

Solistički koncert

Čeko, Lana

Undergraduate thesis / Završni 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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:053244>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-30**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST

SVEUČILIŠNI PREDDIPLOMSKI STUDIJ PJEVANJA

akademska godina 2023. / 2024.

LANA ČEKO

ZAVRŠNI RAD

SOLISTIČKI KONCERT

Mentor:

prof. art. dr. sc. Berislav Jerković

Osijek, lipanj 2024.

SADRŽAJ

UVOD.....	4
SAŽETAK.....	5
1. Antonio Cesti <i>Tu mancavi a tormentarmi</i>	6
1.1. O autoru.....	6
1.2. Analiza skladbe <i>Tu mancavi a tormentarmi</i>	6
2. Johan Sebastian Bach <i>Misa u h-molu</i>	9
2.1. O autoru.....	9
2.2. <i>Misa u h-mol</i>	10
2.3. Analiza skladbe <i>Agnus Dei</i>	11
3. Krešimir Baranović zbirka <i>Pet pjesama</i>	12
3.1. O autoru.....	12
3.2. <i>Dozivanje</i>	14
3.3. <i>Popjevka</i>	15
3.4. <i>Moj grob</i>	17
3.5. <i>Crn bel</i>	18
3.6. <i>Pod breskvama</i>	20
4. Robert Schumann izbor pjesama iz ciklusa <i>Frauenliebe und Leber</i> i <i>Myrten</i>	22
4.1. O autoru.....	22
4.2. O ciklusima <i>Frauenliebe und Leber</i> Op. 42 i <i>Myrten</i>	23
4.3. Analiza <i>Er, der Herrlichste von allen</i>	24
4.3. Analiza <i>Ich kann's nicht fassen, nicht glaube</i>	25
4.4. Formalno-interpretativni analiza skladbe <i>Die Lotusblume</i>	27
5. Mikhail Glinka <i>Ya Pomnyu Chudnoe Mgnovene</i>	28
5.1. O autoru.....	28
5.2. Analiza <i>Ya Pomnyu Chudnoe Mgnovene</i>	29
6. Francis Poulenc <i>Les chemins de l'amour</i>	31
6.1. O autoru.....	31
6.2. Analiza <i>Les chemins de l'amour</i>	32

8. Enrique Granados: <i>El majo timido</i>	35
8.1. O autoru.....	35
8.2. O skladbi.....	36
9. Dora Pejačević op. 30., iz ciklusa <i>Četiri pjesme</i> , 1. i 4.	37
9.1. O autorici.....	37
9.2. Analiza pjesme <i>Krik</i>	38
9.3. Analiza pjesme <i>San o sreći</i>	39
10. Gaetano Donizetti iz opere <i>La Favorita: O mio Fernando</i>	40
10.1. O autoru.....	40
10.2. Analiza arije <i>O mio Fernando</i> (3. čin)	42
11. Georges Bizet <i>L'amour est un oiseau rebelle</i>	46
11.1. O autoru.....	46
11.2. Opera <i>Carmen</i>	47
11.3. Analiza <i>L'amour est un oiseau rebelle</i>	49
ZAKLJUČAK.....	51
LITERATURA.....	52

UVOD

Ovaj rad prati teorijski aspekt solističkog koncertnog programa. Detaljno opisuje i raščlanjuje kompozicije koje ga sačinjavaju, kao i biografije skladatelja, uz formalno-interpretativnu analizu oblika i posebnosti interpretacije svake kompozicije.

Uz svaku kompoziciju priložen je originalni tekst i njegov prijevod kako bi se omogućilo bolje razumijevanje značenja i konteksta glazbe, odnosno interpretacije, te agogičkih izraza u odnosu na notni tekst.

Notni tekst detaljno je istražen kroz dinamiku, mjere, tempo, karakter, klavirsku pratnju i ostale relevantne elemente kompozicije uz potkrepljujuće priloge konkretnih nota.

Na zadnjim stranicama rada naveden je popis literature koja je korištena za istraživanje kompozicija i njihovih skladatelja.

SAŽETAK

Ovaj završni rad sastoji se od interpretativno-formalne analize skladbi koje se izvode na solističkom koncertu te biografija njihovih autora. U radu se analizira ariju antic, oratorijska arija, ciklusa pjesama, četiri solo pjesme 19. stoljeća, dvije solo pjesme 20. stoljeća, dvije pjesme hrvatske autorice i dvije operne arije. Ovaj rad sastoji se od jedanaest poglavlja. Svako poglavlje sadržava biografski prikaz kompozitora, izvorni tekst skladbe s prijevodom na hrvatski jezik, formalnu analizu (mjera, tonalitet, tempo, dinamika, harmonija), interpretativnu analizu (stil, razdoblje, kontekst, preduvjeti izvedbe). Rad se temelji na odgovarajućoj literaturi i priložima navedenim na posljednjim stranicama.

Ključne riječi: analiza, biografija, interpretacija, pjevač, skladba, solistički koncert, solopjesma,

ABSTRACT

This final thesis consists of an interpretative-formal analysis of the compositions performed at a soloist concert and the biographies of their authors. It includes an aria antica, an oratorio aria, a song cycle, four solo songs from the 19th century, two solo songs from the 20th century, two songs by a Croatian female composer, and two operatic arias. The thesis is divided into eleven chapters. Each chapter contains a biographical overview of the composer, the original text of the composition with a Croatian translation, a formal analysis (meter, tonality, tempo, dynamics, harmony), and an interpretative analysis (style, period, context, performance prerequisites). The work is based on relevant literature and appendices listed on the final pages.

Keywords: analysis, biography, composition, interpretation, singer, solo concert, solo song

1. Antonio Cesti *Tu mancavi a tormentarmi*

1.1. O autoru

Pietro Marc' Antonio Cesti danas poznat prije svega kao talijanski skladatelj baroknog razdoblja, bio je također pjevač (tenor) i orguljaš te najslavniji talijanski glazbenik svoje generacije. Rođen 1623. u Arezzu, a zajedno s Francescom Cavallijem, bio je jedan od vodećih talijanskih skladatelja 17. stoljeća. Cesti je studirao u Rimu, a potom se preselio u Veneciju, gdje je njegova prva poznata opera, *Oronhea*, izvedena 1649. godine. Praizvedena u Innsbrucku 1656., glasi kao jedna od najpoznatijih opera 17. stoljeća uopće, a smatra se važnim prethodnikom opera buffa 18. stoljeća; Geloneova ključna uloga smatra se jednom od prvih uloga basa buffa u povijesti opere. Međutim, ova percepcija temelji se na nepotpunim i problematičnim povijesnim podacima. Zaključuje se da je Cesti vjerojatno osmislio ulogu Gelonea za alt glas - koji je bio najčešći tip glasa za komične likove u opernim predstavama sredinom i krajem 17. stoljeća - te se upozorava na opasnosti interpretiranja repertoara 17. stoljeća kroz prizmu modela iz 18. stoljeća. Godine 1652. Cesti je postao kapelmajstor nadvojvode Ferdinanda Austrijskog u Innsbrucku. Taj je položaj neko vrijeme kombinirao s članstvom u papinskom zboru. Od 1666. do 1669. godine bio je zamjenik kapelmajstora carskog dvora u Beču. Preminuo je 1669. godine u Firenci.¹

1.2. Analiza arije antice *Tu mancavi a tormentarmi*

Skladbe talijanskih skladatelja 17. i 18. stoljeća, često su pisane od skladatelja koji su ujedno bili i izuzetni pjevači. Zato se u skladbama tog razdoblja inzistira na postizanju visokog stupnja glasovne virtuoznosti i agilnosti u uporabi velikih skokova, trilera, koloraturnih ornamenata, te inzistira na ponavljanju glazbenih fraza ili melodijskog okreta u različitim registrima ili ključevima. Iziskuju se, ali i ostvaruju, visoka tehnička kvaliteta, ljepota oblikovanja tona, punoća i boja, zvučnost, te glasovna agilnost, zbog čega se, arije starih majstora, i nazivaju belkantističke ili klasične pjevačke škole, a dio su obvezne i osnovne literature kroz cijelo obrazovanje pjevača.² Autor teksta arije je nepoznat.

¹ <https://www.britannica.com/biography/Pietro-Antonio-Cesti> pristupljeno 23.2.2024.

² Božičević, (2021). 12.

*Tu mancavi a tormentarmi,
 crudelissima speranza,
 E con dolce rimembranza
 Vuoi di nuovo avvelenarmi.
 Ancor dura la sventura
 D'una fiamma incenerita,
 La ferita ancora aperta
 Par m'avvertanuove pene.
 Dal rumor delle catene
 Mai non vedo allontanarmi.*

*Samo si ti nedostajala, da me mučiš,
 okrutna nado i sa slatkim sjećanjem
 opet me želiš otrovati.
 I dalje traje nesreća od jednog plamena
 izgorjelog rana još uvijek je otvorena
 čini mi se da me upozorava na nove kazne.
 Od te buke lanaca
 Ne vidim kako ikada se udaljiti.*

Arija antica *Tu mancavi a tormentarmi* skladana je u c-molu, 3/4 (tročetvrtinskoj) mjeri. Tempo je *adagio* (polagan). Klavirska pratnja je pisana u homofonom slogu, donji sistem čini bass continuo, dok gornji izvodi kvintakorde u osminkama portato, čime se postiže protočnost skladbe. Skladba je trodijelnog ABA oblika. Prvi i treći dio su u c-molu i razlikuju se samo u

The image shows a page of a musical score for the aria "Tu mancavi a tormentarmi" by Antonio Vivaldi. The score is in C minor, 3/4 time, and marked "ADAGIO" with a tempo of 54 beats per minute. It features a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (ADAGIO). The piano part consists of a bass continuo line and a treble line with sustained chords. The lyrics are in Italian and Croatian. The score is divided into three systems, each with a repeat sign at the end.

nekolicini ornamenata. S obzirom na tempo i registar skladbe u A dijelu, posebno treba voditi računa o kontroli daha i legato frazi, pazeći pritom na preciznu vrlo visoku poziciju tona. Tonovi melodije su blizu, obzirom na polustepene, prisutne su i kromatske alteracije, pa je dodatni izazov za pjevača ujednačiti frazu. Potreban je koordinirani rad glasnica, disanja i rezonance, odnosno duboki oslonac u tijelo i visoka pozicija glasa u rezonanci. Za ostvarivanje agilnosti i virtuoznosti pjevač mora vježbati da njegov glas nađi teškoće registarskih prijelaza kako bi svi tonovi glasa bili dio jedinstvenog registra.³ U skladbi su karakteristični skokovi za kvartu i kvinte u A dijelu koje je dobro izvježbavati izoliranjem intervala i izvođenjem uzlazno i silazno u kromatskim pomacima.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'MODERATO' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The dynamics are marked 'mf'. The lyrics are: 'An_cor du - ra la sven_tu - ra d'u - na fiamma in - te - ne - ri - ta, la fe_ri - ta an - co - ra a - per - ta par m'avver - ta nuo - ve pe - - ne. Dal ru - mor del - le ca - te - ne mai non ve - do al - lon - ta -'. The score is in A major and common time.

³ Cvejić, N. (1980). 115-118

B dio je vrlo zanimljiv. Tempo je nešto brži *moderato*, a izvodi se uvjetno rečeno *nervozno*. Početak je vrlo konkretan, glas i klavir imaju iste ritmičke vrijednosti što odražava ozbiljnost odlomka. Harmonija prati tekst koji govori o mucu i rani koja se stalno otvara i nikako da zacijeli, te upozorava na nove boli. Počinje u c-molu, i na kraju svake fraze ima pokušaj modulacije u tonalitet dura, ali ga ne potvrdi već se ponovno vrati u c-mol. U posljednjoj frazi kratko je ostvarena modulacija u D-dur, II. stupanj tonike, što u konačnici posluži kao vođica za potvrdu tonike trećeg dijela, odnosno reprizu. Melodija je većim djelom postepena, no ipak nailazimo na dva konkretna skoka od oktave.

2. Johann Sebastian Bach *Misa u h-molu; Agnus Dei*

2.1. O autoru

Johann Sebastian Bach, rođen u Eisenachu 1685. godine, potekao je iz ugledne glazbene obitelji Bach, koja je ostavila dubok trag u Tiringiji tijekom više od dvjesto godina. Bachova obitelj bila je toliko važna za glazbenu zajednicu da je ime "Bach" postalo sinonim za glazbenike s tog područja. Među članovima te obitelji, Johann Sebastian se izdvajao kao jedan od najvećih skladatelja u povijesti glazbe. Kao izvanredan orguljaš i skladatelj, stekao je visoku reputaciju u središnjoj Njemačkoj. Iako nije imao priliku putovati kao njegov suvremenik Handel, Bach je cijeli svoj život proveo na dvorovima i u crkvama, gdje je stvarao obimna djela prilagođena potrebama lokalne glazbene scene. Primjerice, tijekom svoje službe na dvoru u Weimaru (1708.—1717.), skladao je crkvene kantate i mnoga djela za orgulje. Kasnije je kao glazbeni ravnatelj u Anhalt-Cöthenu napisao orkestralne suite i koncerte prema talijanskim uzorima. Za svoju obitelj i učenike napisao je mnogo skladbi za čembalo, uključujući poznati *Dobro temperirani klavir*. Kada je 1723. postavljen za kantora u Crkvi sv. Tome u Leipzigu, Bach se iznimnom revnošću posvetio poslu. Skladao je pet svezaka kantata za svaku nedjelju i blagdan, koristeći tekstove iz Evanđelja kao temelj za svoje glazbene meditacije. U Leipzigu je također stvorio svoje monumentalne *Muke po Ivanu i Mateju* i *Misu u h-molu*, djela koja su postavila nove standarde u baroknoj glazbi. Bachove skladbe obuhvaćaju širok spektar žanrova i stilova, od orguljskih kompozicija do značajnih koralnih preludija. Njegova glazba ističe se po bogatom kontrapunktu, ritmičkoj složenosti i dubini izraza. Iako su njegova djela tijekom života često nailazila na nerazumijevanje i kritike, Bach je ostao dosljedan svojoj umjetnosti, tvrdoglavo se odupirući trendovima svojega vremena. Unatoč tome što je Bachova glazba pala u zaborav

nakon njegove smrti, interes za nju ponovno je porastao početkom 19. stoljeća, posebno nakon što je Mendelssohn ponovno izveo *Misu po Mateju*.⁴

2.2. Misa u h-molu

Missa, poznata i kao h-moll-Messe, BWV 232, posljednje je djelo koje je Bach završio, ali njezino stvaranje protezalo se kroz dugi vremenski period. Postavlja se pitanje je li Bach ikada zamislio ovu misu kao cjelovito djelo ili je to rezultat kasnijeg sakupljanja i dopunjavanja starijih skladbi. Jezgru Mise čine stavci *Kyrie* i *Gloria*, posvećeni saskom izbornom knezu Friedrichu Augustu II., koji je vladao u protestantskoj Saskoj, ali je imao i titulu poljskog kralja, zbog čega se u Dresdenu vršilo bogoslužje po katoličkom obredu. No, neki su dijelovi mise su zapravo "parodije", gdje je Bach koristio starije kompozicije i prilagodio im latinski tekst. To je bilo vjerojatno iz nužde zbog vremenskih rokova ili jednostavno kao način ponovnog korištenja već postojećeg glazbenog materijala. Djelo obiluje elementima ozbiljnosti i blještavila, izraženih kroz kromatiku, mol tonalitete i brze, duhovne dijelove. Nadalje, većina stavaka je u duru, što daje djelu vedar ton. Reprezentativan je u tom pogledu radosni polet u stavicima Gloria, Credo, Sanctus, Osanna. Unatoč početnom tonalitetu h-mola, prevladavajući tonalitet nije turoban, nego veseo. Misa nije doživjela potpunu izvedbu sve do 1834. godine, iako je Credo izazvalo pozornost 1786. godine u izvedbi pod ravnanjem Carla Philippa Emanuela Bacha. No, nakon epohalne izvedbe Pasije po Mateju, *Misa* je postala činjenica glazbene javnosti. Danas je vrlo cijenjena i popularna među izvođačima.⁵

⁴ Salter (1989). 14.-16.

⁵ Žmegač, V. (2009). 109.-111.

2.3. Analiza arije *Agnus Dei*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

Miserere nobis.

Jaganjče Božji koji oduzimaš grijehe svijeta

smiluj nam se.

Agnus Dei pokazuje nekoliko karakteristika tipičnih za Bachov stil, koje su vidljive i u *Muci po Mateju*. Bach koristi dva različita žanra u interpretaciji teksta Agnus Dei. Početni dio nalikuje na sonanti trio, spajajući dvije melodijske linije uz kontinuiranu pratnju. Jednu melodiju nosi solo alt glas, a drugu sviraju unisone violine (klavir). U tim staccima koristi *stile nuovo* i *stile antico* (novi i stari stilovi). Prvi segment (koji pjeva alt glas) je kičen i zamršen, uvelike se oslanja na continuo liniju. Nasuprot tome, drugi dio (koji pjeva zbor) nalikuje renesansnom motetu. Unatoč tome što je tehnički fuga, kontinuirani imitacijski ulazi i instrumentalna potpora paralelni su s ulogom instrumenata u srednjovjekovnoj i renesansnoj glazbi.⁶ Bach postavlja ovaj stavak u 4/4 (četveročetvrtinskoj) mjeri, metar koji se obično nalazi u renesansnim motetima. Nadalje, slikanje raspoloženja vidljivo je u Bachovoj skladbi. Intimno orkestralno uobličavanje, tonalitet g-mola, kromatizam i upotreba "oplakujućih" *appoggiatura* evociraju osjećaje poniznosti, molbe za milost i tuge zbog naših grijeha, suprotstavljene Gospodinovom uzvišenom statusu. Bach također uključuje materijal iz prethodnih skladbi u ariji *Agnus Dei*. Kao jedan od izvora služi altovska arija iz Oratorija *Uzašašća* koja potječe iz kantate br. 29. Osim toga, sličnosti između melodije *Gratias agimus tibi* iz *Glorije* i teme fuge iz *Dona nobis pacem* upućuju na namjernu vezu. Tekst prve pojave izražava zahvalnost za veliku Božju slavu, dok Agnus Dei traži mir. Postoje nagađanja da Bach izražava zahvalnost za mir koji tražimo kroz Božju slavu, povezujući to dvoje kroz glazbene motive.⁷ Arija je pisana za alt, a najviši ton je es2. Jasno da to ne predstavlja veliki problem visine melodijske linije. Ipak iziskuje odličnu kontrolu daha obzirom da je najdublji ton arije a. Budući da se radi o baroknoj ariji, koja je ujedno i dio mise, izbjegava se pjevanje prsnim registrom koji bi u drugom razdoblju možda bio prihvatljiv. Takvi niži tonovi pjevani u registru glave, bez odgovarajuće potpore *apoggia* troše velike količine zraka, što znači da se lome i skraćuju fraze te u konačnici potpuno ruši autonomnost skladbe. Ton mora biti

⁶ <https://bach.org/education/bwv-232/agnusdei/> pristupljeno 10.4.2024.

⁷ <https://bach.org/education/bwv-232/agnusdei/> pristupljeno 10.4.2024.

koncentriran i centriran, napeti mišić dijafragme bez akcentiranja potpora su tonu, koja se odražava u rezonatorima glave. Primjerene izolirane vježbe, za postizanje takve struje zraka, uključuju izvođenje melodijske linije samo na jednom vokalu, odnosno na svakom vokalom zasebno.⁸

3. Krešimir Baranović zbirka *Pet pjesama*

3.1. O autoru

Krešimir Baranović, rođen 25. lipnja 1894. u Šibeniku, a preminuo 17. studenoga 1975. u Beogradu, bio je hrvatski skladatelj i dirigent. Školovao se u Zagrebu od 1908. do 1912. godine, gdje je pohađao privatnu nastavu kod Dragutina Carla Kaisera, učeći klavir i teoretske predmete. Također je bio učenik Hrvatskog glazbenog zavoda, gdje je studirao hornu kod Frana Lhotke. Nakon toga, odlazi u Beč studirati teoretske predmete i hornu, no prekida studij 1914. godine kako bi se pridružio orkestru Opere u Zagrebu kao hornist, kasnije postajući i korepetitor. Upisuje studij kompozicije u Berlinu 1921. godine. Od 1915. do 1943. godine bio je dirigent Opere HNK-a u Zagrebu, a istovremeno je jedanaest godina obavljao dužnost ravnatelja Opere, što se smatra jednim od najuspješnijih razdoblja za tu instituciju. Djelovao je kao dirigent pri baletnoj trupi A. Pavlove tijekom njihove europske turneje 1927./28. godine. Također je bio dugogodišnji dirigent zbora *Lisinski* te je kratko vrijeme bio dirigent radijskog orkestra u Bratislavi prije nego što je postao direktor tamošnje Opere 1945. godine. Kasnije je radio kao profesor dirigiranja i orkestracije na Muzičkoj akademiji u Beogradu od 1946. do 1964. godine, te je neko vrijeme bio i dirigent i direktor Beogradske filharmonije. Baranovićev glazbeni izraz proizlazi iz folklora Hrvatskoga zagorja, što je osnova za njegovu umjetničku transformaciju u skladu s utjecajima Stravinskog. To je očito u njegovim važnim djelima kao što su balet *Licitarsko srce* (1924.), vokalni ciklus *Z mojih bregov* (1927.) na stihove F. Galovića te komična opera *Striženo košeno* (1932.). Poznat je po svom posebnom smislu za humor, što je vidljivo u baletu *Ibrek z nosom* (1935.). Osim toga, isticao se kao izvrstan instrumentator s izraženim osjećajem za ritamsku strukturu. Njegovo glazbeno djelo obuhvaća i druge balete poput *Cvijeće*

⁸ Lhotka-Kalinski (1975). 14,47

male Ide (1925.) i *Kineska priča* (1953.), te operu *Nevjesta od Cetinграда* (1942.). Među njegovim solo popijevkama ističe se *Crn-bel* na stihove F. Galovića. Također je napisao dva ciklusa za glas i orkestar: *Moj grad* i *Iz osame* (1943./1944.). Iako nije previše komponirao komornu glazbu, ističe se njegov Gudački kvartet (1924.), koji je kasnije preradio u Sinfoniettu za gudački orkestar 1951. godine. Sudjelovao je na povijesnom koncertu Mladih hrvatskih skladatelja 1916. godine s Koncertnom predigrom za orkestar. Neki od njegovih važnijih orkestralnih djela su *Simfonijski scherzo* (1921), *Poème balkanique* (1926), *Sinfonietta u Es-duru* (1939) i *Pjesma guslara* (1943). Baranović je značajno doprinio reproduktivnoj praksi kao simfonijski i operni dirigent. Dirigirao je premijere važnih opernih djela kao što su *Boris Godunov* Modesta Petrovića Musorgskog i *Katarina Izmajlova* Dmitrija Šostakovića. Posebno je vodio brigu o praizvedbama značajnih glazbeno-scenskih djela hrvatskih skladatelja. Također je bio aktivni kritičar glazbe i pisao je recenzije i polemike u različitim glazbenim časopisima i novinama. U hrvatskoj glazbenoj historiografiji, Baranovića se često svrstava među skladatelje nacionalnog smjera, no njegov jedinstveni odnos prema folklornoj građi i utjecajima Stravinskog čine ga iznimnim među hrvatskim skladateljima svog vremena. Za svoj doprinos glazbi, Baranović je dobio razna priznanja, uključujući Oktobarsku nagradu grada Beograda za kantatu *Goran* 1960. godine i Sedmojulsku nagradu za životno djelo 1962. godine.⁹

⁹ Preuzeto s internetske stranice Hrvatske enciklopedije, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=5818>, pristup 22.2.2024.

3.2. Dozivanje

Sokole gordi, tko ti slomi krila?

Planina sura pusta je tvoje

Junače mladi, tko te rani ljuto,

Planinska vila zamah ti kliće:

Pošla bih jadna u tvoje dole,

Suzom bih svojom, vidala rane;

Ali ne mogu – neznam ni puta,

Kriju te mladog dušmana ljuta.

Lutam u lugu, šarma i gatam

Grančice kidam slažem i brojim:

Koliko dana sunce će zaći

Koliko noći bola će proći.

Sokole gordi, čuješ kako tuži,

Planina sura bolom i jadom.

Junače mladi, čuješ kako jeca

Planinska vila vjerna ljuba.

Trodijelna solo popjevka ABA oblika. A dio pisan je kao invokacija/ zazivanje, a izvodi se oštro u forte dinamici. Klavir stvara dramatičnost kvintakordima s udvojenim tonovima, a na svakom prvom akordu u taktu pisan je i akcent. U melodijskoj liniji dramatičnost se ostvaruje karakterističnim ritmom triola i obrnutim punktiranim ritmom na krajevima fraza na tonici, smiruje se promjenom mjera u zadnjim taktovima fraza (iz 4/4 u 3/4) koji leže na dominantni. U interpretaciji osobitu pažnju pjevač ovdje mora posvetiti, uz čistoću notnog teksta, tehnici izvođenja. Skladba započinje tonovima prijelaznog registra ženskog glasa, na kojima su pisani i akcenti, a dinamika je već spomenuta glasna, stoga je važno dobro paziti da se *attacca* koja je potrebna za izvođenje, ne ostvaruje na glasnicama već na donjem *appoggiu*. U protivnom dolazi do forsiranja tona koje umara i oštećuje glasnice. Potrebna je tvrda ataka kojoj prethodi kvalitetan udah i potpora abdominalnih mišića. B dio donosi potpuno suprotnu glazbenu ideju. Tekst nalaže da se radi o mislima protagonista, dinamika je *piano* (tiho), a dodatne oznake za izvođenje su *dolce* (slatko) i *espress.* (izražajno). Ovdje se očekuje *attacco dolce* (meko ataka)

tako da glasnice svaki ton formiraju nježno. Tako dobivamo ton koji je nježan, lijepe boje, umjerene jačine i sposoban za postepeno pojačavanje.¹⁰

¹⁰ Cvejić (1980). 31

3.3. Popevka

<i>Grožđe bo vino; iz tela niš ne bo,</i>	<i>Vu kmice mu vetr, sa vrata zapere,</i>
<i>Nas bo nestalo, i ostalo se bo:</i>	<i>Okna zalupi, i vreći domače,</i>
<i>Popevke, oblaci, kostanji, tice.</i>	<i>Prnese popevke, narokovače.</i>
<i>Sonce i leto na drage Gorice.</i>	<i>Slatke ko kuš'c, i kudi čehulja,</i>
<i>I čvrč'k bo vmrl i bo se probudil,</i>	<i>Žuhke ko soza, kudi zemlja črne,</i>
<i>Seljak si vino bo vtrču pritrudil,</i>	<i>Iz kese nigdo nigdar ne povrne,</i>
<i>S pesmom boga pil skroz doklje ne vmere:</i>	<i>Da čuje čvrčka da gleda metulja.</i>

Baranovićeva skladba *Popevka*, skladana je na stihove pjesme *Prijatelj smrti* autora Ivana Gorana Kovačića, s podnaslovom *Fran Galović*. Baranović je time nastojao prikazati simboličku vezu koju je ostvario sa svojim omiljenim pjesnikom. Goranovi stihovi, posvećeni Galoviću, oblikovani su u sonetnoj formi i evociraju tematski krug Galovićevih pjesama, njegovu liriku nadahnutu podravskim vinogradima i motivima smrti, prolaznosti, ali i trajanja života nakon naše smrti. U toj mudrosti pronalazimo utjehu: Nas će nestati, a ostat će popijevke, oblaci, kesteni, ptice, sunce i ljeto na dragim brežuljcima. Oblikom je trodijelna ABA kompozicija. Glazba kombinira pjevne i recitativne dijelove. Baranović vješto koristi slikovitost teksta "Vu kmice mu vjetar..." (20.-23. takt) kako bi dramatično prekinuo s recitativnim dijelom, stvarajući trenutak strepnje i fantazije, prije povratka u osnovnu temu.¹¹ Posebno je zanimljiv i kraj same skladbe, koji čini dvotaktna fraza. Prvi takt priprema kadenca na dominantni, ali melodija ipak završava na drugom stupnju osnovnog tonaliteta H-dura. A tema je smještena u srednjem i prelaznom registru visokog glasa. Dobra izvedba iziskuje otvorenost grla i dobru povezanost s tijelom. Iako se nakon svake dvije dobe notni tekst odvajava pauzom, pjevač mora misliti na frazu kao legato frazu, i zadržavati visoku poziciju. To postiže održavanjem elastičnog donjeg apoggia neprekidnim unatoč pauzama u melodijskoj liniji. Dodatno je važno održati poziciju u B dijelu kompozicije

¹¹ Kos, K. (2014). 133

koji je smješten u grudni prijelazni i srednji registar. Lako se u tom dijelu izgubi kontrola daha, ton padne u grlo i šteti se vokalnom aparatu. Zato je potrebno puno vlastitog slušanja te vođenja tona u masku.¹² Dakle otvoreno grlo, optimalna količina tona i kontinuirana potpora tijela.¹³

The image shows a musical score for voice and piano. The top system is for the voice, starting with the tempo marking "Quasi recit." and the lyrics "Vu kmice mu ve-tr, sa vra-ta za-pe-re,". The bottom system is for the piano accompaniment, with dynamics ranging from *pp* to *mp* and *p*. The score includes various musical notations such as triplets, *rall.* markings, and dynamic hairpins. The lyrics for the piano part are "p Ok-na za-lu-pi i vre-ći do-maće, pr--p- ne-se-po-pev-ke, pp na-ro-ko-va-će,".

¹² Žaja, R., Milošević, M., Jozić, M., Butković, A. i Ries, M. (2023). 3

¹³ Lhotka-Kalinski (1975). 34-36

3.4. Moj grob

*U planini mrkoj nek mi bude hum,
Nad njim urlik vuka, crnih grana šum
Ljeti vječan vihor, zimi visok snijeg,
Muku mi moje rake, nedostupan bijeg.
Visoko nek stoji ko oblak i tron,*

*Da nedozrelo do njeg niskog tornja zvon;
Da ne dopre do njeg pokajnički glas,
Strah obraćenika, molitve za spas.
Nitko da ne dođe, do prijatelj drag.
I kada se vrati nek poravna trag.*

Rijetki su stihovi štokavskog narječja koje je Baranović uglazbio. Ipak, 1948. godine, sklada popijevku *Moj Grob*, na istoimeno djelo Ivana Gorana Kovačića, te je posvećuje vrsnom vokalnom pedagogu 20. stoljeća i prijatelju, Nikoli Cvejiću. U popijevci glazba upriličuje ideju posmrtno koračnice koja akordima jednakog trajanja uokviruje popijevku. Skladatelj mjestimice rabi tonsko slikanje (visoki registar kod teksta »visoko da stoji ko oblak i tron«). Popijevka se gasi u statičkom kruženju vokalne dionice oko tona fis (petog stupnja tonike tonaliteta h-mola) i rastvaranjem, atomiziranjem glazbenoga tkiva. Glazba ove popijevke ugrađena je u orkestriranoj verziji u kantatu Goran.¹⁴ Skladana je u cis-molu u 4/4 (četverodobnoj) mjeri. Prokomponiranog oblika, karakteristične su fraze slične recitativu i skokovi za interval terce. Važno je prethodno izvođenju pjevača shvaćanje karaktera skladbe kako bi pravilno izveo skladbu. Melodijska linija mora se izvoditi dostojanstveno, vođeno legato frazom i suptilnom izmjenom dinamike u okvirima srednje glasno/tiho. Treba razlikovati žalidbenu pjesmu nad pokajnikom i posmrtnu koračnicu. Iako se radi o skladbi 20. stoljeća, ipak bi se trebalo voditi karakteristikama tematike pjesme. Isto ako agogiogičke promjene dozvoljene su na samom kraju skladbe, dok bi tokom cijele popijevke trebao vladati konstantan tempo i paziti na precizne ritmove i promjene mjera.

¹⁴ Kos, K. (2014). 133

3.5. Crn bel

Krešimir Baranović uglazbio je nekoliko Galovićevih pjesama od kojih su svakako najpoznatije Crn-bel (1927.) i Kum Martin. Galovićevu poeziju obilježava muzikalnost, ritam i boja te je zbog toga pobudila i interes hrvatskih skladatelja.

<i>Crn-bel... crn-bel...</i>	<i>Jesensko to pesmo</i>
<i>V trsu popeva,</i>	<i>Mi čuli vre jesmo</i>
<i>Grozdje dozreva...</i>	<i>Tri večeri tu...</i>
<i>Crn-bel ...Dok večer se zmračī,</i>	<i>Crn-bel...I znamo, da leto</i>
<i>On pesmo zavlači,</i>	<i>Otišlo je, eto –</i>
<i>Drago, starinsko,</i>	<i>Baš kakti vu snu...</i>
<i>Veselo vinsko:</i>	<i>Crn-bel... crn-bel...</i>
<i>Crn-bel... crn-bel..</i>	

Juliju Benešiću
CRN – BEL.
(Fran Galović)

Polagano Krešimir Baranović

* * *

* * *

Solo popijevka za glas i glasovir ambijentalnog je karaktera. Radi se o minijaturi u kojoj se treba igrati s bojama glasa prema tekstu. Pjesničke sličice nadahnute su motivima iz prirode. Pripjev (*crn-bel*) ponavlja se nekoliko puta, pa postoji opasnost da skladba zvuči nezanimljivo slušateljima, međutim zato je iznimno bitna interpretacija onomatopejskih slikanja: u prve dvije strofe, onomatopejski zapjev slika cvrkut ptica, dok u druge dvije slušamo zrikanje zrikavca. Konstanta u izvođenju su kratkoća iskaza, visoka pozicija tona koji rezonira koja uzročno posljedično veže intonativnu točnost i preciznost. Taj cvrkut je ujedno i dijalog između klavira i glasa jer isti motiv uvijek prethodi u klavirskog dionici.¹⁵

¹⁵ <https://prezi.com/tiqn-emsh-kt/kresimir-baranovic/> pristupljeno 22.3.2024.

3.6. Pod breskvama

<i>Crlene i žote breskve cure,</i>	<i>Drage bi svoje moral poslati.</i>
<i>Pripeče sonce mušice lečo</i>	<i>So ljubav i žalost v sake breskve.</i>
<i>Megle se vre po ledi največo;</i>	<i>Poslati bi moral breskve janje,</i>
<i>Od ne kod mi suhe trave diše.</i>	<i>Makar je negde daleko prek morja;</i>
<i>Crlene so breskve, kasno je vre;</i>	<i>Dok je rumena pozdravi zorja,</i>
<i>Maral bi pono torbo nabrati,</i>	<i>Crlene kraj nje nek breskve diše.</i>

Tijekom razdoblja između 1925. i 1927., Baranović je stvorio dvije izvanredne vokalne minijature temeljene na stihovima Frana Galovića, *Pod breskvami* i *Crn-bel*. U istom vremenskom razdoblju, postigao je jedan od vrhunaca svog umjetničkog izraza s ciklusom *Z mojih bregov*, namijenjenim baritonu i orkestru, također inspiriran Galovićevim poetskim radom. Galovićeva zbirka pjesama *Z mojih bregov* nastala je tijekom ljetnih mjeseci 1913. i 1914. godine u očevom podravskom vinogradu. *Pod breskvami*, datira se u 7. lipnja 1913., dok je *Crn-bel* napisan 14. srpnja 1914. Smrt pjesnika 26. listopada iste godine bacila je tragičan sjaj na te stihove, ispunjene melankolijom i sviješću o prolaznosti života i ljepote, te na čitavu zbirku obilježenu impresionističkom slikovitošću, tugom zbog rastanka, strahom i mračnim slutnjama. Liričnost i otvorenost oblika tih stihova na svoj su način nadahnuli skladatelja. Pretpostavlja se da je Baranović upoznao kajkavske stihove Frana Galovića tek 1925. godine, nakon što ih je Krleža objavio u Književnoj republici. Oduševljen njihovom jedinstvenom ljepotom i muzikalnošću, skladatelj je gotovo trenutačno napisao obje solo-pjesme, a kasnije i svoj poznati ciklus *Z mojih bregov*. *Pod breskvami* je osobito ritmički intrigantna popijevka. Glazba za klavir kreće se u skladnom kontrapunktu s vokalnom dionicom. U ovoj pjesmi nema očite vrhunske točke; sve teče u nizu nježnih terca i meke lirske atmosfere. Oblik pjesme je otvoren.¹⁶ Skladana je u g-molu u 2/4 (dvočetvrtinskoj) mjeri. Tempo je *Moderato mosso* (umjeren), a dodatno je

¹⁶ Kos, K. (2014). 130

upisana i interpretacijske oznaka *dolce* što indicira slatko izvođenje bez odskakanja u akcenturi i legato frazu. Za pjevača je prilično teška za izvođenje zbog komplementarnosti klavira i glasa, melodijske linije koja se kreće prijelaznim registrom te kvalitete podrške muskulature u legato frazi.

4. Robert Schumann izbor iz ciklusa *Frauenliebe und Leber* Op. 42 i *Myrten*

4.1. O autoru

Robert Schumann rođen je 1810. u Zwickau. Od oca, prodavača knjiga, naslijedio je ljubav prema književnosti, koja je bila jednako važna kao i ljubav prema klaviru na kojem je volio improvizirati. Bio je duboko fasciniran romantičnim piscem Jeanom-Paulom Richterom, čiji su radovi utjecali na formiranje Schumannove osobnosti. Pod utjecajem Richtera, Schumann je postao podijeljena osobnost, pri čemu je u ekstrovertnim trenucima nosio ime Florestan, dok je u introvertnim bio poznat kao Eusebius. Iako ga je otac uputio na studij prava, Schumann je prihvatio studij glazbe, posebno djela Bacha i Beethovena, pod vodstvom Friedricha Wiecka, oca Clare Wieck, koja je bila izvanredna pijanistica. Schumann je, iako je imao ambiciju postati pijanist, morao odbaciti tu ideju nakon što je povrijedio desnu ruku. To ga je potaknulo da se posveti skladanju za klavir, te su nastala djela poput *Abeggovih varijacija*, *Leptira* i *Toccate op. 7*. Govori se kako je od oca naslijedio duševnu nestabilnost, što se pogoršalo nakon smrti sestre u mladosti, pa je 1833. godine pokušao izvršiti samoubojstvo. Nakon oporavka, preuzeo je uredništvo časopisa *Neue Zeitschrift für Musik*, gdje je podržavao mlade kompozitore poput Chopina, Mendelssohna i kasnije Brahmsa. U svojim djelima iz tog razdoblja, Schumann je koristio kriptografske aluzije, poput *Davidovih saveznika* i *Filistejaca*, prikazujući ih kao likove u svojim klavirskim kompozicijama. Godine 1840., nakon dugogodišnje borbe za brak s Clarinim ocem, Schumann se oženio Clarom Wieck, koja je postala najpoznatija interpretatorica njegove glazbe. U toj novoj atmosferi, počeo je skladati solo-pjesme, te je u samo jednoj godini napisao više od 130 najljepših popijevki, koje se ističu romantičnom osjetljivošću i literarnom dubinom. Nastavio je raditi i na orkestralnim djelima, uključujući dvije simfonije i klavirski koncert koji su postali njegova najpoznatija djela. Iako su mu velike forme bile izazov, uspio ih je savladati, čemu svjedoči njegov opus.¹⁷ Unatoč tome što su mu inspiraciju za stvaranje činila kvalitetna književna djela, nije bio pobornik programne glazbe. Njegov rad karakteriziraju tipične sastavnice romantizma kao što su izvornost i jednostavnost melodije, postizanja strukturnoga jedinstva slobodnim variranjem i motivsko-tematskom preobrazbom umjesto arhitektonikom forme ritmičke i harmonijske nestalnosti sloga, te istančana izražajnost pogodna

¹⁷ Salter (1980). 169.

za dočaravanje najrazličitijih ugođaja. Izniman je Schumannov utjecaj za skladateljski razvoj glazbe 20. stoljeća.¹⁸

4.2. Ciklus *Frauenliebe und Leber* Op. 42

Među brojnim autorskim ciklusima, opus 48. nameće se kao istinsko remek-djelo. Skladano je na stihove istaknutog pripovjedača i pjesnika Adelberta von Chamissa. Smatra se da je zbog Schumannove prisne povezanosti s književnošću, njegov izbor tekstova za glas i klavir odgovarao najvišoj pjesničkoj razini romantičarskog razdoblja.¹⁹ Za razliku od Schumannove *Myrten* ili *Liederkreis*, klavirska dionica nije posebno „pijanistički“ aranžirana, već se tu skladatelj koristi tonskim slikanjem i naglascima. Ciklus čini osam pjesama, čija je dramaturgija sve do naglog i smrtonosnog završetka iznimno emotivno nabijena i od pjevača traži kompetencije u scenskom nastupu, podjednako kao u vokalnom.²⁰

¹⁸ Schumann, Robert. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 10.5.2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/schumann-robert> .

¹⁹ Žmegač, V. (2009). 393.

²⁰ <https://www.universaledition.com/en/Works/Frauenliebe-und-Leben/P0056263> pristupljeno 15.5.2024.

4.2. Analiza pjesme *Er, der Herrlichste von alle*

Er, der Herrlichste von allen,
Wie so milde, wie so gut!
Holde Lippen, klares Auge,
Heller Sinn und fester Mut.
So wie dort in blauer Tiefe,
Hell und herrlich, jener Stern,
Also er an meinem Himmel,
Hell und herrlich, hehr und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen;
Nur betrachten deinen Schein,
Nur in Demut ihn betrachten,
Selig nur und traurig sein!

Höre nicht mein stilles Beten,
Deinem Glücke nur geweiht;
Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit!

Nur die Würdigste von allen
Darf beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen,
Viele tausendmal.

Will mich freuen dann und weinen,
Selig, selig bin ich dann;
Sollte mir das Herz auch brechen,
Brich, o Herz, was liegt daran!

On najdivniji od svih,
Tako mio, tako dobar!
Lijepa usta, jasan pogled,
briljantan um i čvrst karakter.
Kao što tamo u plavoj duini,
predivna zvijezda,
on je u mom raju,
svijetli najdivnije.

idi svojim putevima,
samo da promatram tvoj sjaj,
samo u tuzi da promatram,
blagoslovljen i tužan biti!

Ne slušaj moju tihu molitvu
fokusirana sam samo na sreću;
iako me Magde ne znaju,
Najdivnija zvijezdo!

tvoj izbor treba usrećiti
i ja ću ju blagosloviti,
Tisuću puta.

Želim se radovati,
pa ako mi i srce treba puknut –
Ma pukni srce!

Za pjevača je pjesma zahtjevna kako tehnički tako i kondicijski, jer je opširna i zahtijeva maksimalnu koncentraciju na ukrase, ritam, ali najviše na emocionalni naboj koji se mora prenijeti na slušatelja. Pjesma u varijabilno-strofnom obliku ABA', počinje u tonalitetu Es-dur, u mjeri 4/4, prije nego što kratko modulira u C-dur u drugom dijelu, vrativši se nazad u Es-dur preko D/D. Melodija A' se ponavlja u moduliranom tonalitetu. Dinamički raspon ide od piano do *mezzoforte*. Klavirska pratnja je bogata, izražajna i tehnički izazovna. Skladba ima kratki uvod od jednog takta i završetak od šest taktova.

4.3. Formalno-interpretativna analiza solo pjesme *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*

<i>Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, Es hat ein Traum mich berückt; Wie hätt' er doch unter allen Mich Arme erhöht und beglückt?</i>	<i>Ne mogu vjerovati, jedan san me zaludio kako baš mene od svih usreći? rekao mi je</i>
<i>Mir war's, er habe gesprochen: Ich bin auf ewig dein --</i>	<i>da zauvijek sam tvoj bilo mi je da sanjam To ne može biti istina.</i>
<i>Mir war's -- ich träume noch immer, Es kann ja nimmer so sein.</i>	<i>pusti me umrijeti u snovima povijenu na tvojim prsima</i>
<i>O laß im Traume mich sterben, Gewieget an seiner Brust,</i>	<i>blaženu smrt nek mi budi U suzama beskrajne radosti.</i>
<i>Den [seligsten] I Tod mich schlürfen In Thränen unendlicher Lust.</i>	

Solo pjesma je trodijelnog ABA oblika. Prvi dio u c-molu, 3/8 (troosminska) mjera, tempo je umjeren, a ugođaj *Mit Leidenschaft* (sa strašću). Melodijsku liniju započinje glas uzmahom u *forte* dinamici. U B dijelu modulira se u Es-dur preko dominante (B-dura), tempo je nešto sporiji od početnog, agogički složen, a čini ga razrađeni materijal A dijela. Posljednja četiri takta drugog dijela su *Adagio* tempa čime se postiže priprema za povratak u *a tempo* s početka skladbe i naglašava prelazak u novi dio. Ponavlja se A dio skladbe sada u tihoj dinamici, i produžen za jednu veliku glazbenu rečenicu, koja je ponovljeni dio materijala A djela skladbe. Kao posljednje ponavljanje dvostruko je usporena.

Tehnički nije iznimno zahtijevna, međutim interpretacijski je izazov jer pjevač pokušava dočarati karakter koji je dramatičan i vrlo attaciran bez da se pritom tehnički kompromitira. Klavirska pratnja pretežno je u stacatto akordima. Posljednjih devetnaest taktova priprema tempo i ugođaj za glas izvodeći legat rastavljene kvintakorde glavnih stupnjeva. Sami kraj, iza zadnjeg nastupa glasa, traje 3 takta: iznosi kadencu obogaćenu alteriranim tonovima te pikardiskom tercom u posljenjem akordu. Varirano – strofna pjesma ABA' oblika. Počinje u c-molu. Pisana je u 3/8 mjeri. Primjetne su nagle dinamičke promjene i u karakteru od forte (ritmično) do piana (legato). Problem za pjevača je skok od sekste te završna fraza koja treba biti efektno izvedena u *piano* dinamici, iako je pisana u prijelaznom registru.

4.4. Analiza skladbe *Die Lotusblume*

*Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.*

*Der Mond, der ist ihr Buhle
Er weckt sie mit seinem Licht,
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht.*

*Sie blüht und glüht und leuchtet
Und starret stumm in die Höh';
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh.*

*Lotosov cvijet se boji
Sunčeva sjaja,
I pognute glave,
Sanja, čeka noć.*

*Mjesec je njegov ljubavnik,
I budi ga svojom svjetlošću,
I njemu on nježno otkriva
Svoje nevino cvjetno lice.*

*On cvjeta i žari i blista,
I tiho gleda uvis—
Mirisan i uplakan i treperući
S ljubavlju i ljubavnom boli.*

Solo pjesma je u F-duru, mjera je 6/4 (šesteročetvrtinska), tempo je *Ziemlich langsam* (prilično sporo). Klavirsku pratnju čini kontinuirani niz kvintakorada i septakoada sastavljenih od četvrtinki. Radi se o prokomponiranoj pjesmi trodijelnog oblika, ugođaj je pomalo mističan i svečan, a postiže se izdržanom legato frazom u melodijskoj i harmonijskoj liniji. Upisana dinamika kreće se od *piano* do *mezzoforte*, a sve dinamičke promjene postupene su i glazbeno logične. U trećoj kitici naznačeno je postepeno ubrzavanje do vrhunca fraze, koji je ujedno i najviši ton kompozicije – g2 – što slijedi *ritardando* (postepeno usporavanje) i završetak. Za zrelog pjevača ova skladba ne sadrži vokalno-tehničke prepreke, međutim potrebno je proučiti tekst pjesme, istražiti potrebnu emocionalnu pozadinu i prenijeti je na publiku. Specifično je za Schumanna da su u njegovu skladanju tekstovi u znatnoj mjeri određivali način komponiranja, tako je njegov model pokomponirana pjesma koja prati stilske nijanse teksta.²¹

²¹ Žmegač, V. (2009). 393.

5. Mihail Glinka *Ya pomnyu chudnoe mgnovene*

5.1.O autoru

Mihail Glinka (Novospassko, kraj Smolenska, 1804. — Berlin, 1857.) ostavio je dubok i plodonosan utjecaj na razvoj ruske nacionalne glazbene škole, uključujući i utjecaj na Čajkovskog. Iako se može reći da je Glinka, tokom života, bio nešto poput bogatog amatera sa solidnom glazbenom tehnikom, njegov doprinos glazbenoj kulturi se ne može zanemariti. Djetinjstvo je proveo na očevu imanju gdje je bio očaran narodnom glazbom. Nakon neurednog obrazovanja i boravka u uglađenom petrogradskom društvu, putuje u Italiju gdje dolazi u dodir s vodećim opernim skladateljima i dobiva inspiraciju za pisanje prave ruske nacionalne opere. Nakon kratkog, ali intenzivnog studija u Berlinu, Glinka se vraća u Petrograd i piše svoju prvu operu *Ivan Susanjin*, koja je izvedena pred kraljevskom obitelji. Unatoč aristokratskim zamjerkama zbog stila glazbe, opera je postigla općenito odobravanje zbog svježine i originalnosti kojom je spojila talijanski lirski stil s ruskim i poljskim narodnim melodijama. Sljedećih godina, radeći kao zborovođa Kraljevske kapele, započinje rad na svojoj drugoj operi *Ruslan i Ljudmila*, no zbog lošeg zdravlja i bračnih problema, njezin završetak je usporen. Iako je glazbeno nadmoćnija od prve opere, nije postigla uspjeh kod publike. Nakon toga, Glinka putuje u Pariz gdje ga Berlioz ohrabruje u radu na čistoj orkestralnoj glazbi. Putujući po Španjolskoj, Glinka se divi narodnoj glazbi te kasnije koristi te utjecaje u svojim djelima poput *Sjećanja na ljetne noći u Madridu* i *Jote aragonesa*. Tijekom svojih putovanja po Europi, Glinka piše popularnu kompoziciju *Kamarinskaja*, koja je inspirirana tradicionalnim ruskim svadbenim plesom.

5.2. Analiza skladbe *Ya pomnyu chudnoe mgnovene*

Ya pomnyu chudnoe mgnovene:

*Peredo mnoi yavilas ty,
Kak mimolyotnoe videne,
Kak genii chistoi krasoty.*

*V tomlene grusti beznadezhnoi,
V trevogakh shumnoi suyety,
Zvuchal mne dolgo golos nezhnymi,
I snilis milye cherty.*

*Shli gody, Bur poryv myatezhnyi
Rasseyal prezhnii mechty,
I ya zabyl tvoi golos nezhnymi,
Tvoi nebesnye cherty.*

*V glushi, vo mrake zatochenya
Tyanulis tikho dni moi
Bez bozhestva, bez vdokhnovenya,
Bez slyoz, bez zhizni, bez lyubvi.*

Dushe nastalo probushdene:

*I vot opyat yavilas ty,
Kak mimolyotnoe videne,
Kak genii chistoi krasoty.*

*I serdtse byotsa v upoyene,
I dlya nego voskresil vnov
I bozhestvo, i vdokhnovene,
I zhizn, i slyozy, i lyubov.*

Sjećam se čudesnog trenutka:

*pojavio si se preda mnom,
Kao neka vizija koja bježi,
Kao genij čiste ljepote.*

*Usred čežnje beznadne potištenosti,
I uznemirenost oštre taštine,
Tvoj nježni glas me dozivao,
I sanjao sam tvoje nježne crte.*

*Godina je prošla. Buntovni nalet oluje
Raspršio moje nekadašnje snove,
I zaboravih tvoj nježan glas,
I tvoje rajске crte.*

*U samoći i sumornoj izolaciji
Moji su se dani tiho protezali,
Lišeni božanstva i nadahnuća,
Od suza i života i same ljubavi.*

Ali opet mi se duša probudila:

*I opet si se pojavio,
Kao neka vizija koja bježi,
Kao genij čiste ljepote.*

*I moje srce kuca u opijenosti,
I božanstvo i nadahnuće,
I život i suze i ljubav sama
Ponovno su vraćeni u život.*

Tekst pjesme napisao je Aleksandar Puškin. Njegovi tekstovi odražavaju život, oslikavaju doživljaje osobe, njezine misli i osjećaje uzrokovane određenim životnim okolnostima. Puškinovu pjesmu "Sjećam se divnog trenutka ..." smatra se jednom od najboljih među njegovim djelima: opjevava ljubav - najčistiji, najsjajniji osjećaj; tvrdi da je nemoguće živjeti bez nje, bez ideala. Oblik skladbe je prokomponirani: A dio - sjećanje na "divan trenutak", B dio – samoća dana "bez božanstva, bez inspiracije...", C dio - buđenje duše. Počinje prvom temom, melodija je tiha, raste pred kraj prve strofe, kraj zvuči sve sigurnije, melodija prati tekst, simbolizira osobu koja se predaje uspomena i postepeno dobiva inspiraciju. Druga tema počinje vrtlogom zvukova, izvodi se nešto brže i odlučnije, umjerenim usporenjem na kraju i kratkom cezuro. Kratki povratak na prvu temu i a tempo, ali bez kompletnog izvođenja jer se prelazi na C dio – najbrži u odnosu na prva dva, donosi vrhunac. Kraj afirmira originalnu ideju - Život, Ljubav i Inspiraciju. Za kvalitetnu izvedbu i interpretaciju od značajne je važnosti imati na umu poziciju tona, odnosno masku. Melodijska linija smještena je u srednjem i prijelaznom registru uz česte rastvorene akorde sporednih stupnjeva. Velika je opasnost za pjevača koji nema stabiliziranu tehniku da ovdje prerano mijenja registre pa mu posljedično tome ton pada u prostor iza mekog nepca. Jezik se povlači natrag i zatvara protočnost vokalnog aparata, a skladba sve dalje u minutaži zvuči sve gore i čuje se težina u glasnicama. Smatra se kako je odlika dobrog pjevača prikazati lakoću u glasnicama, a za to je posebno odgovorna tehnika. Osim pravilne pozicije tona i kvalitetne potpore tijela u ostvarivanju stabilnog daha, pomažu i interpretacijske tehnike. Treba izbjegavati takozvano sjedanje na tonove nižeg registra kako bi se održala pozicija, u promjenama tempa i tonaliteta dobro je opustiti grkljan, ispustiti višak zraka iz tijela i ponovno započeti frazu kako bi se očuvala svježina, i imati na umu lakoću i svježinu melodije u svakom zapjevu.²²

²² Žaja, R., Milošević, M., Jozić, M., Butković, A. i Ries, M. (2023) 2.

5. Francis Poulenc *Les chemins qui vont à la mer*

5.1. O autoru

Francis Poulenc rođen je u Parizu 1899. godine. Bio je jedan od mladih francuskih kompozitora i pijanista. S glazbom se upoznao već u ranom djetinjstvu učeći glasovir od majke. Iako je poslije učio kod Ricarda Viñesa i Charlesa Kœchlina, Poulenc je u kompoziciji zapravo, bio samouk. Pripada struji novoklasicističkih skladatelja koji su svoje stilsko usmjerenje temeljili na odmaku od impresionizma i romantizma, polako odstupajući od utvrđenih vrijednosti tradicionalnoga tonalitetskog sustava, ali su ga obogaćivali bitonalitetnošću, politonalitetnošću ili modalnošću, elementima jazza ili popularne glazbe, a manje evokacijama klasičnih tradicija. Iako je stekao popularnost svojim strastvenim sviranjem klavira koje je odražavalo njegovu izrazito živahnu prirodu, formalne obuke iz kompozicije imao je vrlo malo. Postao je najmlađi član grupe poznate kao *Les six* (Šestorica) premda nije bio izrazito inventivan.²³ Iako su njegova djela bila ritmički živahna i melodijski privlačna, bogata kolorizmima često su pokazivala temeljne tehničke slabosti, poput kratkih fraza i poteškoća u razvijanju motivičkog materijala. Njegova glazba kombinirala je Satieovu šaljivost s gotovo klasičnom jasnoćom, često dodajući blagu sentimentalnost i tragove stravinskijevske harmonije kao reakciju na impresionizam. Jedno od Poulencovih prvih velikih uspjeha bio je balet *Les Biches* (Srne) iz 1923. godine. Osim toga, smatra se da je s lakoćom napisao niz kratkih klavirskih komada, koncerata za instrumente s tipkama, komorne glazbe i solo pjesama. Posebno se isticao izvodeći vlastite solo-pjesame, prateći na klaviru svog prijatelja baritona Pierra Bernaca. Među njegovim najboljim zbirkama su rane *Le Bestiaire* i kasniji ciklusi poput *Tel jour, Telle nuit, Fiançailles pour rire* i *Banalités*. Tridesetih godina 20. stoljeća, Poulenc je pokazao interes prema ozbiljnijem izričaju, što je rezultiralo djelima poput *Koncerta za orgulje* i niza religioznih kompozicija, uključujući misu *Litanies à la Vierge noire*, uskršnje motete i *Stabat Mater*. Nakon Drugog svjetskog rata, tijekom kojeg je napisao a cappella kantatu *La Figure humaine*, Poulenc se odlučio posvetiti operi. Njegova nadrealistička komedija *Les Mamelles de Tirésias*, prema libretu pjesnika Guillaume

²³ Poulenc, Francis. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 20.5.2024. <https://enciklopedija.hr/clanak/poulenc-francis>

Apollinairea, napisana u karakterističnom frivolnom stilu, izazvala je zanimanje brojnih kritičara. Konačno, 1957. godine sve je iznenadio svojim najznačajnijim djelom, duboko emotivnom dramom *Les Dialogues de Carmélites* (Razgovori Karmelićanki), koja prikazuje progonstvo Crkve tijekom francuske revolucije. Dvije godine kasnije, objavljena je i napeta monodrama *La voix humaine* (Ljudski glas).²⁴

5.2. Analiza skladbe *Les chemins qui vont à la mer*

Solo pjesmu *Les chemins de l'amour* Poulenc je skladao 1940. godine. Posvetio ju je pjevačici Yvonne Printemps, koja je pjesmu izvela na premijeri Poulencova djela *Léocadia* 1. prosinca 1940. godine. Tekst pjesme napisao je francuski dramatičar Jean Anouilh, a ona govori o putevima ljubavi koji ujedno mogu biti i putevi očajja. Jedini sačuvani dio njegove incidentalne glazbe je pjesma "Les chemins de l'amour", sve je ostalo izgubljeno.

Prema Lacombeovom *Poulencu* (2013.), skladba je praizvedena 30. studenog 1940. u Parizu te je u prvih pet mjeseci postojanja izvedena 173 puta. Léocadijina izvedba instrumentalno je zahtijevala violinu, klarinet, fagot, kontrabas, klavir.²⁵

²⁴ Salter, L. (1980). 144.

²⁵ [https://imslp.org/wiki/Léocadia,_FP_106_\(Poulenc,_Francis\)](https://imslp.org/wiki/Léocadia,_FP_106_(Poulenc,_Francis)) pristupljeno 10.4.2024.

*Les chemins qui vont à la mer
Ont gardé de notre passage
Des fleurs effeuillées
Et l'écho sous leurs arbres
De nos deux rires clairs.
Hélas! des jours de bonheur,
Radieuses joies envolées,
Je vais sans retrouver traces
Dans mon coeur.*

*Chemins de mon amour,
Je vous cherche toujours,
Chemins perdus, vous n'êtes plus
Et vos échos sont sourds.
Chemins du désespoir,
Chemins du souvenir,
Chemins du premier jour,
Divins chemins d'amour.*

*Si je dois l'oublier un jour,
La vie effaçant toute chose,
Je veux dans mon coeur qu'un souvenir
Repose plus fort que l'autre amour.
Le souvenir du chemin,
Où tremblante et toute éperdue,
Un jour j'ai senti sur moi brûler tes mains.*

*Staze koje vode do mora
Zadržali od naše smrti
Cvjetovi koji odbacuju svoje latice
I jeka pod njihovim drvećem
Od našeg jasnog smijeha.
Jao! ni traga tim sretnim danima,
Te blistave radosti sada lete,
Mogu li ponovo pronaći
U mom srcu.*

*Staze moje ljubavi,
tražim te bez prestanka,
Izgubljene staze, tebe više nema
I tvoji odjeci su utišani.
Staze očaja,
Staze sjećanja,
Staze našeg prvog dana,
Božanski putevi ljubavi.*

*Ako jednog dana moram zaboraviti,
Jer život sve briše,
Želim da moje srce zapamti jednu stvar,
Življa od druge ljubavi,
Da zapamti put
Gdje drhti i prilično smeten,
Jednog sam dana osjetio na sebi tvoje
strastvene ruke.*

Ova strofna solo pjesma skladana je u cis-molu u 3/4 (tročetvrtinskoj) mjeri. Tempo je *Modere mais sans lenteur* što znači umjeren ali ne prespor. Čine ju četiri dijela koje se izmjenjuju na sljedeći način: 1. strofu slijedi refren, 2. strofa nakon koje ide ponovljeni refren. Glavne su

karakteristike ove skladbe enharmonijska modulacija²⁶ koja se događa na svakom prelazu iz kitice u refren i obrnuto, te plesni karakter valcera u kojem je skladana pjesma. Prvoj strofi prethodi klavirski uvod od 6 taktova koji čine smanjeni i povećani septakordi u Des-duru. Nakon uzmaha na trećoj dobi 6. takta enharmonijski modulira u cis-mol koji je potvrđen već u prva tri takta prve strofe.

The image shows a page of a musical score by Francis Poulenc. The title is "Modéré mais sans lenteur". The score is in 3/4 time and features a piano introduction with chords in D major. The vocal line begins with the lyrics "1. Les che-mins qui vont à la mer ON je dois l'ou-bli-er un jour La". The score includes dynamic markings like "p" and "mf".

Nakon prve strofe slijedi refren, koji nije više u cis-molu, već je melodija enharmonijski modulirala ponovo u Des-dur. Nakon refrena ponavlja se prva strofa u cis-molu, ovoga puta s drugačijim tekstom te direktnim početkom teksta bez instrumentalnog uvoda, što ponovno slijedi refren u Des-duru. Bitna karakteristika ove pjesme je njezin valcerski duh, što je Poulenc postigao tročetvrtinskom mjerom, određenim tempom izvedbe te suptilnošću harmonijske, time i dinamičke, klavirske dionice koja prati vokalnu liniju. Čak je i sam autor ispod naslova naznačio

²⁶ Enharmonijski glasovi su dva glasa koja jednako zvuče, a različito se pišu – des-cis. (Lučić 1940).

kako se radi o *valse chantée* - pjevanom valceru (valcer za glas). Pjevač može postići takav karakter pjesme dugim i povezanim frazama, izvodeći ih legato i dinamički kontrolirajući ton. Igranje s dinamikom i mekoćom tona ima velik utjecaj na stvaranje atmosfere pjesme, posebno kada dolazi do refrena. Refren, nakon strofe izvedene u mezzoforteu, treba biti izveden u mezzopianu; na taj način postiže se kontrast između strofe i refrena. Karakteristični intervali sekste i kvinte, koji se pojavljuju u refrenu, trebaju se pjevati s velikom mekoćom i kontinuiranim dahom.

6. Enrique Granados solo pjesma *El majo tímido*

6.1. O autoru

Enrique Costanzo Granados y Campiña rođen u Lleida u Kataloniji, 27. srpnja 1867. bio je španjolski skladatelj i pijanist, poznat po svojim djelima koja kombiniraju impresionizam i španjolski glazbeni nacionalizam. Također je bio talentirani slikar u stilu Goye. Granados je studirao klavir u Barceloni kod Francisca Jurneta i Joana Baptiste Pujola. Godine 1887. otišao je u Pariz na usavršavanje kod Charlesa de Bériota, gdje je upoznao poznate skladatelje poput Fauréa, Debussyja i Ravela. Vratio se u Španjolsku 1889. godine, nakon čega se etablirao kao vrhunski pijanist. Njegovo djelo *12 Danzas españolas* postalo je vrlo popularno. Prvi veliki uspjeh Granados je postigao 1898. s operom *María del Carmen* izvedenom u Madridu, koja je privukla pozornost kralja Alfonsa XIII. Godine 1911. dovršio je svoju najpoznatiju kompoziciju, klavirsku suitu *Goyescas*, inspiriranu slikama Francisca Goye. Ta suita je 1914. prerađena u operu, koja je imala uspješnu premijeru u New Yorku 1916. godine. Nakon te premijere, Granados je pozvan da svira za predsjednika Woodrowa Wilsona. Zbog kašnjenja, Granados nije mogao izravno otploviti u Španjolsku, već je krenuo preko Liverpoola. Na putu prema Francuskoj, njegov brod *Sussex* potopila je njemačka podmornica, i Granados se utopio pokušavajući spasiti svoju suprugu Amparo. Granados je bio izuzetno plodan skladatelj, poznat po svom romantičnom stilu i djelima za klavir. Osnovao je društvo za klasične koncerte i vlastitu školu klavira u Barceloni, a njegovo zanimanje za 18. stoljeće odražava se u njegovim

Tonadillama. Njegovo remek-djelo, *Goyescas*, ostaje trajna ostavština njegove umjetničke vizije. Umro je u La Mancheu, 24. ožujka 1916.²⁷

²⁷ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, March 20). Enrique Granados. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Enrique-Granados>

6.2. Analiza skladbe *El majo tímido*

*Llega a mi reja y me mira
por la noche un majo
que, en cuanto me ve y suspira,
se va calle abajo.
¡Ay qué tío más tardío!
¡Si así se pasa la vida estoy
divertida!*

*Otra vez pasa y se alejo
y no se entusiasma
y bajito yo le digo
¡Adiós Don Fantasma!
¡Ay que tío más tardío!
Si así se pasa la vida
estoy divertida.*

*Po noći, pod moj prozor, muškarac me dođe
gledati*

*Kad me ugleda, uzdahne i ode
Ahh! Kakav dosadan čovjek
Ako će tako biti,
Malo ću se zabaviti!
Ponovno dođe i ode
I tako, bez entuzijazma,
tiho mu kažem,
“Zbogom, gospodine Duh!”
Ah, kakav prolazan tip!
Ako će život ovako teći,
ubit će me!*

Skladba je u peti broj iz ciklusa pjesama za glas i klavir *De Tonadillas*. Komponirana je u B-duru, $\frac{3}{4}$ (tročetvrtinske) mjere. Počinje predtaktom klavira koji izvodi uvod od jedne male glazbene rečenice kroz glavne stupnjeve tonaliteta s kadencom. Dvodijelnog je strofnog oblika, uz vrlo jednostavnu klavirsku pratnju većinom dvoglasnu, povremeno troglasnu. Dionica glasa je složena od četiri male glazbene rečenice. Prva i druga su melodijski i harmonijski jednake, treća je novi materijal sporijeg tempa od početnog, a četvrta je proširena kadenca u početnom tempu. Za pjevača je vrlo jednostavna za izvođenje. Pokretnog umjerenog tempa, što se postiže nizanem osminki, a sadrži i elemente španjolske nacionalne glazbe u ornamentima trećeg djela. Melodija je uglavnom postepena uz poneke skokove za tercu. Tonalitet i raspon pogodni su za sve vrste ženskih glasova, što je čini kvalitetnom minijaturom, odnosno mogućom vokalizom za pjevače početnike.

7. Dora Pejačević izbor iz ciklusa *Četiri pjesme; Krik, San o sreći*

7.1.0 autorici

Dora Pejačević rođena je u Našicama 1885. godine. Aktivno je djelovala tijekom prvih desetljeća 20. stoljeća, u razdoblju značajnih promjena u hrvatskoj glazbi. Ključni trenutak za tu promjenu bio je koncert održan 5. veljače 1916. u Zagrebu, koji je naznačio pojavu generacije skladatelja koji nisu slijedili izrazito nacionalni smjer, već su istraživali nove puteve glazbenog izraza. Ta "prijelazna generacija", među kojom su bili B. Bersa, F. Dugan, D. Pejačević i J. Hatze, školovala se u inozemstvu, gdje su upoznali nove stilove i tehnike kompozicije te su se okrenuli novim formama instrumentalne, komorne i simfonijske glazbe. Dora Pejačević, jedna od rijetkih ženskih skladateljica u hrvatskoj glazbi, također je svoje glazbeno obrazovanje stekla u inozemstvu, u Dresdenu i Münchenu. Njezina djela su već od samog početka bila dio koncertnih programa širom Europe. Komponirala je značajan broj djela (ukupno 58 opusa), uglavnom fokusirajući se na klavir, komornu i simfonijsku glazbu, te povremeno na solo-pjesme. Njezina ostvarenja uključuju gudačke kvartete, klavirski kvartet i kvintet, dvije sonate za violinu i klavir te mnoga druga. Njezin Klavirski koncert, nastao 1913. godine, prvo je djelo takvog tipa u hrvatskoj instrumentalnoj literaturi, dok je Simfonija u fis-molu njezin najuspješniji rad u području orkestralne glazbe. Stilski kasno-romantička, Pejačevićina djela otkrivaju utjecaje J. Brahmsa i E. Griega, no zbog rijetkih veza s narodnom umjetnošću nisu bila široko prihvaćena u domovini. Kritičari su isticali "tehničku zrelost" njezinih radova, ali smatrali da pokazuje utjecaje koji nisu najprivlačniji. U vrijeme kada se većina skladatelja usredotočila na vokalne i kazališne forme, nastojeći da im glazbeni jezik bude blizak folklornim tradicijama, Pejačević je radila na postavljanju temelja novijoj hrvatskoj komornoj i koncertantnoj glazbi. Njezina djela, osobito komorna glazba, odražavaju iskrenost i ozbiljnost umjetnika koji je, na temelju postromantičkih impulsa, zrele tehnike i intenzivnog života, stvorio bogate umjetničke sadržaje. Umrula je u Münchenu 1923. godine.²⁸

²⁸ Salter, L. (1980). 243.

7.2. Analiza skladbe *Krik*

*Kad jednom u svibnju poljubi me ti,
Tad čavle su lipe uz slavuja pijev,
Sa polja se čuo zaboravljen zvuk
Ko zvonjave jek...
Sretni bili smo mi,
Al' cvijetno je ljeto već prošlo za nas.
Jezovito pusto u šumi je sve i ne bo je blijedo,
To zime je lik, u mislima pri se glas
Kao krik.*

Skladba je varirana solo popijevka, prva iz ciklusa *Četiri pjesme*. Skladana u C-duru, mjera je 6/8 (šesteroosminska), počinje umahom melodijske linije pjevača na dominantu. Tempo je *Bewegt* što znači pokretno, koji je dodatno postignut nizanjem osminki i karakterističnim punktiranim ritmom (osminka s točkom-šesnaestinka). Brojne su sekvence i alterirani tonovi karakteristični za impresionističko stilsko razdoblje, ali i stil Dore Pejačević. Iako je popjevka svrstana među kraće kompozicije, vrlo je dinamična. A dio je u duru i modulira u Ces-dur, slijedi ga prijelazni dio u kojem se uz *rallentando* smiri tempo u nešto polaganiji i modulira nazad u C-dur u srednje tihoj dinamici. S potvrdom tonaliteta vraća se u primarni tempo dinamika je glasna, pripremljena dionicom klavira. Posljednja fraza završava skokom od oktave, ponovno na dominantu, sada u drugoj oktavi, trajanja tri dobe. Ovdje se radi o tonskom slikanju, kojim skladateljica slikovito prikazuje *krik* koji je glavni motiv skladbe, glasno ispjevanim visokim tonom. Melodijska linija smještena je u srednji registar sve do zadnje fraze (zadnja četiri takta), stoga tehnički ne predstavlja probleme za učenog pjevača. Međutim treba imati na umu kraj skladbe koji iziskuje dobru pripremu vokalnog prostora, rezonance glave i sam tekst koji se izgovara. Vokalni prostor treba početi pripremati već na prijelaznom dijelu kako bi se promjena registra izvela neprimjetno kao i rezonantni prostor glave. Riječ *krik* može se dobro iskoristiti za postavljanje tona u rezonancu: glas k valja lagano prigušiti, glas i stilizirati da nije presvijetao.

Glas *r* može pomoći ako ga zarolamo preko tvrdog nepca, a dodatno i opustiti i ispraviti uvučeni jezik.

7.3. San o sreći

*Kad snivaš ti o sreći san tad tiho priđem k tebi
I stavim plačni obraz svoj na drago lice tvoje
I plaho uzmem glavu snenu tad u ruke svoje
i mislim da smo mrtvi mi i da je kraj života
Al teški očni kapci su blizine moje slutnja.
Ja samo cjelov dajem ti i odlazim bez ljutnje.
U zoru kad se budiš ti, svud leži odsjaj blijedi
i odjek suzne radosti.
Što sam o sreći vrijedi.*

Todijelna varirana solo pjesma u Des-duru, 9/8 (deveteroosminska) mjera, plesnog karaktera, tempo ne prespor, ugođaj sa srdačnim izražajem. Radi karakterističnih ligatura, prije izvođenja bitno je dobro poznavanje ritamskih obrazaca, kako ne bi došlo do neujednačenih fraza. Svakako je, kao i kod svake skladbe pisane u srednjem registru, izuzetno bitna kontrola daha i rezonanca glave, ali dodatno opuštenost korijena jezika kako ton ne bi pao previše u otvoreni prostor vokalne cijevi.

8. Gaetano Donizetti iz opere *La favorite* arija *O mio Fernando*

8.1. O autoru

Donizetti je rođen u Bergamu, Italija 1797., u obitelji skromnih sredstava. Unatoč nedostatku glazbenog podrijetla u obitelji, Donizetti je pokazao rani talent, stoga ga je mentorirao Simon Mayr, skladatelj i maestro kapele u Bergamu. Mayr je pomogao Donizettiju nastaviti svoj studij u Bologni, gdje se usredotočio na kompoziciju i teoriju. Donizettijeva rana djela uglavnom su bila vježbe u kontrapunktu s nešto sakralne glazbe i opernih scena. 1821. godine pozvan je da sklada operu za Teatro Argentina u Rimu, koja je bila uspješna i otvorila mu daljnje mogućnosti. Donizetti se smjestio u Napulj 1822. godine i sljedećih 16 godina proveo tamo. Tijekom tog vremena surađivao je s različitim libretistima i eksperimentirao s različitim stilovima i temama. Njegova opera *L'esule di Roma* ostvarila je veliki uspjeh i uspostavila mu je reputaciju skladatelja. Donizetti je također preuzeo ulogu ravnatelja kraljevskog kazališta u Napulju i obnašao tu dužnost do 1838. godine. Njegova reputacija uspostavljena je uspjehom njegove opere *Anna Bolena* 1830. godine. Opera je izvedena u Milanu, Parizu i Londonu, i označila je prekretnicu u Donizettijevoj karijeri. Uspjeh njegovih opera ovisio je o suradnji i podršci pjevača koji su ih izvodili, a interakcije s pjevačima tijekom proba utjecale su na njegov stil. Giuditta Pasta i Giovanni Rubini bili su utjecajni u razvoju *Anna Bolene*. Donizettijeva pisma libretistu Jacopu Ferrettiju pokazuju njegovo blisko uključivanje u detalje libreta. Godine 1833., kada je Donizettijev nacionalni ugled bio solidno uspostavljen, ali prije nego što su počeli pristizati pozivi iz inozemstva, četiri nove Donizettijeve opere dobile su prve izvedbe. 1833. započeo je u Rimu nadzirući premijeru *Il furioso all'isola di San Domingo* (2. siječnja). Između sredine veljače i sredine ožujka skladao je cijelu *Parisinu*, proveo je kroz probe i uspješnu premijeru (17. ožujka) te se odmah vratio u Rim kako bi započeo s radom na *Torquatu Tassu*. Donizetti i Virginia ostali su u Rimu tijekom ljeta pa je u svibnju, lipnju i srpnju dok je radio na *Tassu*, Donizetti također dogovorio izvedbu revidirane verzije *Il diluvio universale* u Genovi. Skladao je kantatu *Il fato* za imendan grofa Antonija Lozana. U srpnju je počeo tražiti temu za svoju sljedeću suradnju s Romanijem za karnevalsku operu u kazalištu La Scala. Probe za *Tasso* počele su u zadnjem tjednu kolovoza, a opera je u Valleu izvedena 9. rujna. Gotovo odmah, Donizetti je otišao u Milano kako bi nadgledao produkciju *Il furioso*, za koju je skladao tri nova djela i

dotjerao orkestraciju. Listopad i studeni proveo je u Milanu, uglavnom zaokupljen skladanjem *Lucrecije Borgia* s Romanijem. Nakon premijere Donizetti je napustio Milano kako bi nadgledao izvedbe *Il diluvio* u Genovi i *Fausta* u Torinu, te se zaustavio u Firenci na mjesec dana kako bi vidio *Rosmondu* na pozornici, prije nego što se konačno ponovno okupio s Virginijom u Rimu i vratio se u Napulj u nakon izbivanja od 17 mjeseci. Jedan prilično tipičan skup propisa iz Napulja navodi kako kazališta nisu smjela predstavljati nedopuštene romantične veze, osim ako im se djelotvorno suprotstavlja vrlina, niti bilo kakvo nasilje ili fizičku patnju koja bi mogla izazvati prezir ili gađenje kod gledatelja. Cenzura se češće odnosila na lokalni ukus i pristojnost nego na politiku, a možda je najstroža zabrana od svih bila ona na tragične završetke. Iako je Donizetti postavio jedan posebno krvav primjer u tada neizvedenoj *Gabrielli di Vergy* 1826., skladanoj samo za njegov vlastiti užitek, njegova prva opera koja je završila smrću bila je *Il paria* (1829.). Gotovo sve Donizettijeve ozbiljne opere 1830-ih bile su na neki način pod utjecajem cenzure. *Lucrezia Borgia* zabranjena je u Napulju, zahvaljujući raspletu u kojem je pet likova ubijeno i prikazu povijesne osobe koja je imala žive potomke; u većini drugih gradova opera se mogla izvoditi samo pod složenim maskama, te pod naslovima kao što su *Eustorgia da Romano* ili *Elisa Fosco*. *Lucrezia Borgia* se uopće mogla postaviti samo zato što je pisana za Milano gdje je cenzura bila manje drastična. 1834. *Maria Stuarda* bila je potpuno zabranjena u Napulju, pa je prerađena kao *Buondelmonte*, bezazleni romantični zaplet lišen političkog sadržaja. Opera je odobrena za izvedbu u Napulju 1834., a zalaganje mezzosopranistice Marije Malibran donijelo joj je kratko prikazivanje u La Scali prije nego što su je Milanci zabranili. Završna faza Donizettijevih borbi s talijanskom cenzurom i točka u kojoj mu je situacija očito postala nepodnošljiva, došla je s borbama za postavljanje *Poliuta* u Napulju 1838. godine. Zbog problematičnog zbog vjerskog sadržaja, nijedan od Donizettijevih pokušaja da preoblikuje zaplet, nije bio prihvatljiv. Umjesto toga je odustao i revidirao operu za Pariz kao *Les martyrs* (1840.). Sukobi s cenzorima gotovo su sigurno bili važan čimbenik u Donizettijevoj odluci da napusti Napulj i ode u Pariz 1838. godine. Umjetnički utjecaj tih sukoba teže je izmjeriti. Jedna uobičajena interpretacija tvrdi da su zabrane senzacionalnih tema i tragičnih završetaka spriječile Donizettijev umjetnički rast, sprječavajući ga da postane istinski 'romantik', barem dok nije bio u mogućnosti raditi u većem i slobodnijem miljeu. Doista, čini se vjerojatnim da su ograničenja pod kojima je Donizetti djelovao u Napulju također imala pozitivne učinke, makar samo u smislu da talijanska opera s početka 19. stoljeća cvjeta na napetosti između generičkih ograničenja i

idiosinkratičkog izraza. Sigurno je da je Donizetti kasnije pokazao privrženost određenim dramatičnim konvencijama. Donizetti je povremeno tražio položaje koji bi nudili usporedivu financijsku sigurnost u ugodnijim okolnostima, ali pokušaj iz 1833. da osigura mjesto maestra di cappella u katedrali u Novari i pokušaj iz 1837. da naslijedi pokojnog Niccoloa Zingarellija na mjestu ravnatelja napuljskog konzervatorija propali su. Glavna preokupacija tijekom svih godina bilo je ostvarivanje izvedba u Parizu. Dugo očekivana prilika konačno je stigla 1835. kada je Rossini naručio nova djela za Théâtre-Italien od Donizettija i Bellinija. Adaptirao je Byronovu dramu *Marino Faliero*. Iako nije doživio delirijski prijem, bio je dobro primljen, usprkos tome što su se Francuzi žalili na Donizettijevu naviku da prebrzo sklada i oponaša Rossinija.

7.2. Analiza arije *O mio Fernando*

*Fia dunque vero, oh ciel?
Desso, Fernando, lo sposo di Leonora!
Ah! Tutto mel dice,
e dubbia e l'alma ancora
all'inattesta gioja!
Oh Dio! Sposarlo?
Oh mia vergogna estrema!
In dote al prode recar il disonor
no, mai; dovesse esecrarmi, fuggir, sapra in
brev' ora chi sia la donna
che cotanto adora.

O mio Fernando! Della terra il trono a
possederti avria donato il cor;
ma puro l'amor mio come il perdono,
dannato, ah! lassa! E a disperato orror. Il
ver fia noto, e in tuo dispegio estremo, la
pena avrommi che maggior si de', ah! Se il*

*giusto tuo disdegno allor fia scemo,
piombi, gran Dio, la folgor tua su me!

Su, crudeli, e chi v'arresta?
Scritto in cielo il mio dolor!
Su, venite, ell' e una festa;
sparsa l'ara sia di fior.
Gia la tomba a me s'appresta;
ricoperta in nefra vel sia la trista fidanzata,
che reietta, disperata, non avra perdono in
ciel.
Maledetta, disperata, non avra perdono in
ciel.

Istina je onda, o nebesa! Ti...
Fernando biti ćeš Leonorin muž!
Sve mi je to rečeno, a ipak je moj duh još
uvijek sumnjičav ove neočekivane radosti!
O Bože! Udati se za njega? Oh, kakva*

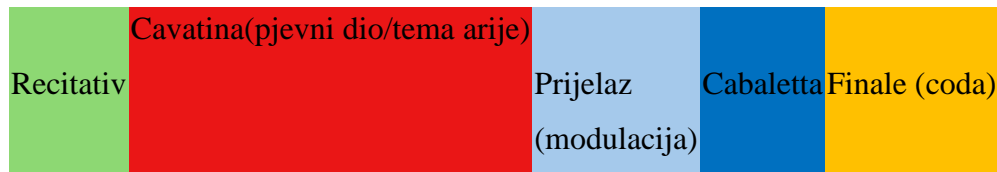
nepodnošljiva sramota!
Kao miraz hrabrom čovjeku...Ja ću mu
donijeti sramotu, ne, nikada;
Ako ikad treba mrzi me, preboljet ću, znat će
za kratko vrijeme Ova žena koju on tako
obožava.
O moj Fernando! Prijestolje zemlje,
dalo bi svoje srce da te posjeduje,
Ali moja čista ljubav je kao oprost,
a ipak sam proklet, jao! To je
zastašujućí horor. Istina će se saznati, i to
uz tvoj krajnji prezir, dobit ću najgoru

moguću kaznu; Ako ste s pravom
nezadovoljni, onda ću biti ruglo
Udari me, veliki Bože, svojom munjom.

Dođi, smrti, što te sprječava?
Moja bol je zapisana na nebu,
Dođi, ona je slavlje,
oltar prostrt cvijećem.

Grob mi se već otvara; Crni me veo već
 pokriva; Ah! Tužna nevjesta, prokleta,
očajna, Ona neće imati oprosta na nebu.

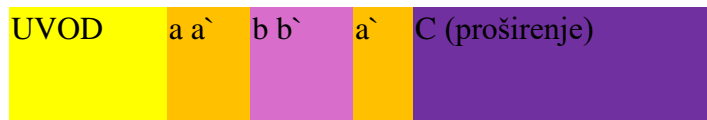
Operna arija *O mio Fernando* sastavni je broj 3. čina opere *La Favorite*.



Tablica 1. Shematski prikaz arije *O mio Fernando*

Recitativ počinje u a-molu, u brzom tempu (*allegro agitato*). Prvih osam taktova izvodi solo orkestar (klavir). Melodija je razvijenija, pjevnija i većeg opsega nego li je uobičajeno za recitative. U tridesetom taktu dolazi do potpune promjene tempa u spori (*lento*) i tu nastupa dijalog klavira i glasa – naizmjenični nastupi – kao da orkestar (klavir) dočarava razvoj neke emocije ili razmišljanja koje Leonora doživljava, a on sama verbalizira misli koje su produkt osjećaja. Pred kraj recitativ modulira u F-dur i završava na smanjenom kvintakordu V. stupnja C-dura. Prijelaz na Temu arije kroz dva takta donosi orkestralni (klavirski) instrumental rastavljenim malim durskim septakodom C-dura kako bi postavila temelj za sljedeći dio arije. Cavatina je spori dio operne arije u kojem su izražene emocije. Tempo je umjeren i pjevan, a ritam ostvaren instrumentalnom pratnjom u basu podsjeća na valcer. Harmonijsku pratnju čine

rastavljeni kvintakordi glavnih stupnjeva C-dura, dok desna ruka donosi temu koja je postavljena kao pitanje (završetak melodije na dominantu) i odgovor (završetak melodijske linije na tonici). Nastavlja glas iznoseći istu temu oblika pitanje-odgovor još dva puta, drugi puta s nešto više alteracija i varijacija.



Tablica 2. Shematski prikaz cavatina dijela operne arije

Harmonijska pratnja gotovo jednaka u cijelom cavatina dijelu, uz rjeđe korištenje kvintakorda sporednih stupnjeva (III-VI) umjesto glavnih stupnjeva, kako bi se održala zanimljivost. Prijelaz na cabalettu je četverotaktna fraza koja započinje predtaktom. Priprema uzbuđenje i stvara napetost. U melodijskoj liniji to se ostvaruje punktiranim ritmom te alteracijama, a u harmoniji izmjenom smanjenih i povećanih septakorda III. stupnja C-dura, priprema modulaciju u E-dur sljedećeg dijela skladbe. Izvodi se akcentirano i vrlo glasnom dinamikom, a završava decresendom i ritardandom kako bi se ostvario što veći kontrast onome što slijedi. Cabaletta je odrješit i odlučan dio arije bržeg tempa. Iako glas ima naizgled umjereno brzu melodijsku liniju koju čine duže držane note, instrumentalna pratnja ima oktave u basu i šesnaestinke i osminke na kvartsekstakorda E-dura, u slijedu tonika-subdominanta-tonika.



Tablica 3. Shematski prikaz cabaletta dijela arije

U B djelu pratnja se razvija silazno od II. stupnja i vraća se ponovno na toniku. C dio razrada je materijala A dijela. U završnom dijelu (coda) napetost se dodatno ostvaruje oktavama na tonici i izmjenom tonike i dominantnih septakorda E-dura. Tremolo i akcenti dodatno u instrumentalu naglašavaju dramatiku i daju slušatelju do znanja da je riječ o finalu. Za pjevača početnika i profesionalca, ovo je iznimno težak operni broj. Veliki opseg, odnosno trajanje kompozicije primarni je izazov za svakog pjevača. Prije svega potrebna je odlična tjelesna i pjevačka kondicija. Neophodno je i poznavanje tehnike i snalaženje u svim registrima, odnosno savršeno

suglasje svih elemenata vokalnog aparata. Vokalni aparat ima potencijal za visoko kompleksne pothvate. Od klasičnih pjevača očekuje se da implementiraju čitav spektar promjena oblika i postavka istovremeno održavajući karakterističnu kvalitetu i boju tona. Da bi to efikasno izveo, ton pjevača mora polaziti iz pozicije odmora. Vokalni pedagog Lhotka-Kalinski naglašava kako je za oblikovanje kvalitetne i zdrave glazbene fraze neophodno da je donesena na mirnoj i cjelovitoj, neisprekidanoj struji daha.²⁹ Ona je točno izjednačena s niskom pozicijom larinksa i farinksa te omogućava najučinkovitije i najslobodnije međudjelovanje gornjeg i donjnjeg apoggia. Mišići abdominalnog pojasa imaju dvojak ulogu za pjevače. Oni su primarno odgovorni za uspravno držanje i stabilnost trupa, s ograničenom količinom djelovanja na kontrolu daha. Kod klasičnih pjevača potrebno je specifično upravljanje dahom. Radno opterećenje abdominalnih mišića mora biti drukčije raspoređeno. Te pojedine zadaće centriranje muskulature, stabilnost trupa i upravljanje zrakom, dobro je da pjevač razvija istovremeno jer svaka komponenta ima “knock on“ efekte na drugu. Jednom kada pjevač razvije dobro vođeno držanje, jednostavnije je koristiti abdominalne mišiće za upravljanje disanjem. Odnosno kada je dah dobro podržan lakše je održati stabilnost i izjednačavanje cijele muskulature i stabilnost apoggia.³⁰

²⁹ Lhotka-Kalinski (1976). 56.

³⁰ Chapman, J. L., & Morris, R. (2021). 31.

9. Georges (Alexandre-César-Léopold) Bizet; Carmen arija L

9.1.O autoru

Georges (Alexandre-César-Léopold) Bizet rođen je u Parizu 25. listopada 1838. Njegov otac bio je amaterski pjevač i prosječan skladatelj, a majka pijanistica. Učio je pjevanje kod ujaka François Delsartea, koji je bio slavni učitelj pjevanja pa je Bizet od najranije dobi bio okružen glazbom. Već u devetoj godini počeo je učiti klavir kod Antoineta François Marmontela, a sa deset je kao iznimno talentiran primljen na pariški konzervatorij. Ondje su mu predavali Marmontel (klavir), François Benoist (orgulje), a kontrapunkt Pierre-Joseph Guillaume Zimmerman, koji je često bio zamijenjen od strane Charlesa Gounoda. Od 1853. Bizet je studirao kompoziciju u klasi Jacquesa François Fromental Halévyja, autora poznate "velike opere" *Židovka (La Juive)*, čija se kći Geneviève (1849-1926) kasnije udala za Bizeta. Prvu simfoniju u C-duru skladao je kao sedamnaestogodišnjak 1855., a kasnije je postala poznata po koreografiji Georgea Balanchinea u jednom od najpoznatijih baleta 20. stoljeća. Tijekom studija Bizet je osvojio niz nagrada, uključujući i prestižnu *Prix de Rome* 1857. kao devetnaestogodišnjak s kantatom *Clovis et Clotilde*. Te godine, zajedno s Alexandrom Charlesom Lecocqom, pobijedio je na natjecanju koje je Jacques Offenbach raspisao za operetu. Suradnja je rezultirala operetom *Le Docteur Miracle (Čudotvorni liječnik)* koja je imala premijeru u Théâtre des Bouffes Parisiens. U prosincu 1857. Bizet je otišao u Rim kao dio nagrade *Prix de Rome*, što je uključivalo trogodišnji boravak u Villi Medici, gdje je ostao do jeseni 1860. Tijekom boravka u Italiji skladao je operu buffu *Don Procopio*, sakralno djelo *Te Deum* te simfonijsku odu *Vasco de Gama*. Nakon povratka u Pariz radio je na simfoniji *Roma* te dovršio uvertiru *La Chasse d'Ossian (Ossianov lov)* i operu comique *La Guzla de l'Émir*, koja je brzo skinuta s repertoara i zagubila se. Međutim, upravitelj kazališta Théâtre-Lyrique, Léon Carvalho ponudio mu je libreto Michela Carréa i Eugènea Cormona za operu *Les pêcheurs de perles (Biserari)*, koja je s osrednjim uspjehom praižvedena 30. rujna 1863. Iako su kritičari bili rezervirani, pa čak i oštri, Bizet je dobio pohvale od Hectora Berlioza koji je govorio o talentu koji obećava. Nakon *Biserara* Bizet je komponirao "veliku operu" u pet činova *Ivan IV*. Opera je tek 1946. premijerno izvedena u dvorcu Mühringen u Württembergu, te 1951. u Grand Théâtru u Bordeauxu pod nazivom *Ivan le Terrible (Ivan Grozni)*. Théâtre-Lyrique zatim je naručio od Bizeta operu *La jolie fille de Perth (Ljepotica iz Perth)* prema romanu Sir Waltera Scotta. Praižvedena je krajem 1867. i to je jedina Bizetova opera koju je tadašnja kritika gotovo

jednoglasno pohvalila. Tijekom tog vremena Bizet je također skladao nekoliko klavirskih skladbi i solo-pjesama, no loše financijske prilike prisilile su ga da se bavi drugim poslovima, uključujući obradu glazbe za zabavu i podučavanje. Pretjerani rad iscrpio je njegovo tijelo i duh, a teška duševna kriza ostavila je traga na njegovom radu. Počeo je skladati nekoliko opera koje nije završio ili je odustao od njih. Godine 1872. Bizet se ponovno pojavio na opernoj sceni s opérom comique u jednom činu *Djamileh* prema poemi Alfreda de Musseta, ali opera je doživjela neuspjeh kod publike i kritike. Umro je u Bougivalu pokraj Pariza 3. lipnja 1875., točno tri mjeseca nakon praizvedbe svog remek-djela *Carmen*.³¹

9.2. Opera Carmen

Remek djelo francuskog realizma koje glazbenim brojevima jasno ističe psihološke i socijalne karakterizacije. Radnja opere smještena je u Seville u Španjolskoj i prati tragičnu ljubavnu priču između vojnika Don Joséa i strastvene Ciganke Carmen. Započinje na trgu ispred tvornice cigara. Vojnici i stanovnici grada provode vrijeme na trgu, a vojnici promatraju prolaznike. Micaëla, seoska djevojka, dolazi tražeći Don Joséa, ali odlazi prije nego što ga uspije pronaći. Carmen se pojavljuje s grupom Ciganki, izazivajući pažnju vojnika svojim provokativnim ponašanjem i pjevanjem. Don José je očaran Carmen, ali ju pokušava ignorirati. Ubrzo izbija svađa među radnicama u tvornici, a Carmen biva uhićena zbog napada na jednu od kolegica. Don José je zadužen za njezino čuvanje, pa ga Carmen zavodi i obećava mu ljubav ako joj pomogne pobjeći. Don José, zaluđen njezinom ljepotom, popušta joj i omogućuje joj bijeg, zbog čega završava u zatvoru. Carmen i njezine prijateljice Frasquita i Mercédès uživaju u krčmi s krijumčarima Dancaïrom i Remendadom. Zajedno planiraju novi posao. Escamillo, poznati toreador, ulazi u krčmu, također očaran Carmen, pjeva joj *Toreadorovu pjesmu*, ali ona ga odbija. Kada se Don José pojavi, Carmen ga uvjerava da im se pridruži u krijumčarenju. On u početku odbija jer se želi vratiti vojnoj dužnosti, ali nakon što se sukobi sa svojim nadređenim, Zunigom, odlučuje pobjeći s Carmen i pridružiti se bandi. U planinama, krijumčari planiraju sljedeći posao. Carmen je već umorna od Don Joséa i počinje ga odbijati. Ona, Frasquita i Mercédès proriču sudbinu iz karata i saznaju da ih čeka smrt. Micaëla dolazi u planine kako bi uvjerala Don Joséa da se vrati kući jer mu je majka na samrti. Don José nevoljko pristaje, ali prvo

³¹ https://www.lisinski.hr/media/publications/Carmen_9_11_2014.pdf Pristupljeno 12.4.2024.

se sukobi s Escamillom, koji se također pojavio kako bi ponovno vidio Carmen. Carmen ih razdvaja, a Escamillo poziva sve na svoju borbu s bikovima u Sevilli. Radnja se vraća u Sevillu, gdje se priprema borba s bikovima. Carmen je sada u vezi s Escamillom. Don José očajnički traži Carmen, želeći je zadnji put vidjeti. U dramatičnom završetku, Carmen odbija Don Josúa, odbacivši njegovu ljubav. U trenutku očaja i bijesa, Don José je ubija nožem dok iz arene dopiru zvuci pobjedničke pjesme Escamilla.

Kroz cijelu operu, Carmenina slobodna i neovisna priroda sukobljava se s ljubomorom i posesivnošću Don Josúa, što vodi do neizbježne tragedije. Prosper Mérimée prvi je put objavio pripovijetku *Carmen* u pariškom časopisu *Revue des Deux Mondes* 1. listopada 1845. Mérimée je priču o zanosnoj Ciganki i naredniku Don Josúu ispričao iz prvog lica, tvrdeći da ih je oboje upoznao. Bez obzira na to, je li Carmencita proizvod autorove mašte ili je stvarno postojala, Mérimée ju je učinio stvarnom i živom, poput svih velikih umjetničkih kreacija. Velike svjetske pjevačice, bez obzira na to koliko su često interpretirale lik, nikada nisu bile sigurne jesu li potpuno shvatile taj čudesni lik. Bizet se počeo baviti skladanjem opere *Carmen* nakon premijere opere *Djamileh*. Unatoč neuspjehu premijere, upravitelji opére-comique Camille du Locle i Adolphe de Leuven pozvali su ga da skladaju operu za koju bi libreto napisali Henri Meilhac (1831-1897) i Ludovic Halévy (1834-1908). Prema nekim izvorima, Du Locle je predložio Meriméeovu novelu *Carmen* kao temu, dok je prema drugima to učinio Bizet. Libretisti su bili oduševljeni, ali De Leuvenu se nije sviđala ideja da Carmen bude ubijena na sceni. Također, smatrao je mnogo toga neprikladnim za svoju opernu kuću, koja se doživljavala kao obiteljska. Halévy je počeo pisati dijaloge, a Meilhac stihove. U libretu su ublažili lik Carmen i pojednostavnili pad Don Josúa. Ono što je posebno važno i govori o njihovu osjećaju za scenu jest uvođenje lika Micaële. Taj lik predstavlja blagost i čistoću u suprotnosti s likom Carmena. To je bila briljantna zamisao libretista i skladatelja. Frasquita, Mercédès, Zuniga i Moralès dodali su radnji životopisnu slojevitost, dok je Escamillo dobio na važnosti i postao simbol onoga što glavna junakinja želi. Pretpostavljajući da je to narodna pjesma, uzeo je melodiju pjesme *El Arreglito* slavnog španjolsko-baskijskog skladatelja Sebastián Yradiera (1809-1865), ali joj je svojim neponovljivim harmonijskim stilom i ritmom habanere dao snažan vlastiti pečat.³²

³² https://www.lisinski.hr/media/publications/Carmen_9_11_2014.pdf Pristupljeno 12.4.2024.

9.3. Analiza arije *L'amor est un oiseau rebelle*

Ova živopisna arija, popularno poznata i kao "Habanera" u potpunosti oslikava Carmen kao razigranu i egzotičnu. Možemo prepoznati tonsko slikanje. Trzalačke žice, u basu originalne partiture, uspostavljaju ritam povezan s tangom, a taj ritam traje kroz svaki takt arije. Forma je: Strofa–Pripjev–Strofa–Pripjev koji izvodi zbor tako da ponavlja Carmenine riječi i melodije u svakom pripjevu. Prvi dio svakog stiha je u molaskom tonalitetu, ostatak u duru uz istu toniku.³³

Ovaj broj iznimno je važan za operu. Prema nekim izvorima napisana je naknadno, tijekom proba kako bi se zadovoljile želje gđe. Galli-Marié, koja nije marila za ono što je Bizet izvorno napisao. Htjela je "karakteristično ozračje, nešto poput narodne pjesme, pomalo uzbudljivo, u kojem bi mogla pokazati sav arsenal svoje umjetničke perverzности; milovanja glasa i osmijeha, sladostrasne modulacije, očaravajuće poglede, uznemirujuće geste". Tako se Bizet uhvatio teme prave španjolske narodne pjesme koja je privukla njegovu pozornost, učinivši je svojom vlastitom karakterističnom pratnjom koja je trijumf harmonijskih i ritmičkih sredstava.³⁴ Drugi izvori pak tvrde, kad je pisao Carmen, da je Bizet prilagodio melodiju za "L'amour est un oiseau rebelle" iz popularne habanere tog doba, za koju je vjerovao da je španjolska narodna pjesma. Melodija je zapravo preuzeta iz skladbe baskijskog skladatelja Sebastiána Yradiera (1809–65) pod nazivom "El Arreglito", a kad je Bizet otkrio da se zapravo ne radi o narodnoj pjesmi, već o relativno nedavnoj kabaretskoj pjesmi, vokalnoj partituri svoje opere dodao je bilješku navodeći pravi izvor.³⁵ Pjesma je jedan od nezaboravnih brojeva opere: utjelovljenje zavodništva i jednostavnosti. Ostvaruje osvajanje protagonista ljubavnika Don Joséa u prvom susretu sa Carmen.

Prema Jerković (2019). umjetničko pjevanje je dinamičan proces koordiniranja fizikalnih osjeta disanja, rezonancije i artikulacije u besprijekoran ujednačen izraz, što podrazumijeva cijeli niz odluka i postupaka koje prethode svakom zapjevu pjevača. Ova kompozicija za pjevača je vokalno zahtjevna. Bez većih skokova i oscilacija u dinamici, pisana u srednjem registru glasa,

³³ <http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/carmen/amour.html> pristupljeno 13.4.2024.

³⁴ Henson K. (2015). Real mezzo: Célestine Galli-Marié as Carmen. In: Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century

³⁵ <https://www.metopera.org/discover/education/educator-guides/carmen/musical-snapshots/the-global-habanera/> pristupljeno 13.4.2024.

fraze optimalnog trajanja. Ipak potrebno je imati na umu ujednačenost iz koje proizlazi prividna lakoća i jednostavnost tona i interpretacije. Osim što je to način na koji se postavlja scenski prikaz lika u točno tom trenutku opere, ostvaruje se i umjetnička vrijednost izvedbe.

ZAKLJUČAK

Pjevač početnik u samom početku obrade svake kompozicije prvo mora analizirati osnovne elemente svakog glazbenog djela. To su tonalit, mjera, harmonija, dinamika, artikulacija, melodija, fraze i izraz te tekst i prijevod teksta kompozicije. Važno je za zdravu i kvalitetnu interpretaciju poznavati o čemu se govori. Kao što ne bi prepričavali priču, bez da smo je pročitali, ne bi trebalo ni pjevati bez da smo istražili o čemu.

Nadalje, potrebno je posjedovanje kompetencije čitanja i izvođenja instrumentalne partiture, odnosno optimalno poznavanja klavirskog notnog teksta. Klavirska ili orkestralna instrumentalna dionica u svakoj je kompoziciji u nekakvom odnosu s dionicom glasa, a kakav je odnos, treba dobro razumjeti prije izvođenja skladbe pred publikom. Za interpretaciju notnog teksta neophodno je poznavanje stila i razdoblja u kojem je smještena skladba koju pripremamo za izvođenje, kao i kod svakog drugog glazbenika praktičara. To može utjecati na zapjev, boju, dinamiku, uobličavanje kompozicije u cijelosti.

Ipak, ono što je najbitnije za autentično izvođenje svakog glazbenog djela i zauzimanja pažnje publike, jest strast, razumijevanje emocije lika kojeg utjelovljujemo, zanesenost umjetnošću koja živi kroz izvedbu pjevača.

LITERATURA

Baranović, Krešimir. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 22.2.2024. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/baranovic-kresimir>>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, March 20). Enrique Granados. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Enrique-Granados>

Božičević, T. (2021). *Analiza skladbi talijanskih autora 17. I 18. stoljeća u nastavi pjevanja pripremnih razreda glazbene škole kroz vokalno - tehničke i muzičke aspekte* (Diplomski rad). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija. Preuzeto 10.4.2024. s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:877736>

Cesti, A. <https://www.britannica.com/biography/Pietro-Antonio-Cesti> pristupljeno 23.2.2024.

Chapman, J. L., & Morris, R. (2021). *Singing and teaching singing: A holistic approach to classical voice*. Plural Publishing. (31-45)

Cvejić, N. (1980), *Savremeni belkanto*, Beograd: Univerzitet umetnosti u. Beogradu

Henson K. (2015). *Real mezzo: Célestine Galli-Marié as Carmen. In: Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*. Cambridge Studies in Opera. Cambridge University Press; 2015:48-87

Hussey, D. (2024, April 4). *Gaetano Donizetti*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Gaetano-Donizetti>

Jerković, B. (2019). Kurikul nastave pjevanja. Osijek: Akademija za umjetnosti i kulturu u Osijeku. 116

Kos, K. (2014), *Hrvatska umjetnička popijevka*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo

Lhotka-Kalinski, I., (1976). *Umjetnost pjevanja*, Školska knjiga, Zagreb.

Lučić, F. (1940). Elementarna teorija glazbe i pjevanja za srednje i glazbene škole, III. dio, Naklada St. Kugli, Zagreb

Poulenc, Francis. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 20.5.2024. <https://enciklopedija.hr/clanak/poulenc-francis>

Salter, L. (1983). Vodič kroz klasičnu glazbu. Mladost. Zagreb

Schumann, Robert. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 20.5.2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/schumann-robert> .

Žaja, R., Milošević, M., Jozić, M., Butković, A. i Ries, M. (2023). Singing voice handicap in the croatian amateur and professional classical singers. Sigurnost, 65 (2), 145-152. <https://doi.org/10.31306/s.65.2.1>

Žmegeč, V., Majstori europske glazbe – od baroka do sredine 20. stoljeća, Matica Hrvatska, Zagreb, 2009.

Mrežni izvori:

- <https://www.metopera.org/discover/education/educator-guides/carmen/musical-snapshots/the-global-habanera/> pristupljeno 13.4.2024.
- <http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/carmen/amour.html> pristupljeno 10.4.2024.
- https://www.lisinski.hr/media/publications/Carmen_9_11_2014.pdf pristupljeno 10.4.2024.
- <https://bach.org/education/bwv-232/agnusdei/> pristupljeno 10.4.2024.

PRILOZI

1. Arie Antiche (libro secondo), Milano: Ricordi, str. 35-39
[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP91950-Parisotti -
Antique Arias Vol. 2.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP91950-Parisotti-_Antique_Arias_Vol.2.pdf)
2. Bach Messe in h-Moll (Mass in B minor), BWV 232, Klavierauszug (piano/vocal score).
Bärenreiter Urtext edition, BA 5102a.
3. Baranović, K. (1950). *Pet pesama* Beograd: Prosveta
4. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP624185-PMLP12743-
schumann_frauenliebe-und-leben_op42_original_high_voice_peters_9307.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP624185-PMLP12743-schumann_frauenliebe-und-leben_op42_original_high_voice_peters_9307.pdf) (4-9)
5. [https://kupdf.net/download/poulenc-les-chemins-de-l-39-amour-
pdf_58d2e54ddc0d60c76cc34639_pdf](https://kupdf.net/download/poulenc-les-chemins-de-l-39-amour-pdf_58d2e54ddc0d60c76cc34639_pdf)
6. <https://musescore.com/user/27638568/scores/6909797>
7. <https://www.scribd.com/doc/316758066/Glinka-Ya-Pomnyu-Chudnoe-Mgnovene>
8. <https://musescore.com/user/722201/scores/7361234>
9. <https://musescore.com/user/28362050/scores/6219547>
10. Schott (2014). *Italian Opera Arias* Herausgegeben, Licciarda (ur.). 61- 71
11. Solo pjesme (1985.) Lieder / Dora Pejačević ; priredio, stihove prepjevao i predgovor
napisao Antun Petrušić ; urednik Koraljka Kos 37- 38, 41-45