

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Violoncello

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VIOLONCELLO V TVORBĚ ROBERTA SCHUMANNA

Magdaléna Frantová

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petráš

Oponent: prof. Václav Bernášek

Datum obhajoby: 7. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Cello

BACHELOR 'S THESIS

CELLO IN ROBERT SCHUMANN 'S WORK

Magdaléna Frantová

Thesis Advisor: prof. Miroslav Petráš

Thesis Opponent: prof. Václav Bernášek

Date of thesis defense: 7. 9. 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Violoncello v tvorbě Roberta Schumanna

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Tématem této bakalářské práce je tvorba Roberta Schumanna pro violoncello, která je zde demonstrována na interpretačním rozboru jeho skladby *Pět kusů v lidovém tónu pro violoncello a klavír* op. 102.

Primárně se zabývá pohledem interpreta a seznamuje čtenáře s problematikou a specifikami interpretace této skladby. Sekundárně řeší skladbu po stránce harmonického a formálního rozboru.

V neposlední řadě dílo zařazuje do kontextu violoncellové literatury.

Klíčová slova

Robert Schumann, Pět kusů v lidovém tónu, violoncello, klavír, interpretace, tvorba pro violoncello, hudební analýza

Abstract

Robert Schumann's "Five pieces in Folk Tone, opus N°102" for cello and piano from the point of view of the interpreter artist.

The topic of this bachelor thesis is the Robert Schumann's work for cello, which is demonstrated here on the interpretive analysis of his composition the "Five Pieces in Folk Tone" for cello and piano, opus N°102.

This thesis primarily deals with the view of the performer and describes the issues and specifics of the interpretation of this composition to a reader.

Secondly, the thesis solves this composition in aspect of harmonic and formal analysis.

Last but not least, it places the work (opus) in the context of cello literature.

Keywords

Robert Schumann, Five pieces in Folk Tone, cello, piano, interpretation, works for cello, musical analysis

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. Miroslavu Petrášovi za vedení mé bakalářské práce. Dále za dobré rady a pomoc děkuji především Vratislavu Zochrovi, Natálii Frantové a Petře Čtveráčkové.

Obsah

Úvod	9
1. Životopis Roberta Schumanna	10
1.1 Dílo Roberta Schumanna	12
1.2 Tvorba pro violoncello	13
2. Pět kusů v lidovém tónu	14
2.1 Mit humor	15
2.2 Langsam	19
2.3 Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen	21
2.4. Nicht zu rasch	24
2.5 Stark und markiert	26
Závěr	31
Zdroje	32
Přílohy	33

Úvod

Pro svou práci jsem zvolila název Violoncello v tvorbě Roberta Schumanna, avšak není úplně možné v rozsahu bakalářské práce pojmout tak široké téma. Rozhodla jsem se tedy Schumannův violoncellový odkaz demonstrovat na jeho skladbě Pět kusů v lidovém tónu pro violoncello a klavír op.102., kterou jsem hrála i na svém bakalářském koncertě.

Dlouhou dobu jsem rozvažovala, jakým způsobem mám psaní práce uchopit. Nakonec jsem si uvědomila, že pro studentku violoncella je nejvlastnější psát o tom, s čím má přímou zkušenost, tedy o interpretaci. Popisuji zde své vlastní postřehy, nápady, zkušenosti a doporučení, které jsem nabyla při studiu a interpretaci tohoto díla. Zároveň musím zdůraznit, že to jsou pouze návrhy, o kterých lze dále diskutovat.

Tato práce je členěna do dvou hlavních kapitol. První kapitola obsahuje životopis Roberta Schumanna a stručný přehled jeho díla. Obecně také seznamuje s jeho tvorbou pro violoncello. Druhá kapitola je těžištěm práce a zabývá se interpretačním rozbohem již zmíněné skladby.

Uvědomuji si, že zde neuvádím příliš mnoho zdrojů, jejichž výčet bývá obvyklý u závěrečných prací. Je to z toho důvodu, že druh mé práce vyžaduje spíše osobní vhled, a popis umělecké situace při jejím vzniku a přípravě není možno příliš ohraničit odbornou literaturou. V neposlední řadě jsem strávila spousty hodin u violoncella, kde jsem zkoumala a ověřovala své poznatky. Výsledek svého bádání předkládám v této práci. Věřím, že moje bakalářská práce bude přínosná zejména pro interprety, kterým je primárně určená.

1. Životopis Roberta Schumanna

Robert Alexander Schumann se narodil 8. 6. 1810 v německém Cvikově do rodiny knihkupce a nakladatele Friedricha Gottloba Augusta Schumanna a Johanny Christiany roz. Schnabelové. Oba manželé u svých dětí podporovali lásku k hudbě a literatuře. Robert měl tři bratry a jednu sestru. U všech se bohužel ve větší či menší míře projevila nervová choroba. Rodina byla luteránského vyznání.

Saské předhůří Krušných hor, idylické městečko Cvikov, bylo považováno za jedno z nejkrásnějších a nejromantičtějších míst celého Saska. Schumann zde v láskyplném rodinném prostředí prožil krásné dětství. Byl vášnivým milovníkem přírody, nadšený revolucionář¹ (obdivoval Napoleona a buršácký spolek), ale především miloval knihy a hudbu. Jeho oblíbeným poetou byl německý básník Jean Paul. Od svých sedmi let se u místního varhaníka Johanna Gottfrieda Kuntsche učil hře na klavír. Jako zapálený hudbymilovný nadšenec založil amatérský orchestr, a dokonce organizoval koncerty. Psal básně, povídky, pokoušel se o román, celý život si vedl deníky. Jeho rodina ho zbožňovala a všemožně podporovala. Značné obliby se těšil i u svého okolí.

Robert váhal mezi kariérou literáta a hudebníka. Zvolil hudbu. Po smrti svého otce se kariéra hudebníka zdála jeho matce zcela nevhodná a nepraktická. Na její naléhání se dal tedy zapsat na studium práv v Lipsku. Tam však velmi trpěl nechutí k tomuto oboru. Místo přednášek dával přednost cvičení na klavír. Seznámil se zde s vynikajícím klavírním pedagogem Friedrichem Wieckem, známým především díky úspěchům své dcery Clary. Schumann z Lipska na krátký čas odešel na univerzitu v Hildelbergu. Poté se však vrátil zpět, zanechal studia práv a rozhodl se studovat hudbu u Wiecka. Ten v dopise ujistil Schumannovu matku, že s Robertovým talentem z něho do tří let udělá největšího žijícího pianistu. Tento sen se však rozplynul poté, co si Robert díky své fanatické píli a násilnému osamostatňování čtvrtého prstu nadobro ruku ochromil. Zaměřil proto se na studium kompozice.

¹ SÝKORA, Václav Jan. *Robert Schumann*. Praha: Supraphon, 1967. Hudební profily, s. 18.

Zahájil také svou kritickou a publikační činnost. Roku 1834 založil se svými přáteli hudební časopis „Neu Zeitschrift für Musik“, který redigoval až do roku 1844.² Schumann zde vystupoval pod různými přezdívkami a dával je také těm, o kterých psal. Znamé jsou především jména jako Eusebius, Florestan, Mistr Raro, Chiarina, Filištínci a Davidovo Bratrstvo. Český výbor jeho článků a kritik vyšel roku 1960 pod názvem „O hudbě a hudebnících“.

Robert Schumann se oženil s Clarou Wieckovou roku 1840 přes silnou nevoli jejího otce, který jim několik let nechtěl dát povolení ke sňatku. Nakonec ho museli žalovat u soudu. Clara se Robertovi stala múzou, partnerkou hudební i životní. Porodila mu osm dětí, přestože se sama věnovala své hudební kariéře a nikdy nestála pouze ve stínu svého manžela. Když v roce 1843 začal Schumann vyučovat na lipské konzervatoři, byl na vrcholu svých uměleckých sil i životní pohody, vyplývající z jejich krásného vztahu.

Manželé Schumannovi často cestovali po Evropě díky koncertním turné Clary, slavné pianistky, která na koncertech horlivě propagovala dílo svého muže. Po návratu z Ruska se rodina přestěhovala do Drážďan. Bedlivě sledovali události revolučního roku 1848. Po porážce revoluce se rozhodli přesídlit do Düsseldorfu. Po vřelém přijetí se však okolnosti nevyvíjely v Schumannův prospěch. Přijal zde místo hudebního ředitele a dirigenta. Orchestru však jeho nerozhodné, z tiché a neprůbojné povahy vyplívající jednání, naprosto neimponovalo.³ Zažíval častou kritiku a roztržky. To vše jen podporovalo a urychlovalo pozvolna probíhající nervovou chorobu, která se postupně projevovala nespavostí, melancholií, halucinacemi, přeludy, depresemi, a 27. února 1855 vyvrcholila pokusem o sebevraždu skokem do Rýna.

Poté byl Schumann umístěn v ústavu pro choromyslné v Endenichu u Bonnu, kde ho směl navštěvovat pouze jeho přítel Johannes Brahms. Clara ho znovu viděla až krátce před jeho smrtí v roce 1856.

² SÝKORA, Václav Jan. *Robert Schumann*. Praha: Supraphon, 1967. Hudební profily, s. 43.

³ MĚRKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995, s. 340.

1.1 Dílo Roberta Schumanna

Robert Schumann se řadí k čelným představitelům německé romantické tvorby. Jeho hudební myšlenky jsou nejvíce obdivované v tvorbě pro klavír. Vedle *Klavírního koncertu a moll op. 54* a tří klavírních sonát (fis moll op. 11, f moll op. 14, g moll op. 22), napsal celou řadu cyklů pro tento nástroj. Uvedme například *Dětské scény op. 15* (obsahují populární část *Snění*) nebo třeba *Vídeňský masopust op. 26*.

V tvorbě písňové navázal na hudební odkaz Franze Schuberta.⁴ Snažil se především o rovnocennost zpěvního a klavírního partu. K nejznámějším písňovým cyklům řadíme *Kruh písní na texty Heiny op. 24*, *Myrty op. 25*, *Láska a život ženy op. 42*, *Láska básníková op. 48* aj.

Pro orchestr napsal mimo jiné Schumann čtyři symfonie (B dur op. 38 „Jarní“, C dur op. 61, Es dur op. 97 „Rýnská“, d moll op. 120. Dále pak třeba *Ouverturu*, *Scherzo*, a *Finale op. 52*.

Oratorium *Ráj a Peri pro sóla, sbor a orchestr op. 50* představuje jedno z mnoha děl vokálních. Schumann napsal jedinou operu, čtyřaktovou *Genovevu*.

Tvorba komorní je stále hojně hrána na koncertních pódích. Připomeňme hlavně *Klavírní kvintet Es dur op. 44*, *Klavírní kvartet Es dur op. 47* anebo třeba *Fantazijní kusy pro klavírní trio op. 88*. Méně hrané jsou *Smyčcové kvartety op. 41* (a moll, F dur, A dur) a klavírní tria (d moll op. 63, F dur op. 80, g moll op. 110).

⁴ MĚRKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995, s. 340.

1.2 Tvorba pro violoncello

Schumannův *Koncert a moll pro violoncello a orchestr op. 129* patří mezi tzv. „posvátnou pětičku“ nejslavnějších romantických koncertů (vedle koncertu h moll A. Dvořáka, e moll E. Elgara, a moll C. Saint-Saënsa a d moll E. Lala). Koncert byl napsán v roce 1850.

Mezi další skladby pro tento nástroj patří např. *Pět kusů v lidovém tónu op. 102*, *Adagio a Allegro op. 70* (zde je violoncello obligátním nástrojem vedle lesního rohu) nebo *Fantazijní kusy op. 73*, které byly původně napsány pro klarinet.

Klavírní doprovod Felixe Mendelssohna-Bartholdyho k Bachově Ciacconě byl pro Schumanna inspirací taktéž vytvořit klavírní doprovod k šesti violoncellovým suitám Johanna Sebastiana Bacha. Tento skladatelsko-aranžérský počín zřejmě patřil k poslednímu hudebnímu dílu, které skladatel napsal před plným propuknutím své duševní choroby. Clara Schumannová však manželovy skladby z tohoto období bohužel spálila (snad ze strachu, že by mohly poškodit jeho pověst). Nenávratně bylo tedy ztraceno i *Pět romancí pro klavír a violoncello* z roku 1853. Dochoval se pouze doprovod k violoncellové suitě C dur z opusu Georga Goltermanna.⁵

⁵ MĚRKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995, s. 342.

2. Pět kusů v lidovém tónu

Cyklus op. 102 vznikl v roce 1849, v době skladatelsky nejplodnějšího Schumannova období. Tvoří ho pět samostatných kusů, které nejsou tematicky nijak provázané, přesto se však vzájemně hudebně doplňují a vytvářejí tak společně okouzující náladu.

Formou těchto malých samostatných skladeb je výlučně malá písňová forma nebo rondo. A snad právě v těchto malých formách se můžeme po hudební stránce nejvíce obdivovat skladatelovu génio. Jiskřivý vtip rytmických prvků, nečekané dynamické a agogické zvraty, intimita pomalých částí atd. Velká forma by těmito hudebním myšlenkám možná tolik neslušela a větší nástrojové obsazení by jim vzalo tuto tichou výmluvnost.

Vnímavý posluchač nemůže nepřirovnat tyto skladby k písňím. Snad ne náhodou bývá violoncello často připodobňováno k lidskému hlasu. Každá fráze jako by měla své vlastní slovní sdělení. I právě pro svou písňovou tvorbu bývá autor vyzdvihován jako pokračovatel Schubertův a předchůdce Brahmsův.⁶ Lidský hlas a klavír jsou v harmonii, jsou si rovnocennými partnery. Ne jinak je tomu i u tohoto cyklu pro koncertantní violoncello, kdy klavírní part není pouze doprovodný.

Ač v názvu stojí „V lidovém tónu“, nepovažuji inspiraci lidovou hudbou jako hlavní program díla. Za hlavní motto díla považuji podtitul „Vanitas vanitatum“ („Marnost nad marnost“). Díky tomu slyším smysl v lehké sentimentalitě či dynamických propadech a program díla se tak stává mnohem zajímavějším, když jako interpret či posluchač tuším tu lehce ironizující skutečnost.

⁶ LAUX, Karl. *Schumann*. Bratislava: Opus, 1986. Osobnosti svetovej hudby, **s. 102**.

2.1 Mit humor

Pro první kus s názvem „Mit humor“ zvolil Schumann formu rondo ve dvoučtvrtečním taktu. Díl A, tvořený dvojperiodou, je neustále střídán novými tématy, jak je pro rondo typické.⁷ Závěr tvoří krátká třítaktová coda. Úvodní a závěrečnou tóninu střídají průběžně blízké tóniny F dur nebo C dur.

Hlavní myšlenku nesou první čtyři takty, které se průběžně vyskytují v celém kusu. Klíčovým výrazovým prvkem je zde akcent na druhé době čtvrtého taktu, kde se objevuje poprvé. Tento nápad se neustále opakuje a vytváří tak dojem jakési monotematicčnosti. Je důležité, aby akcent byl hrán i v klavírním partu. V opačném případě by mohl být snadno vytvořen dojem, že se jedná o chybu v partu cellovém. V tomto úseku je opravdu nutné pečlivě frázovat osminové a šestnáctinové noty. Změny tempa by vedly ke zmatení posluchače a k narušení tepu skladby. Přestože je úvod zapsán ve slabé pianové dynamice, měl by být hrán jasným staccatovým smykem, aby uvedl posluchače do „celkového pojetí skladby“.



Příklad č. 1: Hlavní motiv kusu.

⁷ ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 4. vydání. Praha: Editio Bärenreiter, 2010, s. 126.

Další část tvoří skupiny šestnáctinových not vázaných po osmi vždy se sforzatem-pianem na začátku taktu. Následuje zopakování této části pouze v pianu. Zde je vhodné hrát na struně d, aby byla podpořena slabší dynamika a vytvořil se tak dojem ozvěny. První návrat dílu A je zapsán naprosto beze změny. Snad jediný rozdíl lze spatřovat v silnější dynamice, tedy piano střídající mezzoforte, a v druhé periodě forte. Jako interpret bych doporučovala závěrečný akcent dílu A podpořit smykem od žabky, vznikne tak razantnější důraz, který více umocní konec periody.



Příklad č. 2: Skupiny šestnáctinových not se sforzatem.

V novém tématu v podobě střídajícího dílu B tentokrát klavír hraje hlavní melodickou linku v podobě rozložených figur šestnáctinových not. Tónina se změnila na F dur. Violoncellista doprovází stále se opakujícím rytmickým modelem v podobě čtvrtkové noty s tečkou a osminou s označením fortepiano. Tato figura v durové tónině velmi zdůrazňuje lidový charakter, jelikož doprovod připomíná hru na dudy.



Příklad č. 3: Téma v klavíru s doprovodem violoncella

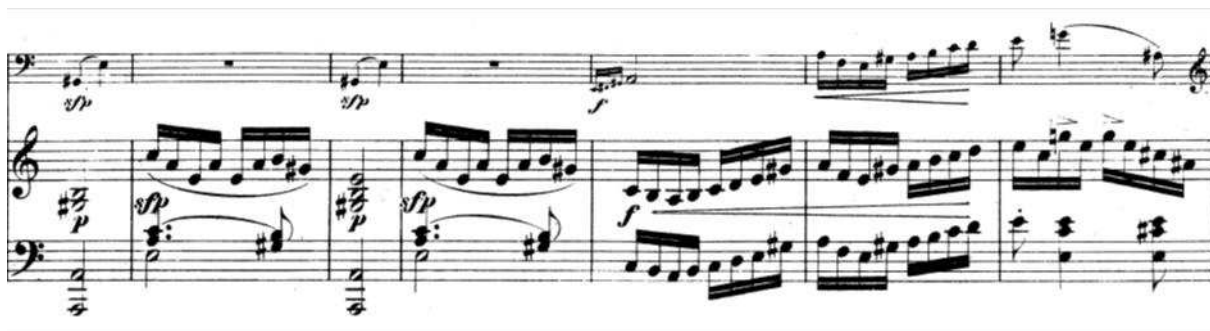
V této části je velmi žádoucí hrát spíše v dolní polovině smyčce, jelikož se díky tomu vytvoří silný zřetelný tón, který vynikne i přes výrazně znějící klavír a osminová nota nebude vyražená. Tím dokonale zachováme předeepsané fortepiano. V druhé periodě melodickou linku převezme violoncello a klavír hraje onen „dudácký doprovod“. Zde je namístě hrát spíše krátkým úsporným smykem, jelikož delším smykem není možno docílit kvality zvuku a silné dynamiky. Osobně bych volila model dvou šestnáctin pod obloučkem a dvou staccato. Úsek se stane přehlednějším a pravá ruka půjde snadněji ovládat, jelikož zde může hráč pociťovat určité technické obtíže. Po tomto úseku převezme melodickou linku opět klavír, violoncello doprovází.



Příklad č. 4: Ukázka technicky náročné pasáže.

Před nástupem dílu A, který se stále jemně proměňuje, je vhodné vložit nepatrnou pauzu a připravit se tak na nástup nového dílu v tónině C dur. Mohly by zde totiž snadno vzniknout intonační nepřesnosti, v případě, že by v klavíru doznívala předchozí tónina a violoncellista by hrál již melodii v tónině nové. Upozornit musím též na velmi nepříjemný prstoklad, který zde není dobré pokoušet přílišnými změnami poloh a problematickými glissandy.

Struktura rytmu a opakujících se akcentů zůstává zachována. V druhé polovině první periody se opět dostáváme do mollového charakteru. V desátém taktu od nástupu *dílu a* je však vhodné zdůraznit triolu, která se vyskytuje pouze v této části. Já jsem ji například úmyslně zpomalila. V druhé periodě už zaznívá díl A v původní tónině a moll. Forte by mělo postupně slábnout do diminuenda. O následujících čtyřech taktech by bylo možné říci, že jsou jakousi spojkou k další části. Violoncellista zahraje dvě čtvrtě noty pod obloučkem zdůrazněné sforzatem-pianem, klavírista odpovídá sledem šestnáctinových not. Jelikož se tato figura opakuje, bylo by dobré charakter napodruhé odlišit, například slabší dynamikou.



Příklad č. 5: Ukázka souhry violoncella a klavíru.

Díl C začíná jakoby prudkou změnou nálady do forte, umocněného crescendem. Ve třetím taktu tohoto dílu je též žádoucí zdůraznit synkopu na druhé době, která by mohla zůstat snadno nepovšimnuta. Následuje dlouhý držený flažolet na tónu e ve fortissimu, což může být též velmi problematické, avšak nedodržení předepsané dynamiky by mohlo vést k rozpadu fráze.

Před posledním uvedením dílu A, který je zde tvořen pouze jednou osmitaktovou větou, bych také doporučovala kratší pauzu z důvodu již předešle zmiňovaného. Také se tím výborně oddělí pomyslný konec, který se nezadržitelně blíží. Následuje již jednou citovaná spojka, která v mém pojetí má naléhavější charakter, pro který hraju druhou figuru opět od žabky.

Úplný konec tvoří pasáž dlouhá jeden a půl taktu. Interpret by měl šetřit smykem, aby bylo možno zachovat předepsané crescendo. Poslední takt tvoří dvě osminové noty hrány oběma nástroji, přičemž u violoncella by poslední tón mělo tvořit velmi úderné pizzicato, podpořené staccatem klavíru.



Příklad č. 6: Závěrečné takty prvního kusu.

2.2 Langsam

Po veselé, hlučné první části vyznívá „tiché tklivé“ Langsam snivě a jakoby zastřeně. Schumann tento kus koncipoval do malé písňové formy *a-b-a* s codou, dvoučtvrtového taktu a tóniny F dur.

Každá pomalá část vyžaduje od interpreta pečlivé rozvržení frázování, aby nedocházelo k jeho propadům a uvolňování napětí. I když se zde podle označení *Langsam* jedná o pomalé tempo, měl by tep skladby konstantně pulzovat a hráč by si tedy měl dát pozor na zpomalování, které zde hrozí. Další úskalí spatřuji v příliš rychlém tahu smyku anebo také příliš horlivém vibratu. Tyto dvě interpretační funkce, mnohdy tak prospěšné, by zde snadno narušily klid, který tento kus přímo vyžaduje. První díl *a* by tedy měl především plynout bez přílišných a zbytečných vzruchů, pouze se zapsanou dynamikou piano.



Příklad č. 7: Hlavní motiv Langsam.

Díl *b* s sebou přináší změnu tóniny do *f* moll. Violoncello s klavírem zde vede jakýsi dialog. Violoncellista by měl pozorně naslouchat klavíru a plynule navázat na jím započaté fráze. Náhle je *Langsam* závažné, truchlivé, což se může projevit v rychleji se rozvíjejícím vibratu. Mělo by s ním ale být zacházeno velmi uvážlivě a vybraně, aby bylo prostředkem k vyjádření emocí a vkusnou ozdobou, nikoliv lacinou atrapou. Na některých tónech je také možné nevibrovat vůbec, stanou se tak naléhavějšími a o to více vynikne barva tónů vibrovaných. Tento koncept jsem střídavě aplikovala na půlových notách a flažoletech.



Příklad č. 8: Ukázka ligaturované dlouhé noty spojené se skupinou šestnáctin.

V celé této části se často vyskytují sledy šestnáctinových not, triol nebo také melodické ozdoby v podobě skupinek. Velmi krásně tyto prvky vyzní, když je interpret zahraje zřetelně, zpěvně a spíše pomaleji. Krásným prvkem je též zahrát nejvýrazněji nejvyšší tón pasáže.



Příklad č. 9: Ukázka triol.

Následuje opět díl *a*. Začátek je téměř shodný s úvodem, postupně se však klavír stává dominantnějším, místy dokonce přebírá melodickou linku. V těchto místech je možné hojně využít flažoletů a prázdné struny *a*, což může být vítaným a příjemným osvěžením.

Posledním úsekem skladby je coda, která je jakousi parafrází a zároveň i vyvrcholením hlavní myšlenky. Není snadné zahrát úsek výrazně, a přitom zachovat předepsanou slabou dynamiku. Následující takty by měly pomalu spět ke konci v postupném diminuendu. Předposlední tón v pizzicatu bych navrhovala zahrát jako rozložený akord.

Při provádění této části jsem se snažila pracovat s interpretačními proměnami hlavního tématu. Jedná se v podstatě o stále se opakující jedinou hudební myšlenku, která je obsažena v prvních sedmi taktech v úvodu. Lze měnit její dynamiku i prstoklad a využívat ke změně barvy prázdných strun a spoustu dalších výrazových prvků podle vkusu a interpretačních preferencí violoncellisty.

2.3 Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen

Třetí kus je bezesporu nejobtížnější částí z celé skladby, co se týká interpretace – zejména z hlediska technické náročnosti. Jak autor uvádí, měl by být hrán „se spoustou zvuku“ a ne příliš rychle. Je zasazen do malé písňové formy o třech dílech v šestiosminovém taktu.

Po snivé sentimentální náladě by posluchač mohl očekávat změnu v podobě svižné veselé nebo přinejmenším taneční melodie. Třetí kus však nastoupí téměř bez změny tempa, v pochmurné posmutnělé a moll. Spojení těchto dvou pomalých dílů nejlépe vynikne, když jsou hrány attacca, přestože to autor nepředepisuje.

První takt s předtaktím zahraje violoncellista sám, bez doprovodu. Je to velmi důležitý moment, který rozhodne o průběhu skladby, a také především o tempu, které musí být velmi pečlivě zvoleno. Jakýkoliv neklid levé či pravé ruky, nenávratně poznamená celý průběh kusu. Klavír se přidává na druhé době druhého taktu.



Příklad č. 10: Úvod třetího kusu.

Díl *a* plyne pod nadvládou dlouhých vázaných frází violoncella a klavír mu sekunduje v poněkud úsečném synkopickém doprovodu. Pro tuto část jsou typické důrazy v podobě fortepiana (většinou) na poslední době v taktu. Já jsem jej interpretovala takovým způsobem, že jsem úmyslně zkrátila notu, jenž akcentovanému tónu vždy předcházela. Přirozeně se tím vytvořil důraz, který nijak násilně nenarušoval průběh frází a zároveň respektoval autorův požadavek. Velmi vhodné je předem si stanovit dynamický plán, díky kterému je možno udržet posluchače v napětí, jelikož melodie se stále opakuje a vrací, k čemuž přispívá i repetice druhé periody.

V dílu *b* přichází ona problematická, technicky náročná část v podobě dvojhmatů. Jedná se především o sexty, jsou zde však také kvinty a tercie. Tato část je v tónině A dur. Melodie se klene poměrně komplikovaně, s velkými tónovými rozestupy, místy až skoky přes polovinu hmatníku. Celé toto místo je opravdu velmi riskantní. Není snad možné zvolit pohodlný, jistý prstoklad. Nepříjemnosti spojené hlavně s palcovou polohou, umocňují také rytmické nepohodlí, kdy violoncellista musí hrát střídavě čtvrtkové noty s tečkou a duoly, to vše ztížené doprovodem klavíru, který se s violoncellem občas rozchází. Předepsaná druhá repetice celou situaci ještě zhoršuje.



Příklad č. 11: Technicky náročná část ve dvojhmatech.

Následující druhá perioda druhého dílu *b* je o poznání méně technicky komplikovaná. Ve violoncellu jsou notovány flažoletové tóny později přecházející do melodie ve vysoké palcové poloze. Rytmus by měl být dodržován velice přesně, bez jakéhokoliv úmyslného zpomalování, protože violoncello se musí vejít do rozložených akordů klavíru, které zde dominují. Vše by mělo působit hladce a přirozeně. Z hlediska smyku je vhodné rozdělit takty na polovinu, případně smykem šetřit. V opačném případě hrozí, že melodie bude oproti rozloženým akordům v klavíru znít slabě a přiškrceně. Vibrato by v této části mělo být pouze jemné, protože je zde hodně flažoletů, na nichž vibrovat nelze.⁸ Docházelo by tak k příliš slyšitelným rozdílům. Pro posledních šest taktů tohoto dílu je předepsána dynamika v pianissimu, k níž se přirozeně váže mírné decrescendo na finálních držených tónech.

Třetí díl je jakousi kombinací dvou předchozích částí, kdy se k dílu *a* přidá druhá perioda dílu *b* s lehce odlišným koncem. Vystává zde otázka, zda tuto část hrát úplně stejně jako začátek celého kusu. Mým záměrem bylo tomuto úseku dodat trochu naléhavější charakter, proto jsem zvolila silnější dynamiku – navzdory zápisu. Šest taktů před koncem kusu klavír po první době náhle umlkne, aby violoncello hrálo dva takty zcela bez doprovodu. Hráč tak může být rytmicky svobodnější. Tyto dva takty lze vnímat jako miniaturní kadenci, než se opět přidá klavír se svými rozloženými akordy a moll a A dur.

⁸ PETRÁŠ, Miroslav. Osobní sdělení. Leden 2020.

2.4. Nicht zu rasch

Je zvláštní, že Schumann v tomto cyklu nestřídá vždy rychlou a pomalou část, ale předchozí dvě pomalé části následují po sobě. Je tedy dobré nechat třetí část doznít a udělat krátkou pauzu, zvlášť když čtvrtá část má zcela odlišný naturel, na který poté plynule navazuje pátá, poslední část. Hudba dozní a posluchač i interpret je pak lépe připraven na další průběh skladby.

V názvu stojí „Ne rychle“ a toto tempové označení je dobré dodržet. Po violoncellistovi se vyžaduje jistá dávka sebekontroly, protože veselý, bujarý charakter kusu a časté pasáže osminových not k rychlému hravému tempu přímo vyzývají. Celá část by interpretací v rychlejším tempu získala výrazně odlišný charakter.

První dva takty s předtaktím, hrané violoncellem i klavírem v unisonu, jsou jakousi introdukcí celé části. Ta je ukončena dokonce dvojčárou. Úsečné, ostré forte by mělo vyvrcholit na sforzatu druhého taktu. Tento úsek je nejnáročnějším místem celé části – je totiž obtížné docílit dokonalé souhry s klavírem.



Příklad č. 12: Úvod čtvrtého kusu.

Čtvrtý kus je opět zasazen do malé písňové formy s introdukcí a codou. Snad právě tento kus může v posluchači nejsilněji navodit dojem onoho „lidového tónu“. Úvod nastoupí v tónině D dur, která je hlavní tóninou dílu *a* i celého kusu. Označila bych ji jako hlavní myšlenku úvodu. Důležitým výrazovým prvkem jsou zde sforzata, vždy na první z pasáže osminových not. Sforzata jsem při hraní vnímala jako pomůcku k docílení přesného rytmu, jelikož právě důrazy na první dobu brzdí často nekontrolovatelný tok rychlejších notových hodnot. Klavír je v dílu *a* pouze v doprovodné roli, s akordy na těžkých dobách. Konec dílu je ve violoncellu vhodné podpořit větším zatěžkáním posledních tří not.



Příklad č. 13: Ukázka sforzat.

Díl *b* začne poslední osminou klavíru předchozího dílu. Přestože je tato část vedená ve slabé dynamice, přechod působí velmi nečekaně a dramaticky, snad pro svůj zcela odlišný a nečekaný charakter. Bujará veselá sforzata violoncella jsou nahrazena zádušnou posmutnělou melodií rozložených akordů v klavíru v tónině h moll. Violoncello nad nimi sice hraje novou a kontrastní melodickou myšlenku, hlavním vedoucím nástrojem je zde však klavír se svou basovou linkou a akordy ve středních hlasech. Violoncellista by zde měl být spíše pozorným partnerem, který doplňuje nádhernou melodii a patřičně na ni reaguje. Také se zde objevují čtvrté trioly ve violoncellu, které se vyskytují snad ve všech Schumannových skladbách pro tento nástroj. Tento rytmus je spíše doménou klavíru, pro violoncellisty jeho interpretace může představovat jisté rytmické obtíže. Je na místě na trioly upozornit jejich mírným zatěžkáním.



Příklad č. 14: Trioly ve violoncellu a melodie klavíru.

Po skončení dílu *b* přichází opět díl *a*, který je proveden zcela beze změn. Opět zde hrozí nebezpečí v podobě nesouhry violoncella s klavírem, umocněné tím, že se tato introdukce nalézá uprostřed skladby.

Závěr čtvrtého kusu tvoří třináctitaktová coda. Nastupuje náhle po skončení dílu *a*. Je tematicky příbuzná s předchozí hudbou. Na posluchače působí jako jakýsi dovětek za uplynulou hudbou, který nezadržitelně spěje ke konci. I zde jsou náhlá sforzata v rámci slabé dynamiky výmluvným výrazovým prvkem. Jako určité technické úskalí bych označila posledních osm taktů, které jsou tvořeny pasážemi osminových not, kterými se proplétá stále opakovaný tón *a*. Problém může snadno vyřešit vhodný prstoklad – doporučovala bych zapojení prázdných strun. Přestože neumožňuje takovou tónovou barevnost jako při hře v polohách a jeví se v podstatě velmi primitivně, ve vypjatém momentu hry před publikem se jistě prokáže jeho stabilita.



Příklad č. 15: Závěr čtvrtého kusu.

Čtvrtý kus působí v porovnání s ostatními poněkud méně závažně a je odlehčením pro posluchače i interprety: výraznější úlohu zde zaujímá klavír, sólistovi nepřináší větší technické obtíže (sólový nástroj je zde spíše obligátním).

2.5 Stark und markiert

Po skončení veselého a hravého čtvrtého kusu nastupuje závěrečná dramatická část. Název „Stark und markiert“ bychom mohli přeložit jako „Silně a důrazně“. Harmonicky je tato část podobná s první, i zde převládá tónina *a* moll. Charakterově je ovšem závažnější a dramatictější. Hlavním výrazovým prvkem je

výrazný pichlavý rytmus, který je zde zastoupen především v podobě triol střídajícími se s tečkovaným rytmem. Hudební formou je rondo zasazené do dvoučtvrtového taktu. Tato část je nejvíce energická a ze všeho nejvíce připomíná pochod. Zvláštní je také tím, že se zde přízvuk objevuje na poslední době v taktu. Tento moment je třeba zvýraznit, aby posluchač nemohl podlehnout dojmu, že se jedná o chybu.



Příklad č. 16: Úvod pátého kusu.

Hlavním výrazovým prvkem kusu je tedy rytmus, který je ale zároveň jeho největším úskalím. Je obtížné střídat osminové noty s triolami, často spojené s čtvrtovou notou v ligatuře, a zachovat přitom stále stejné tempo. Violoncellistovi totiž hrozí, že bude zrychlovat, což by zcela narušilo průběh celého kusu. Stal by se zmateným a nepřehledným. V posluchači by snadno vyvolal dojem „chaosu“. Značně by k tomu přispěla také souhra s klavírem, v jehož partu se objevuje také zmiňovaná rytmická problematika. Je tedy na místě velká obezřetnost a sebekontrola.

Díl A tvoří prvních devatenáct taktů. Je to téma, které se vrací napříč celým kusem. Klavírní part se zdá být spíše doprovodným, přesto dokonale doplňuje a imituje rytmiku violoncella. Zajímavým výrazovým prvkem jsou zde přírazy k osminovým notám, které se nesystematicky objevují napříč celou částí a vytváří zde onen „lidový tón“. Čtyři takty před koncem tohoto dílu je ve violoncelle dlouhý flažolet na tónu e se sforzatem na začátku. Flažolet bych doporučovala hrát pouze poprvé, pak by bylo lepší přejít v normální tón, jinak hrozí, že se zvuk violoncella zcela propadne. Tato „flažoletová úskalí“ se v poslední části objevují často a vždycky bych je navrhovala řešit podobným způsobem.



Příklad č. 17: Příklad střídání osminových not a triol.

Díl B je zapsaný v slabé pianové dynamice, a přestože je stále rytmickým, jeho charakter vyvolává dojem mnohem větší zpěvnosti. Interpret by ho měl tedy hrát kontrastně k předchozímu dílu. Crescendo připraví posluchače na opětovný návrat dílu A, který je zapsán beze změn.

V dílu C je violoncello spíše doprovodem. V klavíru jsou zapsány zvláště znějící rytmické figury, které jsou spojením triol a čtyř osminových not. Postupně přechází pouze do triol střídajících se s violoncellem. Krásný efekt je vytvořen pouze tehdy, pokud na sebe dokonale navazují. Určité intonační úskalí by v tomto úseku mohl pro violoncellistu představovat výstupy do palcové polohy a čtyřtaktový oktávový sestup. Zde je naopak dobré flažolety zachovat, jelikož fungují jako skvělá kontrola intonace. Následuje doslovné zopakování dílu A i B.



Příklad č. 18 Ukázka melodie klavíru a doprovodu violoncella.



Příklad č. 19: Výstup do palcové polohy.

Když jsem hrála tuto část, nesnažila jsem se o žádné změny mezi jednotlivými repetovanými díly. Podle mého názoru je totiž tento kus natolik bohatý na nejrůznější výrazové, rytmické i dynamické prvky, že by mu další „výrazový moment“ spíše uškodil.

Posledních dvacet jedna taktů je tvořeno tematickou kodou. Rytmus se ještě více zatíží použitými triolami. Vyvolává dojem jakéhosi „zběsilého úprku“ violoncella před klavírem. Musí se však jednat pouze o dojem, tempo nesmí být v žádném případě narušeno. Obzvláště důležitá je zvýšená pozornost violoncellisty při nástupu ligaturované trioly po čtvrtkové notě. Výborným pomocníkem je zde připevněný smyčec na struně při jakékoliv změně pohybu. Vypjatou burácivou náladu zajišťuje též fortissimo.



Příklad č. 20: Sledy triol.

Když už se zdá, že bude následovat vrchol a rozuzlení celého kusu, nastoupí dlouhý, dominantní tón e s předepsaným diminuendem a posledních několik taktů se nese ve znamení váhavé, ustupující melodie.

Poslední takt však potvrdí předcházející bouřlivou hudbu akordem na tónice se sforzatem. První dobu zahraje violoncello, druhou dobou je klavírem uzavřen celý kus. Konec je náhlý a neočekávaný. Pro větší údernost akordu jsem použila pizzicato, přestože ho autor v zápise neuvádí.



Příklad č. 21: Závěr pátého kusu.

Pátý kus tohoto cyklu je, co do interpretace, nejméně jasný a zřetelný. Velmi snadno by se mohlo stát, že by pokazil průběh celé skladby pro interpretovu nevyhraněnost. Snad právě pro to byl pro mě největším interpretačním úskalím.

Závěr

V této práci jsem se pokusila přednést pohled interpreta na konkrétní hudební dílo. Studium vybraných publikací mi pomohlo ucelit si názor na danou problematiku. Poprvé v životě jsem se snažila přenést na papír, co se při studiu skladeb odehrává v hlavě interpreta.

Můj pohled na interpretaci se utvářel během studia, byl ovlivněn řadou nahrávek, které jsem vyslechla (nejdůležitější uvádím ve zdrojích) a také radami vedoucího mé práce a zároveň pedagoga hlavního oboru prof. Miroslava Petráše. Moje současné názory jsou podmíněny a ohraničeny mými dosavadními vědomostmi a zkušenostmi. Věřím tedy, že v budoucnu se ještě budou tříbit, rozšiřovat a ucelovat. Doufám, že můj „pohled interpreta“ bude pro čtenáře přínosem, a že se mi podařilo nastínit problematiku, kterou jsem se zabývala.

Zdroje

SCHUMANN, Robert. *O hudbě a hudebnících*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. Klasikové hudební vědy a kritiky. 2. řada.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 4. vydání. Praha: Edition Bärenreiter, 2010

SÝKORA, Václav Jan. *Robert Schumann*. Praha: Supraphon, 1967. Hudební profily.

MĚRKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995.

LAUX, Karl. *Schumann*. Bratislava: Opus, 1986. Osobnosti svetovej hudby.

STANISLAVSKY, Victor a JOHANSEN, Dane. Schumann – Five Pieces in Folk Style, Op. 102 [online]. 2020. [cit. 24. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uKpAyvZTWSs>

ISSERLIS, Steven a ESCHENBACH, Christoph. Schumann – 5 pieces in Folk Style, Op. 102 [online]. 2020. [cit. 24. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2jJqeCgOLuc>

Přílohy

Příloha A – Partitura *Pěti kusů v lidovém tónu pro violoncello a klavír* op. 102.⁹

⁹ Partituru laskavě zapůjčila knihovna HAMU.

Fünf Stücke im Volkston

für Violoncell (ad libitum Violine) und Pianoforte

ROBERT SCHUMANN.

Op. 102.

Andreas Grabau zugeeignet.

I.

„Vanitas vanitatum“

Mit Humor. ♩ = 126.

Violoncell.

Pianoforte.

The musical score is written for Violoncell and Pianoforte. It begins with a tempo marking of 126 beats per minute and a mood of 'Mit Humor'. The key signature has one sharp (F#). The Violoncell part starts with a piano (p) dynamic, and the Pianoforte part also starts with a piano (p) dynamic. The score includes several dynamic markings: 'cresc.' (crescendo) in the second system, 'sf' (sforzando) in the third system, and 'pp' (pianissimo) in the fourth system. The score is divided into four systems of music, each with a Violoncell staff and a Pianoforte staff. The Violoncell part features a mix of eighth and sixteenth notes, while the Pianoforte part features a mix of eighth and sixteenth notes, often in a rhythmic pattern. The score ends with a double bar line.

First system of musical notation for piano. The treble staff begins with a melody marked *mf* and includes a *cresc.* marking. The bass staff provides harmonic accompaniment, also marked *mf* and *cresc.*

Second system of musical notation for piano, continuing the melody and accompaniment from the first system.

Violine

Violine

Bei Begleitung der Violine

This section contains musical notation for the Violine (Violin) and piano accompaniment. The violin part is marked *f* and *sp*. The piano accompaniment includes the instruction "Bei Begleitung der Violine" (When accompanied by the Violin).

Third system of musical notation for piano, continuing the accompaniment from the previous systems.

First system of the piano score. The right hand features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. A forte (*f*) dynamic marking is present at the beginning of both staves.

Second system of the piano score. The right hand continues its intricate melodic line. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. A forte (*f*) dynamic marking is present at the beginning of the left hand staff.

Third system of the piano score. The right hand has a more active, rhythmic role. The left hand features a series of chords, some with a forte (*ff*) dynamic marking. The instruction *mit Ped.* (with pedal) is written below the left hand staff.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment includes chords and moving lines, with a forte (*f*) dynamic marking at the beginning.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The word "dim." (diminuendo) appears above the treble staff in measure 4.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The word "dim." (diminuendo) appears above the treble staff in measure 6.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The word "pizz." (pizzicato) appears above the treble staff in measure 19. The word "cresc." (crescendo) appears above the treble staff in measure 20.

II.

Langsam. ♩ : 74.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time, marked 'Langsam. ♩ : 74.' and 'II.'. The tempo is indicated by a quarter note equal to 74 beats per minute. The first system includes a piano (p) dynamic marking and a pianissimo (pp) marking. The second system continues the piece with a mezzo-forte (mf) marking. The third system also features a mezzo-forte (mf) marking. The fourth system concludes the piece with a mezzo-forte (mf) marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

R. S. 33.

Musical score for a piano piece, measures 115-122. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a complex interplay between the right and left hands, including trills, triplets, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *dim.*. The piece concludes with a *pizz.* section in the right hand.

Measure 115: *p*, *pp*
 Measure 116: *p*, *pp*
 Measure 117: *p*, *pp*
 Measure 118: *p*, *pp*
 Measure 119: *p*, *pp*
 Measure 120: *p*, *pp*
 Measure 121: *p*, *pp*
 Measure 122: *p*, *pp*

R.S. 33.

III.

Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen. ♩. 56.

The musical score is written for piano and bass. The piano part (right staff) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The bass part (left staff) features a melodic line with various dynamics and articulations. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The score includes dynamic markings such as *mf*, *fp*, *pp*, *p*, *f*, and *cresc.* (crescendo). It also features first and second endings in the third system and fermatas in the fourth system.

R. S. 33.

Musical score for piano, measures 117-124. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. Dynamics include *p dolce*, *pp*, and *cresc.* Pedal markings are present at measures 118, 121, and 123.

Measure 117: *p dolce*
 Measure 118: *pp*
 Measure 119: *pp*
 Measure 120: *cresc.*
 Measure 121: *pp*
 Measure 122: *cresc.*
 Measure 123: *pp*
 Measure 124: *cresc.*

This musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various dynamics, articulation, and performance instructions.

System 1: The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *pp* (pianissimo).

System 2: The vocal line continues with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *fp*, *p* (piano), and *pp*.

System 3: The vocal line continues with a half note F#5, followed by a quarter note G5, and then a half note A5. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking. Dynamics include *fp* and *pp*.

System 4: The vocal line continues with a half note B5, followed by a quarter note C6, and then a half note D6. The piano accompaniment includes a *p dolce* (piano dolce) marking. Dynamics include *p* and *pp*.

System 5: The vocal line continues with a half note E6, followed by a quarter note F#6, and then a half note G6. The piano accompaniment includes a *pp* marking. Dynamics include *pp* and *pp*.

At the bottom of the page, the text "R. S. 33." is visible.

pp

Q.W.

IV.

Nicht zu rasch. ♩ : 152.

f

p

p

R. S. 33.

12 (120)

Musical score for piano, measures 12 to 19. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a complex accompaniment in the left hand with many triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *sf*, and *sfz*. There are also some markings like "2" and "3" above notes.

R. S. 33.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 1 to 12. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written on two staves for the piano (treble and bass clef) and a single staff for the voice (treble clef). The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The voice part consists of a single melodic line with some rests. Dynamics include *cresc.* (crescendo) in measures 1 and 2, *f* (forte) in measures 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12, and *p* (piano) in measures 10 and 11. The score ends with a double bar line in measure 12.

R.S. 33.

V.

Stark und markirt. ♩ : 144.

The musical score is for a piano accompaniment, marked 'Stark und markirt. ♩ : 144.' It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 144 beats per minute. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'. The first system starts with a 'cresc.' marking. The second system has a 'p' marking. The third system has a 'cresc.' marking. The fourth system has a 'cresc.' marking. The fifth system has a 'cresc.' marking.

R. S. 33.

Violine.
sul 4 corda

R. S. 33.

This musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.
- System 2:** The vocal line continues with a triplet. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a triplet in the right hand.
- System 3:** The vocal line features a triplet. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a triplet in the right hand.
- System 4:** The vocal line continues with a triplet. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a triplet in the right hand.
- System 5:** The vocal line continues with a triplet. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a triplet in the right hand.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with triplets and a crescendo marking. The lower staff provides harmonic support with chords and triplets, also marked with a crescendo.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic development with triplets. The lower staff includes a piano (*p*) dynamic marking and features more triplet patterns.

Third system of musical notation. Both staves show a crescendo (*cresc.*) and include triplet markings. The lower staff has a forte (*f*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff ends with a decrescendo (*dim.*) marking. The lower staff also features a decrescendo and includes a *Qw.* marking at the end.

Fifth system of musical notation. The upper staff begins with a decrescendo (*dim.*). The lower staff includes a decrescendo, a *Qw.* marking, and a reference to R. S. 33. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking.