

**Robert Schumann**

**ALBUM  
PENTRU TINERET**

op. 68

Pian solo

## CUPRINS

## Album pentru tineret, op. 68

|     |   |   |    |
|-----|---|---|----|
| 1.  | Melodie . . . . .                       | Melodie . . . . .                         | 12 |
| 2.  | Marș soldățesc . . . . .                | Soldatenmarsch . . . . .                  | 13 |
| 3.  | Fredonând . . . . .                     | Trällerliedchen . . . . .                 | 14 |
| 4.  | Coral . . . . .                         | Ein Choral . . . . .                      | 14 |
| 5.  | Piesă mică . . . . .                    | Stückchen . . . . .                       | 15 |
| 6.  | Sărmanul orfan . . . . .                | Armes Waisenkind . . . . .                | 16 |
| 7.  | Cântec de vânătoare . . . . .           | Jägerliedchen . . . . .                   | 17 |
| 8.  | Călărețul sălbatic . . . . .            | Wilder Reiter . . . . .                   | 18 |
| 9.  | Cântec popular . . . . .                | Volkliedchen . . . . .                    | 19 |
| 10. | Țăranul vesel . . . . .                 | Fröhlicher Landmann . . . . .             | 20 |
| 11. | Siciliana . . . . .                     | Sizilianisch . . . . .                    | 21 |
| 12. | Moș Nicolae . . . . .                   | Knecht Ruprecht . . . . .                 | 22 |
| 13. | Măi, iubite măi . . . . .               | Mai, lieber Mai, bald bist du wieder da!  | 24 |
| 14. | Mic studiu . . . . .                    | Kleine Studie . . . . .                   | 26 |
| 15. | Cântec de primăvară . . . . .           | Frühlingsgesang . . . . .                 | 28 |
| 16. | Prima durere . . . . .                  | Erster Verlust . . . . .                  | 29 |
| 17. | Plimbare de dimineață . . . . .         | Kleiner Morgenwanderer . . . . .          | 30 |
| 18. | Cântec de seceriș . . . . .             | Schnitterliedchen . . . . .               | 31 |
| 19. | Mică romanță . . . . .                  | Kleine Romanze . . . . .                  | 32 |
| 20. | Cântec rustic . . . . .                 | Ländliches Lied . . . . .                 | 33 |
| 21. | *** . . . . .                           | . . . . .                                 | 34 |
| 22. | Rondo . . . . .                         | Rundgesang . . . . .                      | 34 |
| 23. | Călărețul . . . . .                     | Reiterstück . . . . .                     | 36 |
| 24. | Cântec de recoltă . . . . .             | Ernteliedchen . . . . .                   | 38 |
| 25. | Amintiri de la teatru . . . . .         | Nachklänge aus dem Theater . . . . .      | 39 |
| 26. | *** . . . . .                           | . . . . .                                 | 40 |
| 27. | Cântec în formă de canon . . . . .      | Kanonisches Liedchen . . . . .            | 41 |
| 28. | Ămintire . . . . .                      | Erinnerung . . . . .                      | 42 |
| 29. | Străinul . . . . .                      | Fremder Mann . . . . .                    | 43 |
| 30. | *** . . . . .                           | . . . . .                                 | 46 |
| 31. | Cântec războinic . . . . .              | Kriegslied . . . . .                      | 48 |
| 32. | Șeherezada . . . . .                    | Scheherezade . . . . .                    | 50 |
| 33. | Timpul culesului . . . . .              | „Weinlesezeit - Fröhliche Zeit“ . . . . . | 52 |
| 34. | Temă . . . . .                          | Thema . . . . .                           | 53 |
| 35. | Mignon . . . . .                        | . . . . .                                 | 54 |
| 36. | Cântecul marinarilor italieni . . . . . | Lied italienischer Marinari . . . . .     | 55 |
| 37. | Cântecul matrozilor . . . . .           | Matrosenlied . . . . .                    | 56 |
| 38. | Iarna ( I ) . . . . .                   | Winterszeit ( I ) . . . . .               | 58 |
| 39. | Iarna ( II ) . . . . .                  | Winterszeit ( II ) . . . . .              | 58 |
| 40. | Mică fugă . . . . .                     | Kleinde Fuge . . . . .                    | 61 |
| 41. | Cântec nordic . . . . .                 | Nordisches Lied . . . . .                 | 64 |
| 42. | Coral figurat . . . . .                 | Figurierter Choral . . . . .              | 65 |
| 43. | Ajunul Anului Nou . . . . .             | Silvesterlied . . . . .                   | 66 |

## PREFAȚA

### Album pentru tineret op. 68

Cu toate că pianul avea o importanță majoră în viața muzicală a secolului al XIX-lea, volumul creației de piese ușoare al compozitorilor din acea perioadă, în special al celor care trebuiau să răspundă unor cerințe privind educația muzicală era destul de limitat, mai ales sub aspect calitativ. Schumann a fost muzicianul care a îmbunătățit această situație în mai multe privințe. În calitate de compozitor și scriitor, s-a străduit să transmită ideea că muzica nu înseamnă rutină și virtuozitate, ci poezie, idee pe care a exprimat-o și în creația sa literară și muzicologică. Intenția destul de timpurie de a scrie o metodă de pian nu a fost niciodată, ce-i drept, realizată în adevăratul sens al cuvântului, dar s-a regăsit în interesul pe care l-a arătat față de literatura pedagogică a vremii și pe care l-a formulat în numeroase articole cuprinse în cartea sa *Neue Zeitschrift für Musik*. Clara Schumann scria în jurnalul ei pe 1 septembrie 1848: „Piese pe care le învață în general copiii la lecțiile lor de pian sunt atât de nepotrivite, încât lui Robert i-a venit ideea să compună și să publice un caiet, un fel de album care să conțină doar piese pentru copii.” **Album pentru tineret, 10 Bagatele op. 40** de Ludwig Berger, un compozitor pe care l-a respectat, și **Șase piese pentru pian, op. 72** (1847) de Felix Mendelssohn-Bartholdy au fost pentru Schumann **compoziții care** l-au stimulat, deși, din punctul de vedere al aprecierii și al notorietății, **Albumul său pentru tineret op. 68** nu se compară cu nicio operă similară a altor compozitori. Chiar și cu trecerea timpului, **Albumul pentru tineret** a rămas la fel de important chiar și în comparație cu numeroasele piese care i-au urmat. Valoarea acestuia nu constă doar în prezentarea didactică motivantă sau în probleme de frazare și tehnică pianistică, ci și în punerea în prim-plan a ceea ce trebuie să fie experimentat, față de ceea ce trebuie să fie învățat. Originalitatea muzicală și substanța emoțională a pieselor nu și-au pierdut nici până astăzi eficacitatea. Astfel, alături de **Invențiuni** și **Sinfonii** de J. S. Bach sau **Microcosmos** de Béla Bartók, **Albumul pentru tineret** se numără printre lucrările de vârf ale literaturii didactice pentru pian.

### Variațiuni și transformare a motivelor

Beethoven considera că Schuman a reevaluat principiul variațiunii, abordând o nouă modalitate de exprimare, prin transformarea permanentă a ideilor muzicale, a temelor și motivelor care se prezintă sub multe forme și în planuri diferite, transformare evidentă atât în înălțuirea ciclică a pieselor adunate sub numele de **Album pentru tineret**, cât și în structura interioară a fiecărei părți a ciclului. Astfel că, de exemplu, în **Cântec de război** (nr. 31) cele câteva motive ritmice, melodice și armonice, care se aud ca niște semnale, sunt intonate de fiecare dată ușor transfigurate, astfel încât în acest fragment amplu, de 55 de măsuri, nu apare vreun motiv contrastant și nici nu se repetă vreo măsură.

Diferențele de frazare și de plasare a legato-urilor în locuri care, de altfel, sunt identice nu reprezintă o reflectare a principiilor componistice schumanniene. Acestea apar în multe locuri și au, în general, doar un rol orientativ referitor la frazare (de exemplu nr. 10, 11, 21, 22, 24, 34, 35, 37), fiind necesară o abordare precaută a acestora.

### Tehnica pianistică și frazarea

Stilul lui Schumann este în strânsă legătură cu gândirea pianistică și cu particularitățile acestui instrument în ceea ce privește tehnica interpretării și timbrul său. Compozitorul nu era adeptul inovațiilor în construcția pianelor care fuseseră determinate de stilul expansiv de interpretare al lui Liszt. Tușeul ușor al instrumentelor vienezese folosite des în acea perioadă sau, prin opoziție cu pianul cu coadă al zilelor noastre, maniera englezească de a cânta la pian impusă în acea vreme, tonul transparent, uneori aproape eteric, posibilitățile multiple de folosire a pedalei, toate acestea aveau un farmec aparte pentru compozitor și l-au inspirat în conturarea unui stil interpretativ cu totul nou. Plecând de la aceste particularități de interpretare, a adus inovații în domeniul tehnicii poignet-ului, printr-o mișcare a mâinii

care se adaptează la intonarea unui grup de sunete marcat de Schumann printr-un legato. O prezentare foarte valoroasă a acestei tehnici apare în prefața scrisă de Schumann pentru **Studii după Paganini op. 3**, iar digitația propusă aici este foarte ilustrativă în acest sens. De asemenea, acest paragraf este una dintre foarte puținele referiri ale lui Schumann la propria sa tehnică pianistică. Argumente indirecte în această privință pot fi deduse din scriitura proprie fiecărei lucrări. Opus 3 este dedicat travaliului dificil de a dobândi o remarcabilă tehnică de degete, astfel ca fiecare dintre ele să poată reda „un colorit aparte”. Totuși tendința fundamentală de a marca începutul unui legato cu un accent ușor reluat prin coborârea mâinii este notorie: la sfârșitul legato-ului se ridică mâna care se pregătește în același timp de un nou elan al poignet-ului. Notele trebuie cântate într-un legato asemănător unei atingeri pline de elan și grație, adică într-un legato al degetelor aflate în relație organică cu mișcarea subordonată și mlădioasă a poignet-ului. Pasajele non-legato (de exemplu, în partea mediană a piesei cu numărul 39 sau în fragmentele care conțin aceeași configurație) presupun o bună agilitate al degetelor. Asemenea momente sunt relativ rare în operele lui Schuman, care excelează în arta unei articulații delicate și diversificate. Din acest motiv accentul cade pe suprimarea neprevăzută a legato-ului la vocile care acompaniază și pe reintrarea în forță a mâinii ce poartă vocea principală, ca în piesa nr. 35 (măsurile 11, 19, 20, 25, 28/29). Pasaje asemănătoare se găsesc în piesele nr. 15, 21, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 38, 39 în partea mediană, 40, 42. Accentuarea sunetelor izolate cântate cu degetul patru produce un efect psihologic de întârziere interioară, fără a fi însoțită de o pierdere de tempo. În majoritatea pieselor, legato-urile marchează linia melodică principală, în timp ce sunetele non-legato trebuie să îi fie subordonate.

Ediția de față adoptă în mod consecvent frazarea propusă de Schumann, pentru că aceasta sugerează sensul muzical. Aceeași idee se aplică și în cazul grupării duratelor, care, alături de încadrarea în măsură, face mai clară, și din punct de vedere vizual, înțelegerea modului de articulare a ideilor muzicale. Pentru interpretare acestea nu sunt la fel de importante ca semnele de legato, care se consideră a fi indicații de frazare, de expresie. Semnele de oprire și legato-urile de expresie sunt juxtapuse, în așa fel încât prin citirea textului se observă o anume continuitate în interpretarea unor motive similare. Indicațiile lui Schumann referitoare la digitație se găsesc foarte rar iar editorul are rezerve asupra faptului că acestea și semnele de frazare sunt în concordanță unele cu celelalte.

### Indicații despre pedală și tempo

Deși în vremea aceea specialiștii voiau să limiteze utilizarea destul de arbitrară a pedalei, Schumann a depășit regulile epocii printr-un stil creativ și original. Rezonanța relativ mare a instrumentului în *forte* (dovedită prin semnele de eliberare a pedalei care se găsesc la Schumann înaintea schimbării armoniei), precum și transparența sunetului vechiului pian cu coadă în *piano* au permis cu ușurință utilizarea particulară a pedalei. În op. 15 nu se prea observă semnele referitoare la pedalizare (excepție fac piesele nr. 5, 7, 10, 12). Într-o scrisoare din 21 septembrie 1837 către A. Henselt, Schumann face o remarcă importantă: „...nici eu nu scriu *pedală* decât la începutul compozițiilor mele cu excepția cazului în care se produce un efect cu totul nou acolo unde accentul trebuie să cadă pe al doilea timp.” În cea de-a treia parte a capriciului din op. 3, Schumann vorbește despre „utilizarea atentă a pedalei lăsată pe seama interpretului priceput”. În op. 68, operă care a apărut nouă ani mai târziu, indicațiile cu privire la modul de utilizare a pedalei sunt mai diferențiate și, în același timp, mai precise. Ediția de față adoptă indicațiile lui Schumann, semnele de eliberare a pedalei fiind deplasate până la schimbarea armoniei. Pentru obținerea unor sonorități colorate și luminoase este importantă adaptarea pedalizării la instrumentul respectiv și trebuie luată în considerare observația compozitorului referitoare „interpretul priceput”.

Sursele publicate până în prezent nu dau niciun indiciu clar cu privire la rolul metronomului în piesele lui Schumann. În **Album** indicațiile de metronom sunt sporadice, dar par pertinente și nu necesită comentarii suplimentare.

### Melodie

R. Schumann,  
Op. 68

1

*p*

$\text{♩} = 116$

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a large '1' on the left. The tempo is indicated as quarter note = 116, and the dynamic is piano (p). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Munter und straff

2

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of two staves each. The tempo and mood are indicated as 'Munter und straff'. The piece is marked with a forte 'f' dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score includes repeat signs and a double bar line in the third system.