46

Djelo je dosad u cijelosti koristilo takve tematske reference. Sa samo dva osnovna oblika koji se izmjenjuju kako bi proizveli veće fraze i dijelove, slušatelj prihvaća proces mijenjanja varijanti kao logičan mehanizam koji stoji iza tematskog dizajna koji se odvija; međutim, način na koji Schumann manipulira tim tematskim oblicima često služi prikrivanju njihovih izvedenica.

U 50. taktu mijenja dionice – u dionicu lijeve ruke prebacuje punktirani ritam dok u dionicu desne ruke stavlja variranu Beethovenovu temu, iako ih ni ovdje ne zadržava dugo. Već u 53. taktu dionica lijeve ruke preuzima temu dok dionica desne ruke ima punktirani ritam u altu i polovinke u sopranu (Slika 18).



Slika 18. Prikaz promjene dionica lijeve i desne ruke, taktovi 47-58

U 58. taktu dionica desne ruke nastavlja s punktiranim ritmom i variranom Clarinom temom, no dionica lijeve ruke se kromatski spušta (*d, des, c, h*) vodeći prema modulaciji koja se, ponovno, zadržava samo kratko, jer Schumann ponovi cijeli materijal samo drugi puta od tona *g* (Slika 19).

The image shows a musical score for piano, measures 58-73. The score is in 4/4 time and features chromatic descending lines and broken chords. Red circles highlight specific notes in the bass line, and green circles highlight notes in the treble line. Dynamics include p, f, and pp.

Slika 19. Kratke modulacije s kromatskim silaznim nizom i rastavljenim akordima, taktovi 58-73

Od 74. do 92. takta dolazi do prijelaznog dijela s još više harmonijskih nestabilnosti. Ritam je identičan u obje ruke te u 87. taktu dionica lijeve ruke kreće prema kadenci da bi se u 92. taktu pojavila glavna tema (Slika 20). Glavna se tema pojavljuje kao u originalu, s nešto izmijenjenim ritmičkim figurama i ovog puta u *fortissimo* dinamici te traje do 113. takta kada dolazimo do novog dijela s variranim starim materijalom – *Etwas langsamer*.

Slika 20. Prijelazni dio i nastup glavne teme, taktovi 80-93

U 114. taktu se u dionici tenora nalazi retrogradna inverzija Beethovenova citata koji će biti glavni motivski materijal ovog cijelog dijela. U 118. taktu melodija prelazi u dionicu soprana te se nastavlja sve do 130. takta (Slika 21). Sinkopirani ritam podsjeća na materijal iz prvog stavka, a sama tema se odvija poput emotivnog razgovora.

Etwas langsamer.

Slika 21. *Etwas langsamer*, taktovi 114-130

U 141. taktu nalazi se prijelazni dio u kojem Schumann naglašava karakter pišući *scherzando*. Ponovno se može vidjeti varirana Beethovenova tema koju modulira svaka četiri takta te završava u 157. taktu (Slika 22).

The image shows a musical score for piano, measures 141-150. It consists of three systems of staves. The first system is a piano introduction marked *pp scherzando*. The second system continues the piece with various dynamics including *p* and *f*. The score includes complex fingering and articulation markings throughout.

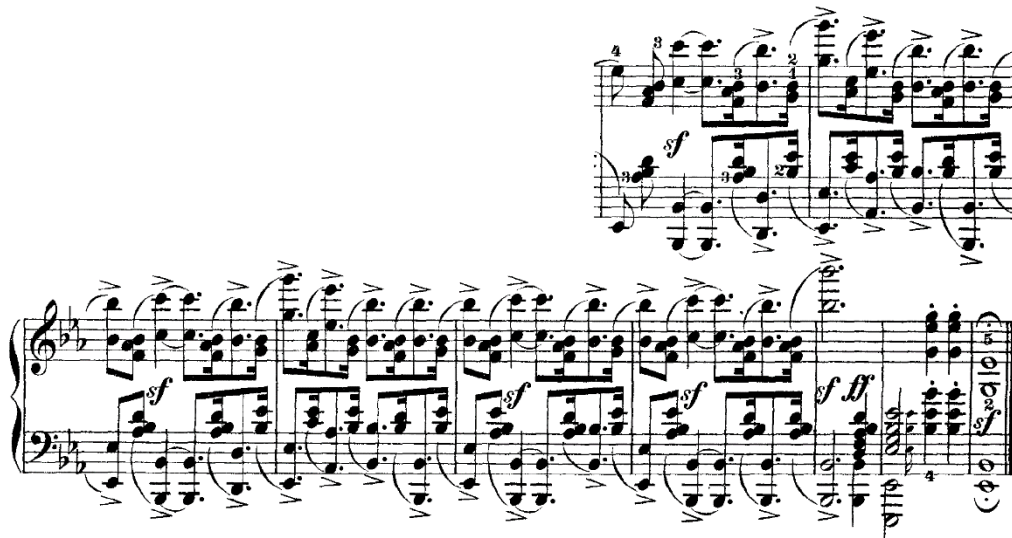
Slika 22. Nepotpuni prijelazni dio s modulacijama, taktovi 141-150

Od 157. do 193. takta dolazi repriza materijala koji odgovara onom između 40. i 91. takta. Ritamske, melodijske, pa čak i harmonijske strukture su gotovo identične, s iznimkom tonalitetnog plana. U 193. taktu dolazi do potpunog ponavljanja glavne teme, ovog puta u *forte fortissimo* dinamici i s naznakom *ritardando*, najavljujući posljednji vrhunac. U 232. taktu pojavljuje se *coda* (Slika 23) koja je radosna (i tehnički mučna) verzija druge teme Clare. Ovome je pridodana retrogradna inverzija Beethovenova citata, stvarajući fantastični završetak (Slika 24).

Viel bewegter.

The image shows a musical score for piano, measures 232-238, labeled as a 'Coda'. It consists of two systems of staves. The first system is marked *f* and the second system is marked *ff*. The score includes complex fingering and articulation markings throughout.

Slika 23. Coda, taktovi 232-238



Slika 24. Završetak stavka, vrhunac *code*, taktovi 283-261

3. Treći stavak: *Langsam getragen. Durchweg leise zu halten.*

Finale fantazije djeluje manje dramatično od prva dva stavka. U klasičnom su sonatnom ciklusu završni stavci najčešće pisani u brzom tempu kako bi djelo imalo uzbudljiv i dramatičan završetak. Specifičnost Schumannove *Fantazije* leži upravo u tome da raspored stavaka nije brzi-spori-brzi, već brzi-brzi-spori. Može se reći da je posljednji stavak vrsta himne koja nosi emocionalnu težinu cijelog djela, djelujući kao posljednje sredstvo kojim skladatelj ispušta svoju napaćenu dušu.

Stavak ima dvodijelnu strukturu s *codom*. Prvi dio traje 71 takt, drugi dio 50 taktova te *coda* traje 20 taktova. Na samom se početku stavka nalazi uvod od četiri takta u rastavljenim akordima koji, iako prikriveno, sadržavaju i Clarinu i Beethovenovu temu. Clarin motiv krije se u basu koji se kreće prema dolje (*c-a-f*) dok fragment dugih nota *a* i *g* u četvrtom taktu podsjeća na početak prvog stavka. U petom taktu počinje Beethovenova tema tonovima *e-g-c* koji stvaraju prvu melodiju (Slika 25).



Slika 25. Uvod u treći stavak, implikacija i nastup Clarine teme označena ružičasto, Beethovenova tema označena plavo, taktovi 1-6

Do 15. takta traje uvodni dio koji prolazi kroz harmonijske i dinamičke varijacije s vrlo čestim *ritardandima* te se taj materijal više neće pojavljivati u ostatku stavka.

U 15. taktu predstavljena je Clarina tema koja se nadvija nad dominantnom harmonijom. U 16. taktu je izmijenjena verzija druge Clarine teme iz prvog stavka. Tijek ove melodije kao da nema kraja; umjesto toga produžuje se sekventno i pretapa u prijelazni odlomak po uzoru na prijelaz iz prvog stavka (Slika 26).

The image shows a musical score for Clarinet and Piano, measures 15-29. The score is in two systems, each with a Clarinet part (top staff) and a Piano accompaniment (bottom staff). The Clarinet part features intricate fingerings and slurs. The Piano part includes a 'Pedal' marking and 'ritard.' (ritardando) markings. The key signature changes from one flat to two flats (F major to D minor) during the piece.

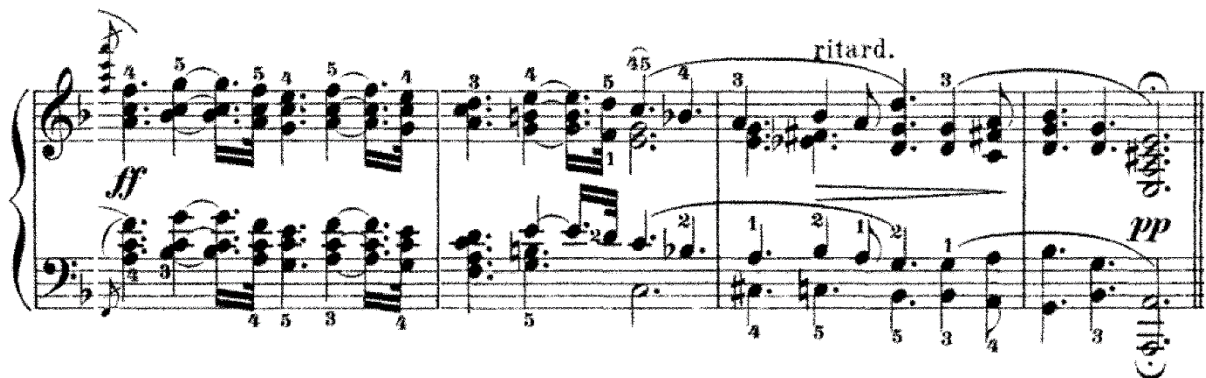
Slika 26. Clarine teme i sekventni prijelaz, taktovi 15-29

Nakon povratka uvodne figure isprekidanih akorada, nastupajući prvo u f-molu, a završavajući u Es-duru, u 34. taktu se pojavljuje najvažnija tema stavka. To je transformacija Beethovenove teme koja je naglo prekinuta nakon dva takta već poznatim isprekidanim akordima (Slika 27).



Slika 23. Pojednostavljena tema Clare, Clara ružičasto, Beethoven plavo, taktovi 52-55

Ova varijanta Beethovenove teme postaje obrazac za dugi uzlazni niz sekvenci u 60. taktu, a odlomak kulminira u varijanti Clarine teme ukrašenoj gornjim susjednim notama koje čine vrhunac prvog dijela (Slika 24).



Slika 24. Vrhunac prvog dijela, taktovi 68-71

Od 72. do 122. takta se cijela ekspozicija transponira i ponavlja, izuzimajući prvih 14 taktova i taktove 38-42. U 123. taktu dolazimo do *code* (Slika 25) koja sadrži Beethovenovu temu. Ovaj uzvišeni segment je poput katarze, ispunjenja tematskog plana započetog u strastvenom uvodu sonate. Prateća figura uvoda vraća se, ovaj put uzbuđeno, „brže i brže“, zamjenjujući izvorno harmonijsko kretanje *c-a-f-g* s *c-a-des-g*. U 139. taktu manifestira se osjećaj nostalgije kada se glas tenora pomiče iz *a* u *as* – referirajući se na verziju Clarine teme iz prvog stavka. Schumann

na sami kraj postavlja napuljski sekstakord (*as-c-f*) za posljednje zadržavanje napetosti te završava stavak istim tonovima kojima je i počeo i tonski se stapa u C-dur.

The image shows a musical score for the Coda, measures 123-142. It is written for piano and consists of six systems of two staves each. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including numerous triplets and sixteenth notes. Performance markings include 'p' (piano), 'Nach und nach bewegter und schneller.' (gradually more moving and faster), 'frit.' (ritardando), and 'Adagio.' (slower). The piece concludes with a final chord in C major and the word 'Fine'.

Slika 25. Coda, taktovi 123-142

5. Interpretativna analiza: Franz Schubert: *Wanderer Fantazija u C-duru*, op. 15

Franz Schubert je napisao velik broj solo pjesama te ga se često smatra važnim upravo zbog količine i kvalitete istih, često podcjenjujući važnost, ljepotu i jedinstvenost njegovih drugih djela. *Wanderer Fantazija* jedno je od nekolicine komada koje je Schubert skladao s književnom temom koja je već korištena u drugom njegovom djelu, u ovom slučaju *Der Wanderer*, D. 493, iz pjesme Georga Phillipa Schmidta von Lübecka. U pjesmi je glavni junak, „lutalica”, osuđen na to da bude zauvijek izgubljen. Dok luta prekrasnom zemljom, njegova sreća i dalje mu izmiče. U tom smislu, njegovo putovanje može se promatrati kroz harmonijsku shemu *Fantazije* te odlazak, udaljenost, i povratak „kući“ (ključu) koji mogu definirati strukturu djela. Ako tonalitet skladbe predstavlja „dom“, modulacije unutar stavaka mogu se shvatiti kao odmak od istog. Prvi stavak predstavlja „dom“ u C-duru, drugi stavak u cis-molu odlazi od njega, dok se u trećem stavku s As-durom najviše udaljava i dugo putuje kako bi u četvrtom stavku našao put kući i vratio se u C-dur.

Wanderer Fantazija je četverostavačna:

1. *Allegro con fuoco, ma non troppo*

2. *Adagio*

3. *Presto*

4. *Allegro.*

Prema nazivima stavaka može se zaključiti da je riječ o klasičnom sonatnom ciklusu, međutim, stavci su pisani *attacca*, što znači da se sviraju jedan za drugim, bez klasičnog završetka. Također, forma stavaka proizašla je iz kombinacije fantazije, tonske pjesme, sonate i varijacija, te tako pokazuje fuziju skladateljskih stilova koja kulminira u složenoj formalnoj strukturi.

5.1. Prvi stavak: *Allegro con fuoco ma non troppo*

Prvi stavak *Fantazije* ima složenu strukturu. Može se reći da je pisan u modificiranom sonatnom obliku. Stavak traje 188 taktova i temelji se na temi koja će se protezati kroz cijelo djelo (Slika 26). Stavak započinje prvom temom koja je grandioznog karaktera i ima gustu akordnu strukturu.

Allegro con fuoco, ma non troppo

The image shows the first four measures of a musical score in 3/4 time. The tempo is 'Allegro con fuoco, ma non troppo'. The score is written for piano. The first measure features a fortissimo (*ff*) dynamic with a piano pedal (*Ped.*) and a forte accent (>). The second measure has a piano accent (>). The third measure contains a triplet of eighth notes. The fourth measure features a piano (*p*) dynamic and a motif labeled 'motiv b' in red. A red box highlights the first two measures, and another red box highlights the fourth measure. The label 'motiv a' is placed below the first two measures.

Slika 26. Prikaz motiva *a* i *b*, taktovi 1-4

The image shows the first 17 measures of a musical score in 3/4 time, labeled 'Prva tema'. The tempo is 'Allegro con fuoco, ma non troppo'. The score is written for piano. The first measure features a fortissimo (*ff*) dynamic with a piano pedal (*Ped.*) and a forte accent (>). The second measure has a piano accent (>). The third measure contains a triplet of eighth notes. The fourth measure features a piano (*p*) dynamic and a motif labeled 'motiv b' in red. The score continues with various dynamics including piano (*p*), forte (*f*), and fortissimo (*ff*), and includes piano pedals (*Ped.*) and accents (>). The first four measures are repeated from Slika 26.

Slika 27. Prva tema, taktovi 1-17

Druga tema temelji se na istom ritmičkom motivu, ali kontrastnog karaktera, pokazujući Schubertov lirizam. Dok prva tema pokazuje odlučnost, izraženu glasnim akordima, druga tema odgovara razigranom melodijom u blažoj dinamici. Ova kratka sintagma u dva takta sastoji se od dva motiva: motiva *a* i motiva *b'* (uljepšana verzija motiva *b*). Motiv se prvi put pojavljuje

na kraju prvog prikaza druge teme. Kao što je prikazano na slici 28, drugo ponavljanje fraze s dva takta javlja se pola stupnja više (*gis* do *a*), kao da je povezano kroz motiv *b*.

Slika 28. Prikaz motiva *a*, *b* i *b'*, taktovi 45-50

Prva se tema pojavljuje još jednom u 70. taktu prije razvojnog dijela. Ovaj vrlo dramatičan segment slijedi standardne karakteristike povezane s razvojem i uvodi izmijenjeni materijal primarne teme, uključuje fragmente druge teme, opsežno modulira u druge tonalitete i predstavlja treću temu (Slika 29). Glavni ritmički obrazac, iako malo prilagođen, ostaje očit tijekom cijelog dijela.

Slika 28. Prikaz motiva *b'* u trećoj temi, taktovi 110-116

Nakon nastupa treće teme dolazimo do prijelaznog dijela koji svaka dva takta pokušava modulirati, ali ne stigne do cilja sve do 143. takta kada se ponovno pojavljuje razvojni dio koji najavljuje vrhunac stavka i nastup *code* (Slika 29 i 30).



Slika 29. Prijelazni dio, nepotpun, taktovi 132-137



Slika 30. Vrhunac razvojnog dijela, taktovi 158-165

Coda se pojavljuje u 165. taktu i traje 23 takta. Kroz cijelu *codu* izmjenjuju se naglasci i *fz* s *piano* i *pianissimo* dinamikom. Tonalitet je nestabilan i kao da lebdi negdje oko dominante, sve do 177. takta kada potvrđuje dominantu novog tonaliteta i novog stavka. Prema kraju, dinamika je sve tiša te je potrebno i usporiti kako bi se osigurala nova atmosfera za spori stavak.

5.2. Drugi stavak: *Adagio*

Drugi stavak *Fantazije* po formi je skup varijacija, a od svih stavaka najjače implicira vezu s *Liedom*. Osmotaktna glavna tema je u zbornom stilu i podijeljena je u dvije fraze od četiri takta. Svaka fraza kadencira u drugom tonalitetu: prva u cis-molu i druga u E-duru (Slika 31).

Adagio

Slika 31. Prva tema drugog stavka, taktovi 189-196

Dok tema i prva varijacija koriste obje fraze iz *Lieda* kao osnovu za varijacije, sve sljedeće varijacije koriste samo jednu frazu. Dva ključna tonaliteta, c-mol i E-dur, izmjenjuju se tijekom cijelog stavka i *Adagio* na kraju završava akordom E-dura.

Slika 32. Prva varijacija, taktovi 197-205

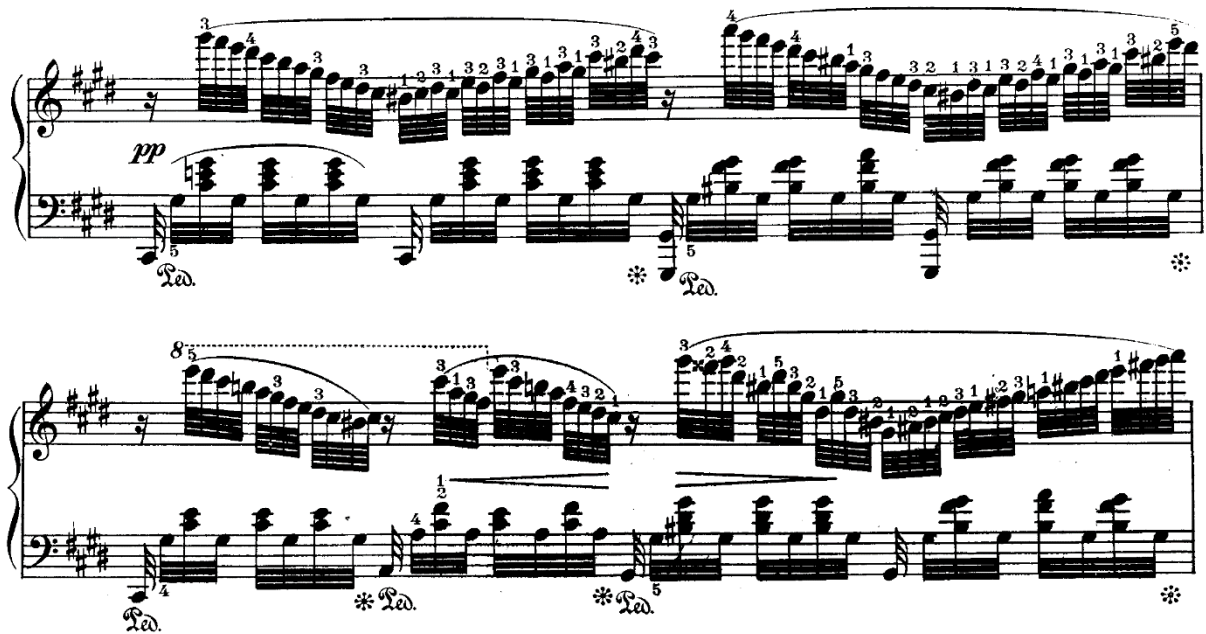
Slika 33. Prijelazni dio između prve i druge varijacije, taktovi 206-209

Iako se sama melodija ne mijenja mnogo u svakoj varijaciji, pratnja se progresivno ubrzava tijekom stavka. Pojavljuje se u vrijednostima osminke u prvoj varijaciji, te se kroz varijacije sve više usitnjava do šezdesetčetiridruginki u posljednjoj varijaciji.

Četvrta i peta varijacija su posebno zanimljive zbog korištenja poliritmije. Četvrta varijacija je vrlo pjevna s dugačkim *legato* linijama i veselim Cis-durom, dok u petoj prelazimo u cis-mol gdje dionica lijeve ruke ima puno više skokova (Slika 34).

Slika 34. Četvrta i peta varijacija, nepotpuno, taktovi 205-206 i 209

Najveća razlika u melodijskoj strukturi varijacije dočekuje nas u sedmoj varijaciji koja počinje u cis-molu i s *pianissimo* dinamikom. Već na prvi pogled na notni tekst može se odrediti karakter – dionica lijeve ruke radi pozadinsku harmoniju dok dionica desne ruke niže sitne šezdesetčetiridruginke kao bisere (Slika 35), te nas dovodi do nešto dužeg prijelaznog dijela u kojem se nalazi i vrhunac stavka.



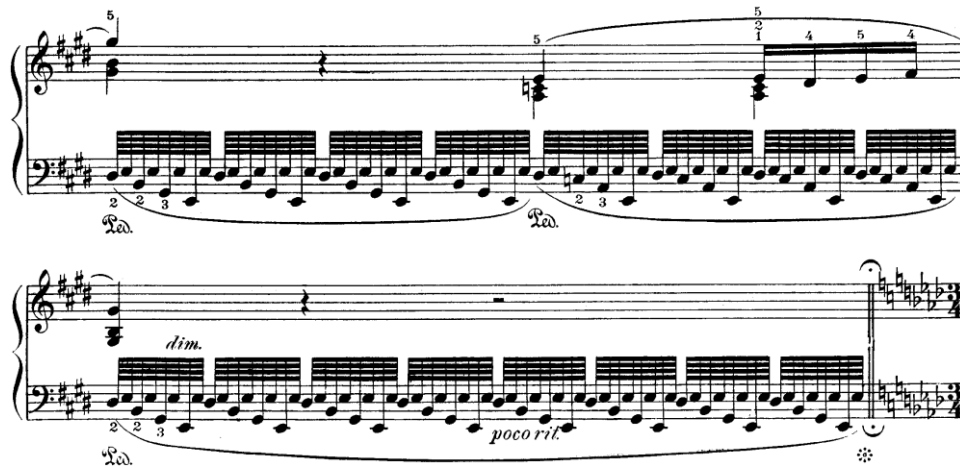
Slika 35. Sedma varijacija, nepotpuna, taktovi 217-218

Sa sedmom varijacijom nastavljam do kraja s dionicom lijeve ruke u vrlo sitnim notama. U 221. taktu počinje prijelazni dio u kojem se dionice obje ruke spajaju te izvode unisoni tekst, stalno modulirajući i tražeći završetak, ili vrhunac, do kojeg napokon i dolaze u 225. taktu (Slika 36).



Slika 36. Vrhunac drugog stavka, takt 225

Nakon vrhunca dolazimo u Cis-dur gdje od 226. do 234. takta imamo zadnju varijaciju. Dionica lijeve ruke i dalje luta među tonalitetima dok dionica desne ruke mirno ponavlja temu. U posljednjem nastupu teme, u 230. taktu sve se potpuno stišava i smiruje i vraćamo se u E-dur kojeg na jedan trenutak prekida molški akord u 232. taktu, no nema povratka za mol, kadencira E-dur i stavak završava (Slika 37).



Slika 37. Završetak drugog stavka, taktovi 233-234

Ove nekonvencionalne varijacije pokazuju slobodan i fleksibilan pristup formi koji se može shvatiti kao doprinos „fantastičnom elementu“ djela. Među najistaknutijim značajkama su razrađeni prijelazni dijelovi koji daju snažan kontrast između varijacija.

5.3. Treći stavak: *Presto*

Treći stavak pisan je u obliku *scherzo-trio*. Nagla kromatska modulacija vodi nas u As-dur, tonalitet trećeg stavka. Struktura je trodijelna, kod koje je A-dio dosta dugačak, dok je B-dio nešto kraći. Prva tema je razigrana i glasna, a predstavljena je dvaput, nakon koje slijedi prijelazni dio te dolazimo do druge teme (Slika 38).

Slika 38. Prvo izlaganje prve teme, taktovi 235-264

Možemo primijetiti korištenje tematskog materijala iz prethodnih stavaka – glavni motivi *a* i *b*, te između 257. i 264. takta gotovo identičan način završetka izlaganja prve teme kao u prvom stavku. Ponavljanje prve teme blago je varirano u *pianissimo* dinamici.

Jedna od značajki prijelaznih dijelova trećeg stavka su dugačke pasaže rastavljenih akorada u dionici desne ruke dok lijeva ruka zadržava ritmičku figuru motiva *a* (Slika 39).

Slika 39. Prijelazni dio, nepotpun, taktovi 294-311

Druga tema je suprotnog karaktera od prve te se pojavljuje prvo u Ces-duru (Slika 40), nakon kojeg slijede prijelazni dio koncipiran od istog melodijsko-ritmičnog materijala kao u prethodnom primjeru i prva tema. U 395. taktu ponovno se pojavljuje druga tema, ovog puta u originalnom tonalitetu. Ona traje sve do 412. takta kada dolazimo do *trija*.

Slika 40. Druga tema u Ces-duru, taktovi 313-328

Trio je pisan u jednostavnom trodijelnom obliku i strukturno, formalno i melodijski slijedi primjer tipičnog klasičnog trija. Tema je lirski, pjevna, izvedena iz treće teme prvog stavka,

tempo se uglavnom izvodi nešto sporije (iako nije naznačen), dinamika je *pianissimo* (Slika 41).

Slika 41. *Trio*, a-dio, nepotpun, taktovi 413-440

U 448. taktu počinje b-dio kojeg možemo promatrati kao razvojni dio. Glavnu ulogu ovdje preuzima dionica lijeve ruke koja ima silazni pokret u oktavama sve dok ne dođe do tona *ges* kada ostane ležati desetak taktova. Dionica desne ruke u ovom dijelu ima harmonijsko-melodijsku ulogu (Slika 42). Ponovno se vraća a-dio te povratak prve teme u As-duru. Međutim, preostali materijal se čini transformiranim i javlja se kao prijelazni dio koji povezuje stavak s finalom. Taj je prijelaz između stavaka u suprotnosti s onima koji se pojavljuju između *Allegra* i *Adagia* te između *Adagia* i *Presta*. Dok su prva dva prijelaza vrlo glatka i smirenog karaktera, onaj između trećeg i četvrtog stavka uvodi snažne i glasne odlomke i akorde, kao da najavljuje žestoki karakter finala (Slika 43).

Slika 42. Trio, b-dio, taktovi 448-479

Slika 43. Završetak trećeg stavka, taktovi 570-587

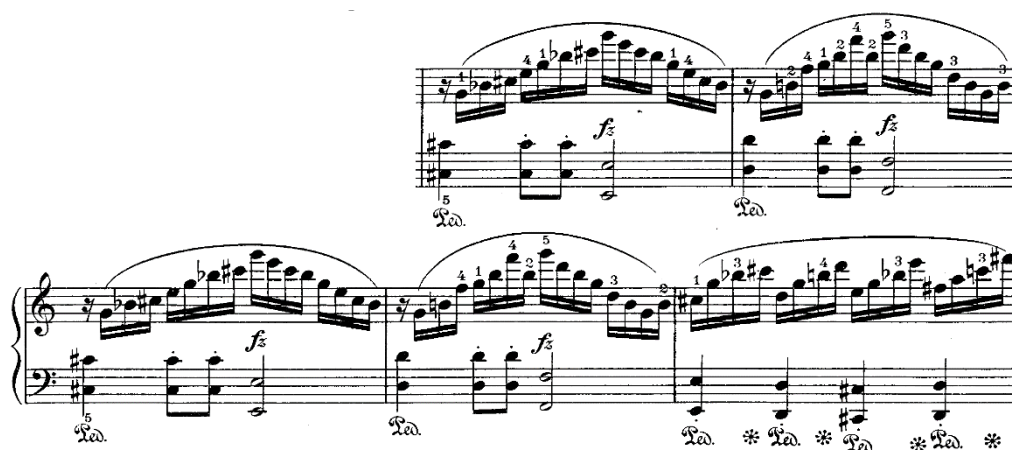
5.4. Četvrti stavak: *Allegro*

Posljednji je stavak tehnički najzahtjevniji od sva četiri, što je i očekivano za finalni stavak. Pisan je u obliku modificirane fuge u C-duru. *Fortissimo* dinamika na samom početku upućuje na to da će stavak biti veoma energičan. Prva tema dolazi u dionici lijeve ruke u oktavama koja se temelji na materijalu iz prve teme prvog stavka te traje 8 taktova (Slika 44).



Slika 44. Prva tema četvrtog stavka, taktovi 588-595

Modifikacija motiva u nastavku je minimalna, a teme stalno prelaze iz dionice lijeve ruke u dionicu desne ruke, dok se harmonijska struktura konstantno obogaćuje. Nakon četvrtog ulaza u temu glazba poprima virtuozan, briljantan i bujan karakter razvoja koji uključuje samo fragmente teme (Slika 45).



Slika 45. Razvojni dio, taktovi 621-625

U 639. taktu dolazimo do prijelaznog dijela koji se također sastoji od fragmenata teme te u 645. taktu ponovno nalazimo isti završetak dijela kao u prvom i u trećem stavku (Slika 46).

Slika 46. Prijelazni dio, taktovi 639-648

Ponovno slijedi nastup teme u dionici lijeve ruke dok dionica desne ruke ima virtuozne šesnaestinke s dodanim tercama, kvintama, sekstama i skokovima. Nakon teme dolazi prijelazni dio koji nas ne vodi odmah na vrhunac, već se ponovi te tek u 634. taktu dolazi do prvog vrhunca u stavku (Slika 47).

Slika 47. Tema, prijelazni dio i vrhunac, taktovi 649-687

U nastavku dolazi do kratkog razvojnog dijela čiji materijal se temelji na materijalu zadnjeg prijelaznog dijela. Zanimljivost ovog razvojnog dijela je sekvenciranje istog materijala na različitim početnim tonovima (*g, a, d, g*). U 679. taktu ponovno se pojavljuje tema koja se ponavlja dva puta. U 695. taktu počinje završni dio dok u 700. taktu počinje *coda* koja je najzajtjevniji dio stavka iz više razloga. Prvenstveno zbog tempa (i dužine cijele *Fantazije*, koja ni u jednom trenutku nije bila jednostavna), zatim zbog unisonih pasaža dionica obje ruke

te zbog *forte fortissimo* dinamike. Fantastičan, briljantan i virtuozan završetak skladbe (Slika 48).

The musical score for the Coda of the fourth movement, measures 700-710, is presented in three systems. The first system includes a treble staff with a dynamic marking of *fff* and a bass staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a final chord. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the piece.

Slika 48. *Coda* četvrtog stavka, taktovi 700-710

6. Zaključak

Robert Schumann i Franz Schubert, iako su stvarali u istim društvenim sustavima i u istom razdoblju, stvorili su glazbu s originalnim pijanističkim stilom. Razdoblje romantizma predstavljalo je razdoblje razvoja svega, ne samo glazbe, te odmak od tradicionalnog, što je Schumann sa svojom *Fantazijom* uspio (strukturno i harmonijski) više nego Schubert. To se vidi već iz formalne strukture, a posebno iz harmonijskih nestabilnosti u djelu. Schubert se držao klasične formalne strukture i harmonije, ali je uspio napisati grandiozno i nezaboravno djelo koje mnogi obožavaju. Izvedba ovih *Fantazija* nije nimalo lak zadatak, izvođač mora imati tehničku spremu i mogućnost prikazivanja različitih karaktera i stilova glazbe. Usprkos tomu, obje *Fantazije* imaju svoju čar i ljepotu u kojoj je nemoguće ne uživati, ni kao slušatelj, niti kao izvođač.

7. Literatura

- Andreis J. (1976) *Povijest glazbe 2*. Zagreb: Školska knjiga
- Muzička enciklopedija* (1977) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
- Ulrich, M. (2004) *Atlas glazbe, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početaka do renesanse*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
- Ulrich, M. (2004) *Atlas glazbe, svezak 2: povijest glazbe od baroka do danas*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
- Žmegač, V. (2009) *Majstori europske glazbe*. Zagreb: Matica hrvatska
- Booth, C. (2005) *The Wanderer's Way: The Grundelstalt and Developing Variation in Schubert's Wanderer Fantasy, op. 15*. New York: State University of New York College at Potsdam. Masters Thesis.
- Field, C.D.S, Helm, E.E., Drabkin, W. (2001) *Fantasia*. Groove Music Online. Dostupno na <https://www.scribd.com/document/499941749/Fantasia-Oxford-Music-Online> (pristup 31.1.2024.)
- Arko, A. (2020) *Structural Models of Franz Schubert's Wanderer Fantasy: Fantasy, Symphonic Poem, and Two-dimensional Sonata Form*. Greensboro: The University of North Carolina. Doctors Thesis.
- Brown, M.J.E. (1951) *Schubert's „Wanderer“ Fantasy*. The Musical Times, Vol. 92, No. 1306, 540-542. Dostupno na <https://www.jstor.org/stable/934078> (pristup 26.9.2023.)
- Perry, J. (2002) *The Wanderer's Many Returns: Schubert's Variations Reconsidered*. The Journal of Musicology, Vol. 19, No.2, 374-416. Dostupno na <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2002.19.2.374> (pristup 26.9.2023.)
- Marston, N. (1992) *Schumann: Fantasie, Op. 17*. Cambridge: University Press.
- Ruzanski, R.M. (1988) *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, op. 17*. Vancouver: The University of British Columbia. Doctors Thesis.
- Walker, A. (1979) *Schumann, Liszt and the C Major Fantasie, Op. 17: A Declining Relationship*. Music&Letters, Vol. 69, No.2, 156-165. Dostupno na <https://www.jstor.org/stable/734754> (pristup 26.9.2023.)

Ponce, A. (2014) *Form, Diversity, and Lack of Fulfillment in the First Movement of Schumann's Fantasie op. 17*. Society for Music Theory (MTO), Vol. 20, No.3. Dostupno na <https://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.ponce.php> (pristup 26.9.2023.)

<https://www.enciklopedija.hr/>