

Solistički koncert

Ostrugnaj, Marija

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:251:665429>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



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 PRIJEDIPLOMSKI STUDIJ PJEVANJE

MARIJA OSTRUGNJAJ

SOLISTIČKI KONCERT

ZAVRŠNI RAD

MENTOR:

red. prof. art. dr. sc. Berislav Jerković

Osijek, 2024.

Sadržaj

Sažetak

Uvod	1
1. Anonimo: <i>O leggiadri occhi belli</i>	2
1.1. Formalno-interpretativna analiza.....	2
2. Johann Sebastian Bach: arija <i>Qui sedes ad dextram Patris</i> iz <i>Mise u h-molu</i> , BWV 232	4
2.1. Johann Sebastian Bach.....	4
2.2. Misa kao glazbena vrsta.....	5
2.3. <i>Misa u h-molu</i>	5
2.4. Formalno-interpretativna analiza.....	6
3. Franz Schubert: <i>Die Krähe</i> , op. 89, br. 15.....	8
3.1. Franz Schubert	8
3.2. Ciklus pjesama <i>Winterreise</i>	9
3.3. Formalno-interpretativna analiza.....	10
4. Franz Schubert: <i>Die junge Nonne</i> , op. 43, br. 1.....	13
4.1. Formalno-interpretativna analiza.....	13
5. Felix Mendelssohn Bartholdy: <i>Gruss</i> , op. 19, br. 5	16
5.1. Felix Mendelssohn Bartholdy	16
5.2. Formalno-interpretativna analiza.....	17
6. Robert Schumann: <i>Volksliedchen</i> , op. 51, br. 2.....	19
6.1. Robert Schumann.....	19
6.2. Formalno-interpretativna analiza.....	21
7. Richard Strauss: <i>Zueignung</i> , op. 10, br. 1	22
7.1. Richard Strauss	22
7.2. Formalno-interpretativna analiza.....	23
8. Richard Strauss: <i>Cäcilie</i> , op. 27, br. 2.....	25
8.1. Formalno-interpretativna analiza.....	25
9. Blagoje Bersa: <i>Seh duš dan</i>	28
9.1. Blagoje Bersa.....	28
9.2. Formalno-interpretativna analiza.....	29
10. Dora Pejačević: <i>Zašto?</i> , op. 13	32
10.1. Dora Pejačević	32
10.2. Formalno-interpretativna analiza.....	33
11. Richard Wagner: ciklus <i>Wesendonck Lieder</i> WWV 91	35
11.1. Richard Wagner	35

11.2. <i>Wesendonck Lieder</i>	36
11.3. Formalno-interpretativna analiza.....	38
11.3.1. <i>Der Engel</i>	38
11.3.2. <i>Stehe Still</i>	40
11.3.3. <i>Im Treibhaus</i>	42
11.3.4. <i>Schmerzen</i>	45
11.3.5. <i>Träume</i>	46
12. Camille Saint-Saëns: arija Dalile <i>Mon cœur s'ouvre à ta voix</i> iz opere <i>Samson i Dalila</i>	49
12.1. Camille Saint-Saëns	49
12.2. Opera <i>Samson i Dalila</i>	50
12.2.1. Komentar o operi	50
12.2.2. Likovi i sadržaj	51
12.3. Formalno-interpretativna analiza.....	52
13. George Bizet: arija Carmen <i>Seguidilla</i> iz opere <i>Carmen</i>	56
13.1. George Bizet.....	56
13.2. Opera <i>Carmen</i>	57
13.2.1. Komentar o operi	57
13.2.2. Likovi i sadržaj	58
13.3. Formalno-interpretativna analiza.....	60
Zaključak	64
LITERATURA	65

Sažetak

U ovom radu obradit će se sav sadržaj solističkog koncerta, što obuhvaća formalno-interpretativnu analizu skladbi koje će biti izvedene, prijevode tekstova skladbi te biografije njihovih skladatelja.

Solistički koncert sastoji se od arije antiche, oratorijske arije, četiriju solo pjesama romantizma, dviju solo pjesama 20. stoljeća, dviju solo pjesama hrvatskih skladatelja, jednog ciklusa pjesama (od pet skladbi) te dviju opernih arija.

Ključne riječi: koncert, solo pjesma, arija, skladatelji

Summary

This thesis will cover all the content of the solo concert, which includes the formally interpretative analysis of the compositions that will be performed, translations of the texts of the compositions and biographies of their composers.

The solo concert consists of aria antica, an oratorio aria, four romantic solo songs, two solo songs from 20th century, two solo songs by Croatian composers, a song cycle (of five songs) and two operatic arias.

Keywords: concert, solo song, aria, composers

Uvod

Ovaj završni rad obuhvaća cjelokupni program solističkog koncerta, analizira skladbe, predstavlja njihove prijevode te donosi pregled biografija skladatelja. Pri analizama skladbi navedene su i opisane njihove bitne glazbene, ali i lirske odrednice: tonalitet, mjera, tempo, dinamičke, artikulacijske i agogičke oznake, ugođaj te tema i ideja pjesme koja se krije u njenim stihovima (a najčešće je ekspresivno usklađena s glazbom). Mnogo je elemenata kompozicije koje je glazbeniku pjevaču uputno osvijestiti; upoznavajući se sa što više njenih specifičnosti i približavajući se mnogim njenim dimenzijama, pjevač olakšava put adekvatnoj interpretaciji. Kako ona ne bi bila utemeljena samo na pjevačevoj proizvoljnosti, važno je za pjevača već pri prvom susretu sa skladbom (dakako i tijekom cijelog rada na istoj) uočavati kako i u kojim trenucima primjenjivati znanje o pjevačkoj tehnici. Na taj način pjevač steče detaljno razumijevanje skladbe i kvalitetno koristi svoj jedinstveni instrument – glas.

Program:

Anonimo: *O leggiadri occhi belli*

Johann Sebastian Bach: arija *Qui sedes ad dextram Patris* iz *Mise u h-molu*, BWV 232

Franz Schubert: *Die Krähe*, op. 89, br. 15

Franz Schubert: *Die junge Nonne*, op. 43, br. 1

Felix Mendelssohn Bartholdy: *Gruss*, op. 19, br. 5

Robert Schumann: *Volksliedchen*, op. 51, br. 2

Richard Strauss: *Zueignung*, op. 10, br. 1

Richard Strauss: *Cäcilie*, op. 27, br. 2

Blagoje Bersa: *Seh duš dan*

Dora Pejačević: *Zašto?*, op. 13

Richard Wagner: ciklus *Wesendonck Lieder* WWV 91:

- *Der Engel*
- *Stehe still*
- *Im Treibhaus*
- *Schmerzen*
- *Träume*

Camille Saint-Saëns: arija Dalile *Mon cœur s'ouvre à ta voix* iz opere *Samson i Dalila*

George Bizet: arija Carmen *Seguidilla* iz opere *Carmen*

1. Anonimo: *O leggiadri occhi belli*

1.1. Formalno-interpretativna analiza

O leggiadri occhi belli,
Occhi miei cari,
Vivi raggi del ciel
Sereni e chiari,
Poiché tanto bramate
Di vedermi languire,
Di vedermi morire,
Occhi belli che adoro,
Mirate ch'io moro.

O serene mie luci,
O luci amate,
Tanto crude al mio amor
Quanto spietate,
Poiché tanto godete
Della fiamma ch'io sento
Del mio grave tormento,
Deh miratemi un poco
E gioite al mio foco.

O dražesne lijepe oči,
Moje voljene oči,
Sjajne nebeske zrake,
Spokojne i jasne,
Budući da toliko želite
Vidjeti kako klonem,
Vidjeti kako umirem,
Lijepe oči koje obožavam,
Gledajte kako umirem.

O mirna moja svjetla,
O voljena svjetla,
Mojoj ljubavi toliko okrutna
Koliko nemilosrdna,
Budući da toliko uživajte
U vatri koju osjećam
Od svoje teške muke,
Pogledajte me malo
I radujte se mom plamenu.

O leggiadri occhi belli skladba je nepoznatog skladatelja, a svrstava se pod arie antiche. Termin *aria antica* populariziran je objavljivanjem zbirke talijanskih pjesama autora 17. i 18. stoljeća pod nazivom *Arie antiche*, raspoređenih u tri sveska. Arije je dugo vremena pronalazio i na koncu uspio skupiti Alessandro Parisotti, talijanski skladatelj koji je ipak poznatiji kao urednik navedene zbirke, danas veoma značajne za sve pjevače klasičnog pjevanja. Parisotti je pri objedinjenju sabranih arija pažljivo proučavao njihove razne rukopise te je dobrom dijelu onih kojima je instrumentalna pratnja nedostajala dopisao pomno birane harmonije.

Aria antica, kao što je i Parisotti u predgovoru zbirke izrazio¹, teži jednostavnosti oblika. Njeno izvođenje izbjegava pretjerivanje u bilo kojoj formi, a vodi se vezanošću melodije, mirnim pokretima, čistim ukrasima i intonativnom preciznošću.

Skladba *O leggiadri occhi belli* strofnog je oblika, a sastoji se od dva dijela – A i B. Pisana je u As-duru s modulacijama u paralelni fis-mol. Mjera je 3/4, tempo je umjeren s oznakom *con spirito*, što implicira na poletno i duhovno izvođenje. Pjevnu dionicu ne donosi poseban instrumentalni uvod, no u svakoj glazbenoj rečenici na prvoj dobi instrument samostalno iznosi harmoniju, što zajedno sa šesterotaktnom strukturom u skladbi naglašava trodobni impuls (Primjer br. 1).



Primjer br. 1

Melodija je pjevna i njen opseg nije velik (*f1 – es2*), a glazbene fraze dinamički pune odskakuju jedna od druge, čime tvore jednostavnu homogenu glazbenu misao. Tijekom cijele skladbe važno je bez prekida održavati *legato*, kao i pravilno raspoređivati dah sve do krajeva fraza koji ih harmonijski zaokružuju. Pri tome vrlo je važno na zadnjim tonovima fraza koji su duljeg trajanja, i uz to imaju oznaku *decrescenda*, izdržavati *appoggio*.

¹ Parisotti, A. *Arie antiche, vol. I*. G. Ricordi & C., Milano, 1885., Predgovor

2. Johann Sebastian Bach: arija *Qui sedes ad dextram Patris* iz *Mise u h-molu*, BWV 232

2.1. Johann Sebastian Bach

Slavni njemački kompozitor Johann Sebastian Bach, jedan od glavnih predstavnika glazbenog razdoblja baroka, za života prolazi kroz raznolika glazbena iskustva kojima možemo zahvaliti za njegov imponantan opus. Rođen je u Eisenachu 1685. godine kao najmlađe dijete poznatog crkvenog orguljaša, a njegov prvi susret s glazbom dogodio se pri podukama iz sviranja violine i čembala. Nakon smrti roditelja brat Johann Cristoph uči ga svirati orgulje i klavir te ga upućuje u poznavanje vokalne polifonije, o kojoj znanje potom boravkom u Lüneburgu dodatno oplemenjuje. 1703. u Arnstadtu dobiva mogućnost uvježbavanja zbora kao kantorov zamjenik te posao orguljaša, a 1707. na istoj poziciji djeluje u Mühlhausenu. 1708. Bach odlazi u Weimar u kojem se zadržava do 1717. Tijekom tog perioda svojim kretanjima i djelovanjem u tada glazbeno razvijajućem gradu znatno poboljšava svoj društveni i materijalni status. Ondje radi kao čembalist, orguljaš i član dvorskog orkestra, uza što kao Konzert-meister na mjesečnoj bazi za dvorsku kapelu sklada nove kompozicije². Boravak u Weimaru za Bacha je bio veoma plodonosan, i u stvaralaštvu i u instrumentalnom umijeću; tada su nastala mnoga njegova djela za orgulje, mnoge kantate, kao i komorne i klavirske kompozicije, a kao učitelj orgulja i kompozicije Bach se intenzivno okušava i u pedagoškoj sferi.

Naredni boravak u Cothenu te potom i u Leipzigu, u kojem ostaje do smrti 1750., biva obilježen sasvim suprotnim Bachovim radom; njegova glazba sve više biva pod svjetovnim utjecajem, skladateljska tehnika oslobađa se uvođenjem subjektivnih težnji i dimenzijom emocionalnosti, što svakako utire put nadolazećem razdoblju. Sada Bach piše većinom djela za dvorske svečanosti te mnoga svoja najznačajnija djela za klavir (dvoglasne i troglasne invencije, prvi svezak zbirke *Wohltemperiertes Klavier...*), orkestralna, komorna (*Brandenburški koncerti*, sonate, suite...) i djela za glas (*Magnificat*, *Muka po Mateju...*). Njegov golem opus pruža posebno individualizirani i prepoznatljivi izričaj nastao pod utjecajem poznavanja starih majstora vokalne i orguljaške glazbe, starijih ali i suvremenih glazbenih teoretičara, kao i talijanskih i francuskih instrumentalnih majstora.

² Kovačević, K. *Muzička enciklopedija 1*. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971., str. 112

2.2. Misa kao glazbena vrsta

Misa (lat. *missa* od *missio* = otpuštanje na slobodu) središnji je i najvažniji liturgijski čin kršćanskog bogoslužja koji se kao takav prema odluci koncila *Sacro-sanctum concilium* iz 1963. godine recitira ili pjeva na narodnim jezicima.³ Slijedeći uputu o glazbi u sv. bogoslužju *Musicam sacram* pjevana misa može se služiti na tri načina: razlikujemo jednostavnu verziju, svečanu misu i najsvečaniju misu – *missa solemnis*. U glazbenom kontekstu pojam mise poistovjećujemo s *Ordinarium missae*, odnosno njenim stalnim dijelovima: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*⁴, budući da su se ti dijelovi mise najčešće pjevali. Međutim, od tog oblika stariji je *Proprium missae* koji obuhvaća promjenjive dijelove, a nastao je još u razdoblju ranog višeglasja. Ti odlomci razvijali su se preko vokalne polifonije sve do različitih vokalno-instrumentalnih oblika, a pothvata skladanja misa primali su se mnogi skladatelji na europskom tlu poput Johanna Sebastiana Bacha, Ludviga van Beethovena, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Josepha Haydna, Franza Schuberta... U Hrvatskoj to su bili Boris Papandopulo, Anđelko Klobučar, Franjo Dugan, Krsto Odak i mnogi drugi.

2.3. Misa u h-molu

Za Bachova života ova misa nikad nije bila izvedena u potpunosti, no uz trud njegova sina Carla Philippa Emanuela djelo je izazvalo velik interes glazbenika nakon Bachove smrti. 1845. godine misa je u cijelosti objavljena, a prvi put izvedena je 1859. u Leipzigu.⁵ Američki povjesničar glazbe George B. Stauffer u svom vodiču za razumijevanje i analizu *Mise u h-molu* objašnjava kako se Bach odlučio za latinski tekst iz Ordinarija mise zbog njegova bezvremenskog konteksta.

Misu u h-molu krase snažna ritmička energija te brojnost slojeva, kako glazbene strukture tako i religijskog simbolizma. Tijekom različitih stavaka mise proteže se cijeli niz povijesnih glazbenih stilova, a prisutne su i revizije ranijih djela Bacha koji je uložio velike napore kako bi sve stavke ujedinio u sasvim integrirano djelo. Iako naziv mise aludira na sveprisutnost h-mol tonaliteta, možda bi ju s glazbeno-teoretskog stajališta prikladnije bilo nazvati misom u D-duru jer je ipak to tonalitet koji dominira djelom. On se pojavljuje kao nositelj radosti, pobjede i slavlja.

³ Kovačević, K. *Muzička enciklopedija 2*. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971., str. 628

⁴ <https://www.enciklopedija.hr/clanak/misa> (Pristup 11.6.2024.)

⁵ <https://www.buckschoral.org/jsbach-mass-in-b-minor> (Pristup 11.6.2024.)

Misu možemo promatrati u narednim četirima cjelinama od sveukupno 27 stavaka: u prvu spadaju *Kyrie* i *Gloria* od ukupno 12 stavaka, u drugoj je *Credo* s 9 stavaka, treću tvori jednostavačni *Sanctus*, a četvrti objedinjuje stavke *Osanna* (ponavljajući), *Benedictus*, *Agnus Dei* i *Dona nobis pacem*. Na u početku veoma ekspresivan *Kyrie* nadovezuje se *Gloria* u kojoj ponajviše u prvom i zadnjem stavku do izražaja dolazi cijeli orkestar, naročito prominentne trube, dok se u njenoj sredini nalaze dvije arije sa solističkom instrumentalnom pratnjom: *Laudamus te*, kao i *Qui sedes ad dextram Patris*. *Credo* u dramatičnom kontekstu prikazuje tri značajna događaja Kristova života – rođenje, smrt i uskrsnuće, nakon čega u *Sanctusu* čujemo utjecaj ranobaroknog polikoralnog skladanja na način da svaka dionica nosi svoju jedinstvenu osebnost. Nakon kompleksnih zborskih nastupa u *Ossana*, momenta osobne refleksije u *Benedictus* te anticipacije Kraljevstva Božjeg u *Agnus Dei*, misa završava u duhu naziva zadnjeg stavka *Dona nobis pacem*, gdje Bach gotovo identičnom fugom *Gratias agimus tibi* iz *Gloria* prikazuje nadu u mir i svoju vjeru u Boga.

2.4. Formalno-interpretativna analiza

...Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis...

...Koji sjediš s desne (Bogu) Ocu,
smiluj nam se...

Nakon četveroglasnog zborskog stavka *Qui tollis peccata mundi* slijedi arija *Qui sedes ad dextram patris* u h-mol tonalitetu i 6/8 mjeri. Pisana je za alt, dvije violine, basso continuo i za obou *d'amore*. Oboina dionica prva donosi glazbenu temu i motive koji se isprepliću tijekom skladbe. Njihov odnos u glavnoj temi skladbe možemo promatrati i kao *pitanje – odgovor*, ali i kao tehniku imitacije, kada dionica glasa iznosi svoje motive na koje se istim motivima odmah nadovezuje dionica pisana za obou (Primjer br. 2).



Primjer br. 2

Arija počinje podužim instrumentalnim uvodom, tipičnim za barokna djela, a dionica glasa glavnu temu započinje uzmahom tek u 18. taktu. Oblik je četverodijelni, ABCD; u h-molu počinje A dio, nakon kojeg instrumentalni dio prethodi B dijelu, i to u fis-molu, zatim opet instrumental modulira, ovoga puta u paralelni D-dur u C dijelu koji vrlo brzo modulira nazad u početni h-mol, ponavljajući glavnu temu i tekst skladbe, a nakon kratkog *Adagia* prelazi u završni D dio.

Tekst skladbe koji je samo kratki izvadak iz *Glorie* ponavlja se u svakom pjevnom dijelu arije, a melodija je zanimljiva prvenstveno zbog svojih skokova koji slijede uzmahe ili kolorature, a zahtijevaju da pjevač na vrijeme pripremi ton, što može biti izazovno radi promjene registara. Pri tome treba paziti da se ataka pri velikom intervalu ne izvodi presnažno i da se time ne izgubi na ujednačenosti dinamike i pozicije. Vježbanjem koloraturnih dijelova ove arije trenira se agilnost glasa, koja je potrebna da bi izvedba pružila sve dimenzije muzikalnosti koje je Bach zamislio. Naslanjajući se na trodobnu mjeru, sve dok se izvođač u pjevanju slijedi plesnim karakterom, olakšat će fluidnost iznošenja melodije i zadržati njen impuls, odnosno živost.

3. Franz Schubert: *Die Krähe*, op. 89, br. 15

3.1. Franz Schubert

Kompozitor popularnih klavirskih minijatura i reformator solo-popijevke, Franz Schubert, rođen je 1797. godine u Beču. U djetinjstvu otac ga poučava sviranju na violini, a brat pijanističkom umijeću, dok se nešto kasnije upoznaje i s orguljama, pjevanjem i osnovama harmonije. Nakon već nekog iskustva u komponiranju, 1814. Schubert sklada neke od svojih najpoznatijih solo-pjesama poput *Adelaide*, *Das Mädchen aus der Fremde*, *Gretchen am Spinnrade*, *Erlkönig*, *Heidenröslein*, *Die Spinnerin*, *Der Tod und das Mädchen* i mnogih drugih. Njegova svakodnevnica uključuje predanost komponiranju te skroman i povučen život u krugu svega nekoliko bliskih prijatelja koji su večeri njihovih zajedničkih glazbenih okupljanja nazivali *schubertijadama*⁶.

Tijekom svog kratkog života Schubert je vrlo rijetko napuštao rodni grad, a njegova glazbena djelatnost nije mu živućem donijela velika priznanja, slavu, pa čak niti sigurna primanja. To srećom ne utječe na njegovu inspiraciju i plodonosno stvaranje; do 1824. godine skladao je ciklus *Die schöne Müllerin*, velik broj solo-pjesama, sedam simfonija, klavirske sonate, scenska djela i pet misa. Djela Ludwiga van Beethovena i Johanna Wolfganga Goethea (čije je mnoge stihove i uglazbio) bude u Schubertu veliko divljenje, no njegovi naponi da ostvari s njima kontakt ili priznatu suradnju nisu urodili plodom. Pred kraj svog života, kao da ga je predvidio pa je u žurbi htio zapisati što je više djela stigao, Schubert sklada veliku *Simfoniju u C-duru*, posljednje gudačke kvartete i mise, kao i svoj znameniti ciklus solo-pjesama *Winterreise*. Umire mlad, 1828. u 31. godini života, ali za sobom ostavivši velik i nezaobilazan trag u povijesti glazbe.

Schubertova nova forma solo-pjesme, tzv. prokomponirana, razlikuje se od dotad uobičajene strofne popijevke u kojoj svaku strofu prati ista melodija, a klavirska pratnja jednostavna je i podređena pjevaču⁷. Prokomponirana solo-popijevka mnogo je uže vezana uz tekst, što se onda odražava i na cjelokupni tonski materijal. Također, klavirska pratnja tih pjesama često je građena na figurama koje nose određeni karakter, poput npr. konjskog topota u *Erlkönigu* ili pijetlovog zova u *Frühlingsträume*. U nekim njegovim pjesmama poezija i glazba toliko se čvrsto recitativnom deklamacijom teksta stapaju u cjelinu, pri čemu

⁶ Kovačević, K. *Muzička enciklopedija 3*. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971., str. 307

⁷ Kovačević, K. (bilj. 6), str. 125

dramatiku i značenje teksta najčešće podcrtava raznovrsna akordička klavirska pratnja. Njegovi ciklusi solo-pjesama uprizoruju tako prave muzičke romane. Ostavio je Schubert i velik trag na glazbenu vrstu klavirsku minijaturu; njegove su, poput *Impromptus* i *Moments musicaux*, namijenjene komornom i intimnijem muziciranju, a ne velikim koncertnim prostorima, no uspjevši u njih unijeti mnoštvo emocija s bogatstvom harmonija, učinio je Schubert tu vrstu omiljenom kod mnogih romantičara 19. stoljeća.

3.2. Ciklus pjesama *Winterreise*

Winterreise ili *Zimsko putovanje* ciklus je od 24 solo-pjesme izvorno pisane za muški glas i glasovir, na tekst njemačkog pjesnika Wilhelma Müllera (1794. – 1827.). Poezija predstavlja glas mladića koji nakon neuzvraćene ljubavi, kako bi pobjegao od bolnih sjećanja, kreće na putovanje u zimu. Ta tema čovjekova lutanja povodom razočarenja i tuge često se javljala u umjetnostima romantizma. Sam Schubert pjesme u ciklusu nazvao je uistinu strašnima⁸, što zbog mračne tematike, što zbog procesa skladanja koji je vidljiv u jednom od njegovih rukopisa. U ciklusu se isprepliću kontrasti izraženi ponekad i vrlo suptilnim neslaganjem teksta i glazbe, kao npr. u početnoj *Gute Nacht* u kojoj klavirske figure padajući na molsku dominantu na počecima fraza simboliziraju fatalnost i sjetu, dok za isto vrijeme glas vodi vrlo nježnu i delikatnu liniju predstavljajući brižnost prema pjesnikovoj ljubavi. *Der Lindenbaum* odlikuje kontemplativna smirenost, u *Die Post* čujemo pjesnikovu nadu u pozitivnom ruhu, dok *Die Krähe* nosi mračni simbolizam prikazan proganjajućim prisustvom vrane. Kao kontrast okolnim liričnim pjesmama stoji *Müt!* sa svojim energičnim akordima i psihološkim obratom, iza koje u *Die Nebensonnen* pripovjedač kao da spoznaje svoju neizbježnu usamljenost, koja se u finalnoj *Die Leiermann* ne razjašnjava u potpunosti; zagonetne riječi zajedno s klavirskom repetitivnošću i nedorečenošću ostavljaju dojam pomalo meditativnog i nepovratnog pjesnikova očaja.

⁸ <https://theclassicreview.com/beginners-guides/schubert-winterreise-a-beginners-guide/> (Pristup: 11.6.2024.)

3.3. Formalno-interpretativna analiza

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr gehn
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich sehn
Treue bis zum Grabe!

Jedna vrana sa mnom je
Dospelila iz grada,
I do danas uzastopno
Oko moje glave oblijeće.

Vrano, predivna životinjo,
Ne želiš li me ostaviti?
Namjeravaš li ubrzo ovdje
Kao plijen uhvatiti moje tijelo?

No, nemam više puno za proći
Sa svojim štapom.
Vrano, daj da napokon vidim
Odanost do groba!

Eine Krähe dolazi 15. po redu u ciklusu *Zimsko putovanje*, a specifična je ponajprije po svojoj mračnoj atmosferičnosti. Skladba je originalno pisana u c-molu, dok je partitura prema kojoj se ona izvodi u ovom koncertu transponirana u a-mol (prilagođena je nižem glasu). Mjera je 2/4, a radi se o strofno-variranom obliku. Skladba započinje klavirskim uvodom ili preludijem od 5 taktova, koji uzastopnim repetirajućim triolama u lijevoj ruci simbolizira misaoni lajtmotiv ove kompozicije: kruženje vrane oko lirskog subjekta (Primjer br. 3). U 6. taktu počinje vokalna dionica modificirano ponavljajući desnu ruku klavira iz uvoda. Ovdje nas lutalica upoznaje s prvim živućim stvorenjem na svom putu, koje ga prati od samog njegovog polaska: *Eine Krähe war mit mir aus der Stadt gezogen*. Iako se teško oduprijeti dojmu kako vrana sa sobom nosi kobni predznak, pjevač prema njoj izaziva divljenje i čak je na kraju traži da mu ostane vjerna do groba: *Krähe, laß mich endlich sehn, Treue bis zum Grabe!*; on kao da je pri kraju prihvatio svoje zamračeno stanje, a triole u klaviru sve više mogu aludirati ne samo na kruženje vrane, već i na lutajuće mentalno stanje prvog lica.



Primjer br. 3

Fraze u ovoj skladbi možemo promatrati formama glazbenih perioda (od 8 taktova), čije glazbene rečenice (od 4 takta) traže svoju zaokruženost. Prva glazbena perioda, pogotovo ako uzmemo narativni karakter teksta, zahtijeva da se tonovi pjevaju velikim *legatom*. Zbog *etwas langsam* (pomalo brzo) oznake tempa, u kombinaciji s delikatnom interpretacijom teksta, izazov je pjevaču zadržati preciznost pojedinačnog tona. Također, pri završetku treće glazbene periode dolazi do značajne promjene glasovnog registra, pri čemu se pjevač na početku postepeno spušta sve do tona *a* u maloj oktavi, nakon čega slijedi skok do *a1* te vođenje melodijske linije do *e2* (Primjer br. 4).

The image shows a musical score with German lyrics. The lyrics are: "sta - be, Krä - he, laß mich end - lich sehn Treu - e bis zum Gra - be, Krä - he, laß mich end - lich sehn". The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a melodic phrase that spans across several measures. The score also includes a *resc.* (ritardando) marking.

Primjer br. 4

Ovisno o visini tonskog položaja, određeni nizovi tonova nose svoj akustični karakter; najčešće se razlika kvalitete i vrste zvuka čuje na prijelazima od niskih tonova na srednje

tonove, zatim na prijelazu sa srednjih tonova na visoke tonove glasovnog opsega⁹. Problematika kojom se pri kraju ove skladbe pjevač mora posebno pozabaviti leži u ujednačavanju zvučne kvalitete pri vođenju tonova kroz navedene fraze, pazeći da pritom promjene registara u glasu ne budu iznimno naglašene. Pjevač je tako u nastojanju ležerne fiksacije nisko spuštenog i široko otvorenog larinksa, dok istovremeno otvara rezonantne šupljine i svjesno kontrolira izlazak zraka¹⁰.

⁹ Špiler, B. *Umjetnost solo pjevanja*. Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo, 1972., str. 186

¹⁰ Špiler, B. (bilj. 9), str. 192

4. Franz Schubert: *Die junge Nonne*, op. 43, br. 1

4.1. Formalno-interpretativna analiza

Wie braust durch die Wipfel der heulende
Sturm!

Es klirren die Balken, es zittert das Haus!
Es rollet der Donner, es leuchtet der Blitz!
Und finster die Nacht, wie das Grab!
Immerhin, immerhin!

So tobt' es auch jüngst noch in mir!
Es brauste das Leben, wie jetzo der Sturm!
Es bebten die Glieder, wie jetzo das Haus!
Es flammte die Liebe, wie jetzo der Blitz!
Und finster die Brust, wie das Grab!

Nun tobe du wilder, gewalt'ger Sturm!
Im Herzen ist Friede, im Herzen ist Ruh!
Des Bräutigams harret die liebende Braut,
Gereinigt in prüfender Glut
Der ewigen Liebe getraut.

Ich harre, mein Heiland, mit sehndem
Blick; Komm, himmlischer Bräutigam!
Hole die Braut! Erlöse die Seele von
Irdischer Haft! Horch! Friedlich ertönet
Das Glöcklein vom Thurm; Es lockt mich
Das süße Getön Allmächtig zu ewigen
Höhn. Alleluja!

Kako urlajuća oluja tutnji kroz krošnje
Drveća!

Grede zveckaju, kuća se trese!
Gromovi tutnje, munje sijevaju!
I noć je tamna, tamna kao grob!
Tako je, tako je!

Nije bilo davno da su u meni bjesnjele slične
Oluje! Život je tutnjao, kao sada oluja!
Udovi su mi drhtali, kao sada kuća!
Ljubav je plamtjela, kao munja sad!
I grudi su mi bile tamne, kao u grobu!

Sada bijes na tebe divlja, snažna oluja!
U mom srcu je mir, u mom srcu je smiraj!
Zaljubljena mlada čeka svog mladoženju.
Pročišćen u žaru propitkivanja,
Posvećen vječnoj ljubavi.

Spasitelju moj, čeznutljivim pogledom
Čekam; dođi, nebeski zaručniče! Pokupi
Svoju ženu! Oslobodite ovu dušu iz njenog
Zemaljskog zatvora! Čuj! Malo zvono mirno
Zvoni s tornja; Slatki zvuk me zove
Do vječnih visina sa svemogućom snagom.
Aleluja!

Skladba *Die junge Nonne* prva je u nizu solo-pjesama Schubertovog 43. opusa. Schubert je uglazbio stihove koje vežemo za austrijskog pjesnika i prevoditelja romantizma Jacoba Nikolausa Craighera de Jachelutte (1797. – 1855.)¹¹, kao i još nekoliko drugih njegovih pjesama i njegovih prijevoda pjesama stranih pjesnika. Kako Craigher u svom dnevniku opisuje¹², sa Schubertom se sastao u listopadu 1825. te dogovorio suradnju u kojoj će mu, kao stručnjak za razne europske jezike, osigurati prijevode mnogih francuskih, talijanskih, španjolskih i engleskih klasika koji bi se mogli uglazbiti i objaviti na njemačkom jeziku, pazeći pritom na metar izvornog jezika pri prevođenju. Svjetonazor rimokatoličanstva u Craigherovim stihovima opipljiv je, što možemo uočiti u nazivu ove skladbe, čiji je prijevod *Mlada redovnica*, kao i u njenoj temi; već samim instrumentalnim interludijem nagovješćuje se borba koja zapada mladu časnu sestru – zaljubljenost, čežnja i strast koja ju preusmjerava s njenog duhovnog puta i bliskosti s Bogom. Tijekom cijele skladbe jasno je kako njene misli i osjećaji osciliraju uzbuđenjem, zabrinutošću, ali i na koncu dolaze do smiraja kada ona ipak utjehu pronalazi u povratku svom Spasitelju.

Originalni je tonalitet skladbe f-mol, dok je verzija izvedena na koncertu transponirana u d-mol. Mjera je 12/8, a oznaka za tempo *mäßig*, što bi kao i *moderato* sugeriralo umjereni tempo izvođenja. Prema obliku, skladba je varirana strofna popijevka, u kojoj su melodije u strofama promijenjene ili uvjetovane većim promjenama raspoloženja u tekstu. Sudbonosni motivi koje možemo interpretirati kao zavijanje vjetra i zvonjavu zvona nalaze se prvo u klavirskom uvodu, a zatim i u vokalnoj dionici koja ih ponavlja. U prvom nastupu glasa pjevač nagovješćuje navedenu atmosferu, zatim drugom variranom repeticijom motiva pojačava dinamiku izrečenih misli, dok u trećoj repeticiji dinamika dosadašnjeg motiva kulminira. Nakon toga slijede fraze repetiranih tonova; prvo na *ces*, a zatim sudbonosno na *a* koji nakon modulacija utvrđuje povratak skladbe u prvotni d-mol (Primjer br. 5). Navedeni repetirani tonovi zahtijevaju od pjevača usredotočenost na poziciju tona – kod uzastopnog ponavljanja istog tona postoji opasnost od tzv. *curenja* tona, pri čemu pjevač ne uspijeva održati intonativnu preciznost tijekom cijele fraze. Kako bi se navedeni problem izbjegao, pjevač pri pjevanju takve fraze ponavljanjani ton koji slijedi treba pravovremeno anticipirati i zamišljati ga na višoj poziciji nego što zaista jest. Uz to, vrlo je bitno i pravilno raspoređivati dah tijekom navedene fraze kako nijedan od repetiranih tonova ne bi dinamički previše odskakivao od drugih.

¹¹ <https://oxfordsong.org/poet/jacob-nicolaus-craigher-de-jachelutta> (Pristup: 11.6.2024.)

¹² https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W2153_GBAJY9201517 (Pristup: 11.6.2024.)

fin - ster die Brust, - und fin - ster die Brust,

wie — das Grab. Nun to - be, du wil - der, ge-

Primjer br. 5

U drugom, odnosno B dijelu skladbe, vokalna dionica iznosi temu s početka, ali ovaj put u istoimenom D-duru, stvarajući zajedno s tekstom dojam smirenja lirskog subjekta koji kao da je lišen straha oluje i skretanja s puta. Vokalna dionica u zadnjem, C dijelu, iznesena je sekventno i u obliku rastavljenih akorada: A-dur – e-mol – D-dur, što poput teme iz A dijela zahtijeva određenu koncentraciju pjevača pri raspoređivanju bujajuće dinamike. Preobraćaj teksta i glazbe (iz početnog d-mola sve do D-dura) dodatno na samom kraju potvrđuje i repetirani stih *Alleluja!*, koji odaje dojam zvona, no ovaj put blagog, različitog od zloslutne zvonjave sa samog početka skladbe.

5. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Gruss*, op. 19, br. 5

5.1. Felix Mendelssohn Bartholdy

Smješten između epoha klasicizma i romantizma, često nazivan klasičarem među romantičarima¹³ zbog slijeđenja pravilnosti forme unatoč tendencijama sentimentalizma, Felix Mendelssohn Bartholdy ostavio je traga u glazbenoj umjetnosti kao značajan kompozitor, ali i kao pijanist i dirigent. Rođen je 1809. godine u Hamburgu u bogatoj i obrazovanoj obitelji u kojoj je bio pod nadzorom strogo oca koji se pobrinuo za Felixovu kvalitetnu glazbenu naobrazbu. Još kao dijete Mendelssohn je pokazivao svoje pijanističke vještine i glazbenu nadarenost, a učio je i svirati violinu i violu, što je u kombinaciji poticalo da se u njegovoj roditeljskoj kući u Berlinu često održavaju koncerti posjećivani od strane istaknutih umjetnika i učenjaka. 1824. godine završava pisanje svoje prve simfonije, 1827. izvodi se njegova opera *Die Hochzeit des Camacho*, a po završetku studija u Berlinu dvadesetogodišnji Mendelssohn 1829. prvi put dirigira *Muku po Mateju* Johanna Sebastiana Bacha, sto godina nakon njene prve izvedbe u Leipzigu, započevši time pokret nazvan *Bachova renesansa* koji je približio Bachovu glazbu cijelom svijetu¹⁴.

Mendelssohn 1829. započinje svoja razna putovanja; u Englesku, Škotsku, Austriju, Italiju, Švicarsku i Francusku, djelujući kao dirigent i pijanist, i učeći se glazbenim značajkama pojedine zemlje. Djeluje između ostalog i na funkcijama gradskog muzičkog direktora u Düsseldorfu, piše scensku glazbu za kazališna djela, reorganizira berlinski katedralni zbor i utemeljuje Konzervatorij u Leipzigu. Potresen smrću svoje sestre Fanny, iscrpljen putovanjima i vjerojatno potpomognuto nasljednim čimbenicima, umire 1847. godine od moždane kapi u Leipzigu. U svom kratkom životu okušao se u komponiranju raznih glazbenih vrsta i formi; njegova je najpoznatija zbirka klavirskih minijaturi *Lieder ohne Worte*, među orkestralnim kompozicijama ističu se *San ljetne noći* i *Hebriidi*, njegove najpoznatije simfonije u kojima je uspio ujednačiti odnos formi i sadržaja jesu *Škotska simfonija* i *Talijanska simfonija*, potpisuje i oratorije *Paulus* i *Elias*, a od koncerata vrijedi spomenuti njegov *Koncert za violinu i orkestar u e-molu* koji spada u najvrjednija djela literature za violinu¹⁵. Osim što se uvjerljivo smatra sjajnim kompozitorom, dirigentom te

¹³ Završki, J., Njirić, N., Manasteriotti, V., Županović, L. *Muzička umjetnost*. Školska knjiga, Zagreb, 1965., str. 129

¹⁴ Kovačević, K. (bilj. 3), str. 562

¹⁵ Završki, J., Njirić, N., Manasteriotti, V., Županović, L. (bilj. 13), str. 130

interpretom na klaviru, orguljama i violini, Mendelssohn je ostavio velik trag na vokalnu i vokalno-instrumentalnu glazbu te se njegove solo-pjesme i dueti često nalaze na repertoaru obrazovnih programa, kao i na produkcijama solo-pjevača.

5.2. Formalno-interpretativna analiza

Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute,
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling hinaus ins Weite.

Zieh' hinaus bis an das Haus,
Wo die Veilchen sprießen,
Wenn du eine Rose schaust,
Sag, ich laß sie grüßen.

Tiho mi prolazi kroz misli
Lijepa zvonjava,
Zvuk, mala proljetna pjesma,
Zvuk odlazi u daljinu.

Otiđi u kuću,
Gdje ljubičice cvjetaju,
Kad vidiš ružu,
Reci da je pozdravljam.

Skladba *Gruss* školski je primjer solo-pjesme strofnog oblika u kojem se (dvije) strofe izvode po istom glazbenom predlošku. Skladba je u C-duru, mjera je 2/4, a tempo je *andante*. Kako muzikolog Günter Metzner u svom djelu *Heine in der Musik*¹⁶ navodi, pjesma njemačkog pisca i književnog kritičara Christiana Johanna Heinricha Heinea (1797. – 1856.) *Leise zieht durch mein Gemüt* svojedobno je privukla otprilike 250 skladatelja¹⁷. Jedan od njih bio je i Mendelssohn koji je pjesmi nadjenao ime *Gruss* – Pozdrav. Skladba na vrlo jednostavan način tematizira proljeće te čistom harmonizacijom prikazuje proljetne motive stihova.

Ona počinje klavirskim uvodom od četiri takta, i to kvintama u basu te melodijom koja se kreće uzlazno i na taj način otvara put dionici glasa. Možemo reći da je *Gruss* mala dvodijelna pjesma jer se sastoji od dvije male periode, čije glazbene rečenice imaju pojednostavljenu strukturu; u prvim dvjema rečenicama tonovi fraza kreću se oko glavnih stupnjeva tonaliteta koji se u njima potvrđuje, dok pojavom treće fraze dolazi do modulacije u A-dur te zatim u d-mol, kada jedini put u skladbi čujemo promjenu melodijske struje. Nakon

¹⁶ <https://www.cambridge.org/core/journals/nineteenth-century-music-review/article/abs/pure-song-du-bist-wie-eine-blume-and-the-heine-juggernaut/DCD9B04DE02659A630EA3FB9930DDA28> (Pristup: 11.6.2024.)

¹⁷ <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/HR091.pdf> (Pristup: 11.6.2024)

modulacija skladba se polako vraća u početni C-dur u posljednjim taktovima vokalne dionice postepeno se uspinjući od dominante do tonike i praveći jednom za sam kraj mali preokret na vrhunac skladbe skokom na e_2 te potom spuštanjem na d_2 i na koncu do c_2 , odnosno zaokruženja fraze (Primjer br. 6).

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "kling' hin-aus ins Wei - - - te. sag' ich lass' sie grü - - - ssen." The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Primjer br. 6

Navedeni dio za pjevača u ovoj je skladbi najveći izazov jer za efektni vrhunac nužna je njegova priprema. Uzlazno vođenje tonova ponekad je dobro zamišljati upravo suprotno, kao da se penjanjem zapravo spuštamo, čime možemo spriječiti nepoželjno dizanje larinksa, što otežava slobodan prolazak tona. Neke su od uputa koje utječu na ispravljanje oblika rezonantnih prostora npr. pjevati bez grla (*cantare senza gola*), imitirati položaj zijevanja ili misliti na duboki položaj grkljana¹⁸.

¹⁸ Lhotka-Kalinski, I. *Umjetnost pjevanja*. Školska knjiga, Zagreb, 1975., str. 33

6. Robert Schumann: *Volksliedchen*, op. 51, br. 2

6.1. Robert Schumann

Njemački kompozitor Robert Schumann rođen je 1810. godine u Zwickauu te se od djetinjstva pod umjetničkim djelovanjem svog oca formira u velikog glazbenika. Od sedme godine uči klavir kod poznatog orguljaša Johanna Gottfrieda Kuntscha koji ga uz to upućuje i u glazbu J. Haydna, W. A. Mozarta, L. van Beethovena i mnogih drugih utjecajnih glazbenika. Svoju prvu vokalno-instrumentalnu kompoziciju *Le psaume cent cinquantième* Schumann sklada već s trinaest godina¹⁹, a osim za glazbenu djelatnost pokazuje interes i za književnost te tako piše pjesme, romane i drame. Nakon smrti oca i na nagovor majke 1826. upisuje pravni fakultet u Leipzigu, no u puno većoj mjeri posvećuje se skladanju nego učenju prava, sve više diveći se glazbi G. P. da Palestrine, J. S. Bacha i G. F. Händela. Usavršava sviranje klavira kod tada cijenjenog učitelja Friedricha Wiecka, no u nastojanju da spravom za istezanje četvrtog prsta (koju je sam osmislio) usavrši vještinu sviranja, njegova desna ruka se oštećuje čime Schumannovi snovi o pijanističkoj karijeri završavaju. Ipak, nakon tog nesretnog događaja sve više se posvećuje skladanju, a čak pokreće i tiskanje glazbenog časopisa *Neue Zeit-schrift für Musik* kojim je htio podići razinu glazbene svijesti i boriti se protiv nestručnih kritičara. Svoje kritičke osvrtne u časopisu često je potpisivao pod pseudonimom *Florestana* ili *Eusebiusa*. Schumann prijateljuje s mnogim glazbenim suvremenicima poput Mendelssohna i Liszta, a njegov odnos sa kćerkom svog učitelja Clarom Wieck polako prerasta u ljubav koju okrunjuju vjenčanjem 1840. Otada se u stvaranju, prilikom kojeg se dotad fokusirao najviše na instrument klavir, po novom usmjerava na solo-pjesmu, simfoniju i na komornu glazbu. Od 1844. razmirice u braku sve su češće, a Clara bilježi puno veći uspjeh od njega. Za vrijeme života u Dresdenu Schumann osniva mješovito pjevačko društvo *Verein für Chorgesang*, što ga potiče da sklada zbornica djela te da nakon nekoliko godina tegobnog rada završi operu *Genoveva*. Zadnje godine života uljepšava mu poznanstvo s Johannesom Brahmsom kojemu u svojim člancima predviđa veliku glazbenu karijeru. Jako nestabilnog duševnog stanja Schumann 1854. pokušava počiniti samoubojstvo bacivši se u Rajnu, no biva spašen i samoinicijativno stacioniran u psihijatrijsko lječilište u Endenichu gdje 1856. umire.

¹⁹ Kovačević, K. (bilj. 6), str. 308

Schumann svoju ne tako ogromnu popularnost za života možda duguje manjkavosti blještavila i vanjskih efekata u djelima, koja nije nedostajala u djelima ostalih poznatih romantičara, no svakako se ubraja u značajne skladatelje i utjecajne glazbenike 19. stoljeća. Živeći mnogim interesima zaokupiran te ipak odlučivši svoje vrijeme najviše pokloniti glazbenom ostvarenju, Schumann piše kako je njegov život počeo tek kada se odlučio posvetiti umjetnosti²⁰. Najpoznatiji Schumannovi ciklusi klavirskih minijatura su *Simfonijske etide* te *Karneval* u kojemu su glazbeno ocrtni likovi njegove žene Clare, F. Chopina i N. Paganinia, a također valja spomenuti zbirke *Dječji prizori* i *Album za mladež*, u kojima je izražajno dočarao svoju naklonost prema djeci. U skladanju solo-pjesama Schumann veliku ulogu pridaje dionici klavira, smatrajući ju njihovim veoma bitnim dijelom. Također stavlja veliki naglasak na deklamaciju riječi zbog čega često uvodi deklamatorsko-recitativni stil pored široke melodijske linije. Velikim remek-djelima smatraju se njegovi ciklusi solo-pjesama *Frauenliebe und Leben* i *Dichterliebe*.

²⁰ Završki, J., Njirić, N, Manasteriotti, V., Županović, L. (bilj. 13), str. 131

6.2. Formalno-interpretativna analiza

Wenn ich früh in den Garten geh'
In meinem grünen Hut,
Ist mein erster Gedanke,
Was nun mein Liebster tut?

Kad u zoru uđem u vrt
Noseći svoj zeleni šešir,
Moja prva misao je
Što moja ljubav radi?

Am Himmel steht kein Stern,
Den ich dem Freund nicht gönnte.
Mein Herz gäb'ich him gern,
Wenn ich's heraufstun könnte.

Nema zvijezde na nebu
Kuju ne bih dala svojem prijatelju,
Rado bih mu dala srce,
Kad bih ga mogla iščupati.

Volksliedchen označava pjesmu zaljubljene djevojke, radosna je to i zaigrana skladba jednostavnog karaktera. U njoj djevojka radoznalo istražuje gdje se nalazi njena ljubav te iskazuje svoju predanost i ozbiljnost svoje zaljubljenosti. Tonalitet kompozicije je Es-dur, a mjera je 2/4. Na samom početku skladbe vokalna dionica nastupa zajedno s klavirom koji svojim *staccato* tonovima slika zaigranost melodije. Prva fraza potkrijepljena stihovima *Wenn ich früh in den Garten geh' in meinem grünen Hut* izvrstan je prikaz već spomenute Schumannove pažnje prema recitativnom karakteru teksta pri skladanju koja se očituje u repetiranim tonovima prvog takta. Melodija se dalje postepeno razvija prvim većim skokom uzlazne velike sekste na prijelazu iz petog u šesti takt, koji je ovdje zajedno s dinamičkom oznakom *fortepiano* također u službi poruke teksta.

Tek u drugoj strofi dolazi do male, ali uočljive promjene karaktera pojavom mola i silaznom melodijskom linijom do tona *b*, nakon čega slijedi ponavljanje prve strofe s nekoliko promjena u drugoj frazi; skok od velike sekste sada se pretvara u čistu oktavu te se ponavlja, a u repeticiji dolazi do *ritardanda* i kromatskih detalja koji prethode povratku u Es-dur (Primjer br. 7).



Primjer br. 7

7. Richard Strauss: *Zueignung*, op. 10, br. 1

7.1. Richard Strauss

Njemački kompozitor i dirigent Richard Strauss rođen je 1864. u Münchenu. Odrastanje uz oca glazbenika (kornista) svakako je pridonijelo razvitku njegovog životnog puta; vrlo rano uči klavir i violinu te sa samo šest godina starosti piše svoje prve kompozicije²¹, a kasnije izučava teoriju glazbe, kompoziciju i instrumentaciju. Smatra se poklonikom romantičara Roberta Schumanna, Felixa Mendelssohna i Johannes Brahmsa, no pogotovo je u njegovoj glazbi istaknut utjecaj Franza Liszta i naročito Richarda Wagnera. Djeluje na pozicijama voditelja Dvorskog orkestra u Meiningenu, dirigenta Dvorske opere u Münchenu (u nekoliko navrata) te dirigenta dvorskog kazališta u Weimaru. U periodu između 1894. i 1898. godine prvi se put izvode njegove simfonijske pjesme *Tili Eulenspiegel*, *Also Sprach Zarathustra* i *Don Quixote*, nakon čega seli u Berlin gdje ostaje do 1918. Ondje preuzima mjesto dirigenta Dvorske opere i stvara mnoga značajna djela poput simfonijskih pjesama *Ein Heldenleben* i *Sinfonia domestica* te opere *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier* i *Ariadne auf Naxos*. Tijekom europske turneje sa spomenutom opernom kućom u ulozi dirigenta posjećuje i Zagreb 1903. godine²². Pod njegov glazbeni doprinos svakako se ubraja i Straussovo utemeljenje *Udruženja njemačkih kompozitora* čija je zadaća bila štititi njihove interese, kao i podupirati stvaranja mladih glazbenih nada. Strauss umire na svom posjedu u Garmischu 1949. godine u kojoj se bez obzira na starost i dalje, iako umjereno, bavio dirigiranjem.

Straussova glazba odlikuje se invencioznošću i povremenim eklekticismom, prepoznatljivim virtuozištvom i iskrenošću. Njegova najveća ostvarenja pripisuju se trima usmjerenjima glazbenih vrsta, prema čemu njegovo stvaralaštvo možemo podijeliti u tri faze: u prvoj on najviše stvara simfonijsku glazbu, u drugoj ostvaruje se na području opere, a u trećoj fazi sklada koncertnu glazbu namijenjenu pretežito komornim ansamblima. Straussa su još za njegova života u glazbenim krugovima smatrali velikim dramatičarom s obzirom na to da je mnoge likove interpretirao i dočaravao sredstvima orkestralne glazbe, a osim toga jedan je od predstavnika glazbene programnosti, što je vidljivo u njegovom predočenju likova i konteksta ispreplićući programnost s glazbenim oblicima koje je odabirao za određena djela.

²¹ Kovačević, K. (bilj. 6), str. 469

²² Isto, str. 469

Osim što je utjecao na programnost glazbe i na razvoj libretistike, njegov rad djelovao je kao zamah budućim skladateljima u korištenju novih mogućnosti harmonijskih spojeva, a za sobom je ostavio i određen broj solo-pjesama, i danas često pjevanih: *Allerseelen*, *Ständchen*, *Breit' über mein Haupt*, *Zueignung*, *Ruhe, meine Seele*, *Cäcilie* i mnoge druge.

7.2. Formalno-interpretativna analiza

Ja, du weißt es, teure Seele,
Das ich fern von dir mich quäle,
Liebe macht die Herzen krank,
Habe Dank.

Da, ti znaš, draga dušo,
Da patim daleko od tebe,
Ljubav čini srce bolesnim,
Zahvaljujem ti.

Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,
Hoch den Amethysten-Becher,
Und du segnetest den Trank,
Habe Dank.

Jednom, radujući se u slobodi,
Podigla sam čašu od ametista,
I ti si blagoslovio piće,
Zahvaljujem ti.

Und beschworst darin die Bösen,
Bis ich, was ich nie gewesen,
Heilig, heilig an's Herz dir sank,
Habe Dank!

I odagnao si zle duhove,
Dok ti ja, kao nikad prije,
Sveto, sveto nisam potonula u srce,
Zahvaljujem ti!

Zueignung je solo-pjesma koju je Strauss uglazbio na stihove austrijskog pjesnika Hermanna von Gilma (1812. – 1864.), a čiji je naziv možda najprimjerenije prevesti kao *Posveta*, s obzirom na priču koja se krije u stihovima. U pjesmi lirski subjekt izrazito direktno, što nije uvijek slučaj u Straussovoj glazbi, izražava svoje emocije prema odabraniku te mu zahvaljuje na ljubavi koja mu pričinjava veliku sreću. Ova pjesma također je prva skladba, od njih osam, kojima je Strauss kao zbiru dao broj opusa (Opus 10).²³ Uz *Zueignung*, iz navedenog opusa veoma su poznate i često izvođene još i *Allerseelen* i *Die Nacht*.

²³ <https://www.classicalconnect.com/Soprano/Strauss/Zueignug/7653> (Pristup: 11.6.2024.)

Izvorno skladba je pisana za sopran u tonalitetu C-dura, no verzija izvođena u ovom koncertu za mezzosopran transponirana je u A-dur. Tempo skladbe je umjeren, mjera je 4/4, a nastupu glasa prethodi klavirski uvod odnosno *arpeggio* od dva takta, nakon čega slijedi prva od tri strofe. Prva strofa počinje u *pianu*, druga u *mezzoforteu*, dok treća ima oznaku *mit Weihe* ili *religioso*, što možemo prevesti prilogom *posvećeno*. Kad promatramo glazbenu strukturu svake strofe, možemo zaključiti kako su prva i druga veoma slične, dok se treća, postupnom dinamičkom gradacijom prezentiranom prethodnim strofama, ipak ističe i kulminira snažnim vrhuncem uz *fortissimo* na najvišem tonu skladbe – *fis2* (Primjer br. 8), naglašavajući pritom jedinu repetiranu riječ skladbe – *heilig* (*sveto*). Ono što je također zanimljivo jest romantičarski završetak vokalne dionice koja svoj nastup u skladbi, umjesto na tonici, atipično završava na III. stupnju tonalitetne ljestvice.

Primjer br. 8

Skladba *Zueignung* svečanog je karaktera te zahtijeva posvećenost dinamičkim smjernicama, kako pjevača, tako i korepetitora. Pjevač treba usmjeriti pozornost na izrazito *legato* izvođenje skladbe, kao i na česte oznake *crescenda* i *descrescenda*, kako veći intervalski skokovi ne bi suviše odskakali, već smisljeno dočaravali svoju funkciju u frazi.

8. Richard Strauss: *Cäcilie*, op. 27, br. 2

8.1. Formalno-interpretativna analiza

Wenn Du es wüßtest,
Was träumen heißt
Von brennenden Küssen,
Vom Wandern und Ruh'n
Mit der Geliebten,
Aug' in Auge,
Und kosend und plaudernd –
Wenn Du es wüßtest,
Du neigtest Dein Herz!

Wenn Du es wüßtest,
Was bängen heißt
In einsamen Nächten,
Umschauert vom Sturm,
Da Niemand tröstet
Milden Mundes
Die kampfmüde Seele –
Wenn Du es wüßtest,
Du kämest zu mir.

Wenn Du es wüßtest,
Was leben heißt,
Umhaucht von der Gottheit
Weltschaffendem Atem,
Zu schwebem empor,
Lichtgetragen,
Zu seligen Höh'en.
Wenn Du es wüßtest,
Du lebstest mit mir.

Kad bi znao,
Što je to sanjati
O gorećim poljupcima,
O šetanju i odmaranju
Sa svojim dragim,
Očima u oči,
I milovati se i pričati –
Kad bi znao,
Okrenuo bi svoje srce!

Kad bi znao,
Što je to brinuti
U usamljenim noćima,
U zastrašujućoj oluji,
S nikojim blagim
Glasom utjehe
Od brige umornoj duši –
Kad bi znao,
Došao bi k meni.

Kad bi znao,
Što je to živjeti,
Zaogrnut dahom Božjim,
Stvoriteljem svijeta,
Vinuti se visoko,
Svjetlom rođen,
Do blaženih visina.
Kad bi znao,
Živio bi sa mnom.

Cäcilie je pjesma njemačkog pisca, pripadnika književnog pravca naturalizma i kazališnog kritičara Heinricha Harta (1855. – 1906.)²⁴, a naziv pjesme dijeli ime s pjesnikovom suprugom. Richard Strauss uglazbio je *Cäcilie* 1894. godine²⁵ na dan svojeg vjenčanja sa njemačkom sopranisticom Pauline Mariom de Ahnom. Na temelju navedenih podataka i čitajući stihove skladbe za zaključiti je kako je ovo pjesma ljubavne tematike.

Tonalitet skladbe je C-dur, mjera je 4/4, a oznaka tempa je *sehr lebhaft und drängend*, što možemo prevesti kao živo i ushićeno. Svaka od tri strofe skladbe počinje istim stihom: *Wenn Du es wüßtest – Kad bi (samo) znao*, koji počinje i istim motivom u triolama, no u skladbi nastupa ili na različitim tonovima ljestvice, ili je pisan na način da uvodi samo neke od naznaka kromatike koje krasi cijelu glazbenu strukturu skladbe. Veoma je zanimljivo u analizi primijetiti kako su klavirski interludiji koji spajaju prvu i drugu ili drugu i treću strofu po svojoj harmonijskoj građi istodobno kulminacija završavajuće strofe, ali i uvod u iduću.

Raspon vokalne dionice u *Cäcilie* nije malen (*c1 – g2*), što uz česte skokove predstavlja izazov za pjevača u pravilnom vođenju tona u različitim glasovnim registrima; kada se glasovna linija kreće prema nižem registru, pjevač bi trebao pripaziti da se ne otpoји previše iz maske, drugim riječima niže tonove valja zamišljati laganima i visokima, računajući na vrhunce druge i treće strofe koji svakako zahtijevaju visoku poziciju. Zvučni karakter glasa mijenja se prema zahtjevima interpretacije, što pretpostavlja naizmjenično pojačavanje djelatnosti jednog od mnogih dijela miškulature; time registre shvaćamo kao zvučni odraz prolazne pojačane djelatnosti pojedinih mišića²⁶, a u njemu nijedna skupina tonova ne bi trebala previše odskakati. Strauss je u ovoj skladbi za progresivne tonove fraza odabrao srednji registar, a visoki za tonove koji pomalo nečistu i nejasnu progresiju uljepšavaju i tonski razjašnjaju.

Dva završna nastupa spomenutog ponavljajućeg stiha *Wenn Du es wüßtest* anticipiraju kumulativni završetak ligaturom vezanih polovinki na tonu *c2*, zatim na *e2* i na koncu polovinke i četvrtinke na *g2* nakon kojeg slijedi silazni skok na *a1* (Primjer br. 9). Navedena fraza kod pjevača zahtijeva posebnu smirenost i usredotočenost na poziciju tona, aktivnu dijafragmu kojom zrak valja postepeno raspoređivati te svjesnost o dinamičkom tijeku fraze koja raste postepeno i pod velikim *legatom*.

²⁴ <https://oxfordsong.org/poet/heinrich-hart> (Pristup: 11.6.2024.)

²⁵ <https://www.msmnyc.edu/wp-content/uploads/2019/01/Cacilie1-1.pdf> (Pristup: 11.6.2024.)

²⁶ Lhotka-Kalinski, I. (bilj. 18), str. 36

wenn du es wüsstest, du leb - - - - - test mit
could I but tell you, you'd dwell, sweet, with

ff

Primjer br. 9

9. Blagoje Bersa: *Seh duš dan*

9.1. Blagoje Bersa

Jedna od obitelji zaslužnih za promicanje i napredak hrvatske umjetnosti i kulture svakako je obitelj Bersa, a posebice braća Bruno, Josip i Blagoje. Najmlađi od trojice, Blagoje, rođen je u Dubrovniku 1873. godine. Gimnaziju polazi u Beču, Trstu i Zadru, a 1899. diplomira na konzervatoriju u Beču orkestralnom kompozicijom *Andante sostenuto*²⁷. Djeluje na mnogim pozicijama: kao zborovođa sarajevskog pjevačkog društva *Trebević* te zborovođa splitskog društva *Zvonimir*, također na mjestu dirigenta Gradskog kazališta u Grazu (1902./03.), nastupa kao pijanist i dirigent vlastitih kompozicija u Beču, Njemačkoj, Švicarskoj i Češkoj, aranžer je i muzički savjetnik muzičkog izdavačkog društva *Doblinger*, instrumentira razna tuđa djela, a podučava i klavir. Nakon prvog svjetskog rata Bersa dolazi u Zagreb gdje se zapošljava kao profesor kompozicije i instrumentacije na Muzičkoj akademiji te na tom mjestu djeluje do svoje smrti 1934. godine.

Bersina djela izrazito su subjektivna i romantičarska, a budući da je bio sklon pesimizmu ona često odišu mračnim i tmurnim raspoloženjem. Neke od glavnih osobitosti njegove glazbe refleksivna je lirika, detaljna izrada detalja i virtuozna instrumentacija koja se najviše očituje u orkestralnim djelima. Kako je Bersa bio podložan raznim utjecajima – romantičara i impresionista, nacionalnog prizvuka slavenskih majstora, ali i bečkog teatra, njegov glazbeni stil možemo nazvati eklektičnim. Pripadajući programnoj glazbi, njegove najpoznatije orkestralne kompozicije su diptihon *Sablasti* i *Sunčana polja* te nedovršena *Tragična simfonija*; *Klavirski trio op 7*. vrijedno je djelo za komornu glazbu, dok su njegova cijenjena klavirska djela *Balada*, *Na žal*u i ciklus *Po načinu starih – airs de ballet*. Bersa je napisao i tri opere: *Jelka* (1901.), *Oganj* (1911.) i *Postolar od Delfta* (1914.), a vrhuncem njegovog vokalno-instrumentalnog stvaralaštva smatra se djelo za zbor i komorni orkestar *Tri pejsaža*²⁸. Pisao je i glazbu inspiriranu književnim tekstovima, kao i glazbu za nijemi film (*Neretvanska vila*). Najvjernijim pak odrazom Bersina unutarnjeg stanja smatraju se njegove solo pjesme. Napisao ih je 30-ak; neke su uglazbljene na hrvatski, a neke na njemački i talijanski tekst. Neke od izvođenijih Bersinih solo-pjesama su *Robinjica* (na stihove Josipa

²⁷ Kovačević, K. (bilj. 1), str. 190

²⁸ <https://enciklopedija.hr/clanak/bersa-blagoje> (Pristup: 11.6.2024.)

Berse), *Crni dan* (na stihove Petra Preradovića), a antologijsko značenje stekla je solo-pjesma *Seh duš dan* (stihovi Vladimira Nazora).

9.2. Formalno-interpretativna analiza

Se zvezdi su sjale
Kad san te rodila;
Tice su kantale
Kad san te dojila;
A kad pere sahlo
I magla nas krila,
Ja san te va črnu
Zemlju položila...
Ninaj, nanaj, lepi sin!
Na grobe ti j' ružmarin.

Nad glavun tvojun san
Pet sveć posadila,
Od ust otkidala
Dok san ih kupila.
Ki te majki dal je
Sran ga je pred manun,
A vas svet rugal je
S tun mojun se ranun.
Ninaj, nanaj, lepi sin!
Bil' otac ti gospodin.

Kroz moj dom je črna
Tica proletela;
Kroz lug me peljala
Dok me tu dovela;
Kot da zver me tera
Su noć sam bežala,

Ter trudna i strta
Na tvoj grob san pala...
Sine lepi, slatko spi!
Na grobe ti mat leži.

Seh duš dan pjesma je hrvatskog pjesnika, romanopisca i putopisca Vladimira Nazora (1876. – 1949.) napisana na čakavskom dijalektu. Nakon standardizacije hrvatskog književnog jezika u 19. stoljeću i njemu srodnog štokavskog narječja, Nazor je u svojem izražaju nastojao ponovo afirmirati dijalektalnu poeziju. Radi se o duboko bolnoj i slojevitoj lirskoj pjesmi intimne i socijalne tematike. Sam naziv referira se na Dušni dan koji u kršćanskom kalendaru poziva vjernike da se prisjećaju i mole za duše svih bližnjih pokojnika. U samoj srži stihova radi se o boli majke koja oplakuje preminulo dijete. Ovdje govorimo o boli koja se oduvijek među čovječanstvom smatrala kao najvećom tugom i gubitkom koji čovjek, posebice majka, može iskusiti. Neprirodan je to i tragičan životni tijek u kojem roditelj nadživi svoje dijete pa je tako i ova pjesma puna mračnih motiva i epiteta (črna zemlja, črna tica). Osim što saznajemo o intimnim osjećajima lirskog subjekta, o njemu (o majci) iz stihova možemo iščitati i socijalni kontekst: *Nad glavun tvojun san / Pet sveć posadila / Od ust otkidala / Dok san ih kupila*. Pjesnik tim stihovima kritizira i ekonomsku situaciju društva u kojem siromašni roditelj jedva da može prirediti djetetu dostojan ispraćaj. U pjesmi je dakako, osim boli i neimaštine, izražena majčina požrtvovnost, posvećenost i ljubav, naročito u ponavljajućim stihovima *Ninaj-nanaj, lepi sin*, kojima majka svom preminulom djetetu simbolično pjeva uspavanku.

Skladba *Seh duš dan* pisana je u f-molu, u 4/4 mjeri i strofno-variranog je oblika. Počinje *lento triste* tempom i klavirskim uvodom od četiri takta koji u istoj formi nastupa kao postludij prethodne i interludij svake naredne strofe. Prve dvije strofe imaju veoma slične obrasce: prva rečenica od četiri takta počinje kao uvodna pjevačka melodija u kojoj se *piano* dinamika zadržava od početka do kraja; nakon nje slijedi druga rečenica koja djeluje kao razvoj prethodne rečenice zbog više pozicije tonova, a uz to dolazi i s novim dinamičkim oznakama poput *crescenda* i *mezzoforte*, da bi se na nju nadovezala zadnja rečenica od tri takta u *pianissimu*, formirajući tekstom i melodijom uspavanke svojevrni mir nakon uzbuđenja. U trećoj se pak strofi progresivnom dinamikom i kretanjem melodije već u prvoj rečenici izrazito efektnije nego dosad dolazi do vrhunca kojemu prethodi *ritardando*, a koji se ostvaruje *fortissimo* repetiranim *f2* tonovima (Primjer br. 10). Skladba završava već

spomenutim frazama uspavanke, uz ponavljanje zadnjeg stiha *Na grobe ti mat leži* – i to u *pianissimo possibile*.

Navedena glazbena i lirski struktura skladbe predstavlja velik zadatak za pjevača. U najčešćem slučaju, nasreću, pjevač se treba tek pokušati staviti u poziciju lirskog subjekta koji proživljava neizmjerljivo veliku žalost, što iziskuje zrelost i ozbiljnost sposobnosti imaginacije pjevača. S druge pak strane, promatrajući tehničke zadatke ove skladbe, izazov nije ništa manji; sve fraze valja pjevati veoma vezano, a pritom poštujući dinamičke oznake koje također treba dozirati u pravo vrijeme kako bi u široj slici bila primjetna sama kulminacija na kraju skladbe. Vrlo je važno *šetajući se* registrima srednjeg i visokog glasa paziti na poziciju tonova, a naročito je na najvišim tonova (*e2-f2*) nužno snagu uzimati iz pravilnog rada *appoggia*: pri fonaciji potrebno je aktivirati dijafragmu i okolne mišiće što više već u fazi udisaja kako bi se produžila faza izdisaja²⁹. Cilj *appoggia* upravo je svjesna i cjelovita raspodjela daha i usklađivanje njegove količine s funkcijom grkljana, a u zavisnosti od vokalne potrebe.

Primjer br. 10

²⁹ Jerković, B. *Kurikul nastave pjevanja*. Akademija za umjetnost i kulturu: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera Osijek, 2019., str. 121

10. Dora Pejačević: *Zašto?*, op. 13

10.1. Dora Pejačević

Hrvatska skladateljica plemićkog podrijetla Dora Pejačević, kći barunice Elizabete i bana Teodora, rođena je u Budimpešti 1885. godine. Odrasta u Našicama na obiteljskom imanju, a tehniku sviranja glasovira i violine uči još kao dijete. U Zagrebu nastavlja glazbenu izobrazbu privatno pohađajući violinu, teoriju glazbe i instrumentaciju, a kontrapunkt i kompoziciju uči u Dresdenu i Münchenu³⁰. Nakon obrazovanja vraća se u Našice, no često putuje u mnoge kulturno razvijene gradove i države gdje upoznaje cijenjene umjetnike i intelektualce. Udajom za Ottomara von Lumbea 1921. godine odlazi u München. Iz izvora saznajemo kako Dora, iako prihvaćena u prominentnom visokom društvu, nije istinski marila za socijalni status te da je vodila ipak dosta usamljen život. Usred nesretnih okolnosti i komplikacija pri porodu sina Thea, Dora umire 1923. godine. Pokopana je u Našicama, gdje i danas stoji dvorac obitelji Pejačević u kojemu je Dora često boravila i skladala, a koji je i danas nerijetko mjesto koncerata domaćih i stranih izvođača.

Opus Dore Pejačević broji 57 registriranih djela koja za vrijeme njenog života, a i sve dok 1982. profesorica Koraljka Kos nakon godina truda i angažmana oko traženja i prikupljanja glazbene ostavštine Dore nije završila njenu monografiju³¹, nisu plijenila glazbeno zanimanje. Tek objavom Dorine monografije, prijevodom iste na njemački jezik te koncertima povodom stogodišnje obljetnice njene smrti djela Dore Pejačević počinju se sve više izvoditi i popularizirati. Njezin stil skladanja, iako eklektičan, najviše možemo opisati značajkama kasnog romantizma, a najveći uzori bili su joj Johannes Brahms i Edward Grieg³². Skladala je minijature za violinu i glasovir, komorna, ali i orkestralna djela te prvi hrvatski glasovirski koncert. Najveću pak pažnju postižu njena djela za klavir; minijature *Dva nokturna* op. 50, *Humoreska i capriccio* op. 54 i *Sonata u As-duru* op. 57. Njezina *Simfonija u fis-molu* op. 41 prva je moderna hrvatska simfonija, a uz navedeno veoma je cijenjen Dorin klavirski ciklus *Život cvijeća* i mnoge njene solo-pjesme. Uz Blagoja Bersu i Josipa Hatzea Dora Pejačević smatra se značajnom umjetničkom figurom u rastu pluralizma stilskih opredjeljenja hrvatske glazbe 20. stoljeća.

³⁰ <https://enciklopedija.hr/clanak/pejacevic-dora> (Pristup: 11.6.2024.)

³¹ <https://www.klasika.hr/index.php?p=article&id=2198> (Pristup: 11.6.2024.)

³² Kovačević, K. (bilj. 6), str. 55

10.2. Formalno-interpretativna analiza

Zar nećeš vjerovat meni
Da ljubavi je čar;
Od ruža trnje osta
Što tvoj bješe divan dar.

S našeg puta, naše staze
Uklonit ću svaki kam'
I tada, vjeruj meni,
Da svim srcem tvoja sam.

Stihove skladbe *Zašto?* (*Warum?*) Dora Pejačević sama je napisala; radi se o ljubavnoj tematici, a ideja je izjavljivanje ljubavi unatoč preprekama. Skladba je pisana u E-duru, a krasi ju oznaka tempa *s laganim pokretom*, što se dodatno naglašava punktiranim ritmom – motivom četvrtinke s točkom i osminke na prvoj dobi u klavirskoj pratnji (u taktovima klavirskog uvoda i u prvom taktu svake strofe). Trodobna odnosno 3/4 mjera upućuje na plesni karakter skladbe, ostvarujući ga svakim novim stihom koji je fraza za sebe, a koji počinje ili predtaktom ili uzmahom. Iako su dinamičke oznake *crescenda* i *decrescenda* u skladbi kod pjevačke linije izraženije u drugoj strofi, u prvoj pak (no i u drugoj) imamo oznake artikulacije *tenuto* ili izdržanih tonova (Primjer br. 11) na kojima moramo pripaziti da ih pri ispjevavanju zaista ispjevamo do kraja; neki su tonovi označeni uz *marcato* (Primjer br. 12), što upućuje da se na noti treba stvoriti efektni naglasak.

Musical score for the first part of the song. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Wa - rum willst Du's mir nicht glau - ben / Zar ne - ćeš vje - ro - vat me - ni". The score includes dynamic markings like *p* and *f*, and articulation marks like *tenuto* (indicated by a horizontal line above the notes).

Primjer br. 11

Musical score for the second part of the song. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "den wir geh - en / na - še sta - ze". The score includes dynamic markings like *p* and *f*, and articulation marks like *marcato* (indicated by an accent mark above the notes).

Primjer br. 12

Sve navedeno u ovoj skladbi zahtijeva od pjevača jedan studiozan pristup ovoj kratkoj i samo naizgled jednostavnoj skladbi koja, ako se ne prouče svi njeni detalji, može pri izvedbi zvučati upravo prejednostavno i nedorečeno. Uzimajući u obzir sve oznake dinamike i artikulacije, bez obzira na to što *legato* nije pisan uz melodijsku, već samo uz klavirsku dionicu, pjevač bi ovdje trebao između redaka pročitati kako će olakšati željeno fraziranje vezanjem tonova u romantičarskom stilu u kojem je skladba zapravo, gledajući širu sliku, i pisana; „*U ispravnom oblikovanju neke muzičke fraze bitno je da ona bude donesena na mirnoj i nesalomljivoj neprekinutoj struji daha...Intenzivan legato odraz je unutarnjeg osjećaja emotivnog zanosa i napetosti kojom vrhunski pjevači postižu najjači dojam u slušatelja.*“³³

³³ Lhotka-Kalinski, I. (bilj. 18), str. 56

11. Richard Wagner: ciklus *Wesendonck Lieder* WWV 91

- *Der Engel*
- *Stehe still*
- *Im Treibhaus*
- *Schmerzen*
- *Träume*

11.1. Richard Wagner

Veliki njemački kompozitor Richard Wilhelm Wagner ističe se među skladateljima romantizma po velikoj težnji za sintezom mnogih umjetnosti pri stvaranju svojih prvenstveno glazbenih kreacija. Osebnije i često protuslovne osobine njegova karaktera tijekom povijesti tvorile su različita mišljenja: francuski pisac André Gide tako kaže kako unatoč što Wagner u njemu izaziva gnušanje, smatra da Njemačka nikad nije stvorila nešto tako veliko i barbarsko u isti čas, a veliki pak predstavnik pjesničkog simbolizma Charles Baudelaire Wagnera smatra genijem čija bi glazba i bez poezije bila pjesničko djelo.³⁴

Rođen je Wagner 1813. godine u Leipzigu, gdje već kao dijete pokazuje interes za kazalište, naročito za Shakespearea. Njegovi svjetonazori, što se kasnije pokazalo u njegovom glazbenom izričaju, vremenom se gomilaju, nadograđuju i postaju riznicom inspiracije Wagnerovog opusa. Osim što uči violinu, kompoziciju, kontrapunkt i harmoniju, Wagner tijekom svog obrazovanja sluša i predavanja iz filozofije i estetike. Čitava njegova umjetnička djelatnost, budući da je dramu smatrao ključnim elementom postizanja utjecaja nad ljudima, vrtjela se oko opere; već 1832. komponira svoj prvi pokušaj opere *Die Hochzeit*, a godinu dana poslije na mjestu korepetitora u Wurzburgu komponira prvu dovršenu operu *Feen*. U svojoj idućoj operi *Das Liebes*, slijedeći njemačku i francusku tradiciju pretače duh romantizma, no ona ne bilježi veliki uspjeh. Zanimljivo je napomenuti kako je, u želji da ima potpunu kontrolu nad svojom kreacijom i na koncu da se jedinstveno sebi izrazi, sam pisao tekstove za svoje opere. Ukinuvši fragmente poput recitativa i arija koji su po njegovom mišljenju nepogodno cjepkali kontinuiranu glazbenu misao, ojačao je Wagner sam tok glazbene radnje u svojim operama koje počivaju na *lajtmotivima* odnosno vodičima – time on stvara beskonačnu melodiju³⁵. Orkestru pojačava sastav limenih instrumenata, stiliziranjem

³⁴ Završki, J., Njirić, N., Manasteriotti, V., Županović, L. (bilj. 13), str. 148

³⁵ Isto, str.149

gesti i izražajima scene kao što su kostimi, dekor i osvjetljenje Wagner dolazi do ideje kazališta stvorenog za izvođenje ciljano njegovih opera, a kao takvo ono se podiže u Bayreuthu 1876.

Doživjevši nevolje na putovanju prema Parizu, tijekom kojeg je zalutao do norveške obale i upoznao se s legendom o ukletom Holanđanu, Wagner vuče inspiraciju za istoimenu operu. Oko premijere *Tannhäusera* 1845. formiraju se Wagnerovi pogledi na društvo, politiku i filozofiju, formirani proučavanjem filozofa Ludwiga Feuerbacha i revolucionara Mihaila Bakunjinina. Opera *Lohengrin* još jedna je u nizu čije je nadahnuće skladatelj pronašao u legendi. U tadašnjim elementima glazbenog stvaranja prisutni su motivi germanske i nordijske mitologije, srednjovjekovne kršćanske legende, kao i obilježja antičke i Shakespeareove drame, koje Wagner još dodatno zaodijeva u filozofska razmatranja Arthura Schopenhauera. *Prsten Nibelunga* od početaka njegovog stvaranja nije bio zamišljen kao tetralogija, već kao herojska opera u 3 čina *Siegfriedova smrt*, u kojoj smrt stoji kao simbol kobne moći zlata, a Siegfried kao spasitelj koji je došao na zemlju ukinuti kraljevstvo kapitala³⁶. U želji da teatralizira ideju neminovne propasti kapitalističkog društva, Wagner je tijekom četvrt stoljeća dovršio i ujedinio u navedenu tetralogiju četiri dijela: *Rajno zlato*, *Walküra*, *Siegfried* i *Sumrak bogova*. Vrhunac svoje romantičarske ekspresije postigao je u operi *Tristan i Izolda*, njegova posljednja opera *Parsifal* usko je povezana za kršćansku mistiku, dok se zbog likova i radnje temeljene na povijesnim likovima i događajima umjesto na legendama ističe pak opera *Majstori pjevači*.

Za razliku od mnogih svojih suvremenika romantičara, Wagner nije stvarao zatvoren u svom vlastitom svijetu, već je težio aktivno djelovati i dominirati društvom. Njegove su opere velikim kontrastima i oscilacijama radnje izvršile velik utjecaj na razvoj glazbe i na nadolazeće generacije skladatelja. U tom smislu smatramo Wagnera velikim reformatorom opere i višestruko nadarenim kompozitorom, pjesnikom, opernim redateljem, ali i filozofom.

11.2 *Wesendonck Lieder*

U neobičnim okolnostima nastaje ovaj ciklus pjesama čije je glazbene fragmente Wagner upotrijebio u operi *Tristan i Izolda*. Naime uoči prekida njegovih revolucionarnih aktivnosti u Njemačkoj 1849. godine, Wagner poseže za pomoći prijatelja veletrgovca svile Otta Wesendoncka u Zürichu. S prvom ženom Minnom on se nastanjuje u jednoj od

³⁶ Kovačević, K. (bilj. 6), str. 703

Wesendonckovih koliba na imanju te za vrijeme njihovog boravka ondje nastavlja vrlo aktivnu glazbenu djelatnost skladajući i organizirajući brojne koncerte i druženja. Čitajući svoj rad na pjesmi o *Tristanu* Wesendonckovoj ženi Mathilde, njih dvoje ostvaruju misaono vrlo aktivnu interakciju i razmjenu ideja, a naposljetku i ljubavni odnos. Wagner uglazbljuje Mathildeine stihove prožete Schopenhauerovom filozofskom fatalnošću; taj proces skladatelj naziva vrhunskom transfiguracijom i posvetom, a one izvorno dobivaju naziv *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* (*Pet pjesama za ženski glas*)³⁷. Ciklus je prožet emocionalnom napetošću koja je vjerojatno svojevrsna preslika tadašnje atmosfere na Wesendonck imanju. Elemente skladbe *Im Treibhaus* Wagner koristi u preludiju trećeg čina *Tristana i Izolde*, a skladbe *Träume* u duetu drugog čina. S druge pak strane prva skladba *Der Engel* služi mu kao inspiracija za *Rajnino zlato*.

Neobično produktivna romansa na imanju prestaje Minninim nalaskom Wagnerovih pisama u kojima on priznaje svoju ljubav i očaranost s Mathilde. Wagner odnos sa ženom više ne uspijeva popraviti, dok se onaj s trgovcem Wesendonckom čak i uspio održati. Vezano za lirsko, kontemplativno, ontologijsko i glazbeno djelo koje je *Wesendonck Lieder*, Wagner je zapisao kako nikad nije napisao ništa bolje od tih pjesama te kako će vrlo malo njegovih djela izuzev njih biti zapamćeno.

³⁷https://bachtrack.com/de_DE/feature-at-home-guide-wagner-wesendonck-lieder-mathilde-tristan-january-2018
(Pristup: 11.6.2024.)

11.3. Formalno-interpretativna analiza

11.3.1. *Der Engel*

In der Kindheit frühen Tagen
Hört ich oft von Engeln sagen,
Die des Himmels hehre Wonne
Tauschen mit der Erdensonne,

Daß, wo bang ein Herz in Sorgen
Schmachtet vor der Welt verborgen,
Daß, wo still es will verbluten,
Und vergehn in Tränenfluten,

Daß, wo brünstig sein Gebet
Einzig um Erlösung fleht,
Da der Engel niederschwebt,
Und es sanft gen Himmel hebt.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Meinen Geist nun himmelwärts!

U ranim danima djetinjstva
Često sam slušala priče o anđelima
Koji razmjenjuju čisto nebesko blaženstvo
Za sunce zemlje,

Zato da, kada žalosno srce
sakrije svoju čežnju od svijeta
i kad tiho iskrvari
i rastopi se u potocima suza,

I kad svoju žarku molitvu
Moli samo za izbavljenje,
Tad će anđeo odletjeti
I nježno podići srce do neba.

Da, i do mene je anđeo sišao,
A sada na blistavim krilima
Nosi moj duh, slobodan od svake boli,
Prema nebu!

Der Engel prva je od pet skladbi *Wesendonck Lieder* ciklusa, a svojom mirnom atmosferičnošću daje dojam postepenog uvoda u sam ciklus. Lirski promatrano radi se o čovjekovom radoznanom i s divljenjem iščekivanju spasa s neba u formi anđela. Anđeo predstavlja biće sposobno ukloniti čovjekovu tjeskobu i osloboditi uznemirenu dušu patnje pa tako i sami lirski subjekt u zadnjoj strofi svjedoči kako je anđeo i njemu dušu odnio u nebo. Možemo ovu skladbu protumačiti i kao čovjekov povratak i sjećanje na rano djetinjstvo koje pruža utočište za dušu.

Skladba je pisana u E-duru, mjera je 4/4, a tempo *sehr ruhig bewegt* (vrlo mirno s pokretom). Glazbeni ugođaj prati značenje stihova; polako i delikatno skladba se razvija

poput svitanja. U prvoj i u četvrtoj strofi riječ *Engel* u pratnji je dura i stoji u trajanju od čak šest doba, što znači da je treba postupno razvijati u dugotrajnim tonovima. Fraze u skladbi prožete su dugačkim *legatima* i u njima melodija kao da se neprekidno razvija, o čemu pjevač mora voditi računa; on uvijek mora čvrsto memorijski biti pripremljen i siguran u tonove koji slijede, kako bi osigurao pravovremenu pripremu pozicije tonova u čestim skokovima (Primjer br. 13).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major and 4/4 time. It starts with a 'poco riten.' marking and then returns to 'a tempo'. The lyrics are: 'fleht, da der En-gel nie-der-schwebt, und es prays; there an an-gel, sent by love, bears that'. The piano accompaniment features a prominent bass line with a 'p' dynamic marking and a 'più p' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Primjer br. 13

Wagner filozofsku tematiku skladbe produbljuje u *Tristanu i Izoldi*, a njenu glazbenu temu koristi u *Rajninom zlatu*, stoga ne iznenađuje što u strukturi skladbe nalazimo dijatonske elemente. Imajući na umu Wagnerovu predanost tekstovnom sadržaju, pri pjevanju moramo slijediti razne dinamičke i agogičke oznake u skladbi poput *gesteigert, aber zart* (naglo, ali nježno), *sehr ruhig* (vrlo tiho), *mit Enthusiasmus* (s entuzijazmom), *sanft* (meko) i druge.

11.3.2. *Stehe Still*

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
Leuchtende Sphären im weiten All,
Die ihr umringt den Weltenball;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
Genug des Werdens, laß mich sein!

Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stilltet den Drang,
Schweiget nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
Ende, des Wollens ew'ger Tag!
Daß in selig süßem Vergessen
Ich mög' alle Wonne ermessen!

Wenn Auge in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken;
Wesen in Wesen sich wiederfindet,
Und alles Hoffens Ende sich kündigt,
Die Lippe verstummt in staundendem
Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Innre
Zeugen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

Žuri, tutnji kotač vremena,
Ti koji mjeriš vječnost;
Blistave sfere u ogromnom svemiru,
Ti koji okružuješ našu zemaljsku sferu;
Vječno stvaranje – prestanak:
Dosta postajanja, pusti me!

Suzdržavajte se, generativne moći,
Iskonska misao koja uvijek stvara!
Zaustavi dah, smiri poriv,
Zašuti samo jedan trenutak!
Oteklina pulsira, obuzdajte svoje udarce;
Vječni dan Volje – završi!
U blaženom, slatkom zaboravu
Mogao bih izmjeriti svo svoje blaženstvo!

Kad oko u oko blaženo gleda,
Kad se duša potpuno utopi u duši;
Kad se biće nađe u biću,
A cilj je svake nade blizu,
Kad usne zanjeme u tihom čuđenju,
Kad duša više ništa ne želi:
Tada čovjek opazi trag Vječnosti,
I rješava tvoju zagonetku, sveta Prirodo!

Druga skladba ciklusa počinje veoma užurbanim ugođajem i *bewegt/con moto* (pokretnim) tempom. *Stehe still* imperativ je vremenu da mirno stane, da zaustavi svoje neprestane cikluse kako bi čovjek osjetio puninu svog postojanja. Glazba u prve dvije strofe podsjeća na burno ludilo kotača vremena o kojemu lirski subjekt govori. Ugođaj stvaraju

klavirska pratnja postepenim uzlaznim nizanjem tonova u desnoj ruci i pjevačka dionica konstruirana od zanimljivih fraza s punktiranim ritmom u 6/8 mjeri, kao i skokovi u melodiji. Wagner je ovu glazbu iskoristio u prvom činu *Tristana i Izolde*. Nakon užurbanog i uzbuđujućeg sadržaja prva strofa završava dramatičnom zapovijedi *Laß mich sein!* (*Pusti me!*), a iza nje sličnim motivičkim radom kao i u prvoj strofi, ali izmijenjenih tonova, iznosi se i druga strofa. U objema slušatelj ima doživljaj da melodija ima svoj cilj, da se zadano kreće, no njeno rješavanje raznolikošću kromatike neiscrpno se odgađa (Primjer br. 14).

Ur - ge - dan - ke, der e - wigschafft! Hem - met den A - tem, stil - let den Drang,
 thought e - ter - nal, thou life - en - dower! na - ture, cease breath - ing; quell thy de - sire,

Primjer br. 14

Tek u najavi treće i u trećoj strofi raspoloženje skladbe bitno se mijenja promjenom strukture klavirske pratnje i preobraženjem melodije u vokalnoj dionici. Glas se sada postepeno kreće polustepenom za polustepenom, tonovi su duljih trajanja, a tempo se mijenja u *piú moderato*. Prvi konačni prekid, ali ne i završetak, dosada iznesenog događa se uoči stiha *Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen* uz oznaku *wie gänzlich sich verlierend* (u cijelosti izgubljeno), kada klavirska pratnja ostane samo na držanim akordima, a onda prepusti pjevača da samostalno završi frazu (Primjer br. 15). Ovdje pjevač ima zadaću u slobodi kratkotrajnog *a capella* predočiti značenje koje stoji iza pjevanih stihova; oni najavljuju pobjedonosne završne stihove u kojima čovjek opaža i rješava zagonetku vremena, pronasavši odgovor u ljubavi.

Završne glazbene fraze vokalne dionice zahtijevaju izrazito stabilne i mirne tonove, budući da su oni duljeg trajanja i ističu se pored pratnje držanih akorada. Dahovi pritom trebaju biti što neprimjetniji i kraći kako bi se glazbena misao mogla iznijeti što povezanije.

wie gänzlich sich verlierend
quasi dimenticandosi mit

nen - dem Schwei - - gen, kei-nen Wunsch mehr will_ das Inn - 're zeugen: er -
lent_ won - - der, when no fond wish heart and soul shall sun-der: man

pp

*

Primjer br. 15

11.3.3. *Im Treibhaus*

<p>Hochgewölbte Blätterkronen, Baldachine von Smaragd, Kinder ihr aus fernen Zonen, Saget mir, warum ihr klagt?</p>	<p>Lisnate krošnje visokog luka, Nadstrešnice od smaragda, Vi, djeco, koja živite u dalekim krajevima, Recite mi, zašto žalite?</p>
<p>Schweigend neiget ihr die Zweige, Malet Zeichen in die Luft, Und der Leiden stummer Zeuge Steiget aufwärts, süßer Duft.</p>	<p>Tiho savijaš svoje grane, Upiši svoje simbole u zrak, I diže se slatki miris, Kao nijemi svjedok tvoje tuge.</p>
<p>Weit in sehndem Verlangen Breitet ihr die Arme aus Und umschlinget wahnbefangen Öder Leere nicht'gen Graus.</p>	<p>Čeznutljivom željom Širom otvaraš ruke, I obavijaš se u svojoj zabludi, Pustoš je užasna praznina.</p>
<p>Wohl ich weiß es, arme Pflanze: Ein Geschicke teilen wir, Ob umstrahlt von Licht und Glanze, Unsre Heimat is nicht hier!</p>	<p>Dobro sam svjesna, jadona biljko; Oboje dijelimo jednu sudbinu, Iako okruženi svjetlošću i sjajem, Našeg doma nema ovdje!</p>

Und wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hüllet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

I kao što sunce rado zalazi
iza praznog sjaja dana,
tako pokriva i onog koji pati,
uranja u tamu tišine.

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh' ich schweben
An der Blätter grünem Saum.

Utihne, zujajući šapat
Nemirno ispunjava tamnu sobu:
Vidim teške kapljice kako vise
Na zelenom rubu lišća.

Lirsku prispodobu treće skladbe ciklusa Mathilde Wesendonck zamislila je vrlo vjerojatno kao presliku tadašnje mučne situacije između nje i Wagnera, koristeći motive biljaka i nadjenuvši pjesmi naziv *U Stakleniku* referirajući se na imanje, možda zimski vrt, na kojem su dva para u vrijeme stvaranja pjesama boravili. Wagner i Mathilde poput biljaka su u zatvorenom prostoru; rastu u vlažnoj toplini staklenika, njihova tjeskoba ispoljava se u formi opojnog mirisa, a istovremeno oni pate u tihoj tami zatvorenosti. Biljke potiskuju svoju potrebu za svjetlosti, za rastom, slično kao što ljubavnici potiskuju uzajamnu strastvenost koju ne ostvaruju zbog bračnih statusa. Wagner je ovim turobnim, melankoličnim stihovima pridodao još jednu dimenziju navezavši ih za glazbu istog raspoloženja. Te glazbene obrasce kasnije koristi u preludiju trećeg čina *Tristana i Izolde*.

U *langsam und schwer* (polako i teško) tempu *Im Treibhaus* počinje klavirskim uvodom i 6/8 mjerom koja se već u trećem taktu mijenja u 9/8 od dva takta. Izmjena spomenutih mjera još se nekoliko puta događa unutar skladbe, što upućuje na pažnju potrebnu pri točnom naglašavanju prve dobe, ali na nepromijenjenost trodobnog pulsa. Skladba je u h-molu, no obiluje mnogim kromatskim tonovima. Prve dvije strofe sličnog su ugođaja, bez naročitih dinamičkih oznaka slijede ojađeno stanje čovjeka. Pojavom treće strofe, motivima *želje* i epitetom *čeznutljivog* dinamika se u vokalnoj dionici pojačava. Strofa zadnju glazbenu frazu završava *streng im Takt* (strogo na vrijeme), što zahtijeva iznimnu preciznost plasiranja tona koji, kao i na još nekoliko mjesta u skladbi, pjevač mora izvući iz memorije, radije nego da ga u putu prema njemu traži (Primjer br. 16).

streng im Takt
in strict time

ö - der Lee - re nicht - gen Graus.
clasp a sun - less heat - ed air.

poco rall. *pp*

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are 'ö - der Lee - re nicht - gen Graus.' with a phonetic transcription below: 'clasp a sun - less heat - ed air.' The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'poco rall.' and the dynamics are 'pp'. The score shows a vocal line with some rests and a piano accompaniment with chords and moving lines.

Primjer br. 16

Stihovi četvrte strofe govore o patnji dvoje ljubavnika koja im je zajednička: *Ein Geschicke teilen wir* – tada glas ostaje bez pratnje, stoga pjevač mora još ekspresivnije iznijeti poruku stihova, da bi nakon toga na veličanstveno harmonizirane motive *Licht* (svjetlosti) i *Glanze* (sjaja) nadovezao kontrastirajućom zaključkom o nedostatku doma. Naredne strofe, peta i šesta, vokalnu dionicu vode skroz do tona *a* u maloj oktavi. U njima je česta i repeticija istih tonova, tada pjevač još više treba razmišljati o priči koju želi ispričati i o velikom *legatu*. Skladba završava klavirskim postludijem, gotovo identičnim interludiju, a koji nastavlja mistično završenu vokalnu dionicu (Primjer br. 17).

Blät - ter grü - nem Saum.
leaves, like tears un - shed.

più p *pp*

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are 'Blät - ter grü - nem Saum.' with a phonetic transcription below: 'leaves, like tears un - shed.' The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The dynamics are 'più p' and 'pp'. The score shows a vocal line with some rests and a piano accompaniment with chords and moving lines.

Primjer br. 17

11.3.4. *Schmerzen*

Sonne, weinest jeden Abend
Dir die Schönen Augen rot,
Wenn im Meeresspiegel badend
Dich erreicht der frühe Tod;

Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
Du am Morgen, neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegesheld!

Ach, wie sollte ich da klagen,
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
Muß die Sonne selbst verzagen,
Muß die Sonne untergehn?

Und gebieret Tod nur Leben,
Geben Schmerzen Wonnen nur:
O wie dank'ich daß gegeben
Solche Schmerzen mir Natur.

Sunce, svake večeri crveniš
Svoje ljupke uplakane oči,
Kada, kupajući se u moru,
Nestaješ ranom smrću;

Ipak se dižeš u svom starom sjaju,
Slava tamnog svijeta,
Kad se jutrom probudiš,
Kao ponosni i pobjedonosni junak!

Ah, zašto da se žalim,
Zašto da te, srce moje, tako tužnog gledam,
Ako samo sunce mora očajavati,
Ako samo sunce mora zaći?

I ako samo smrt rađa život,
Ako samo agonija donosi blaženstvo:
O kako sam zahvalna prirodi
Što mi je dala takvu tugu.

I u četvrtoj skladbi prisutne su natruhe Schopenhauerove misli o oslobođenju čovjeka od svrhovitosti života. Pjesnikinja se obraća suncu sa željom da joj ono u velikom nemiru u kojem se ona nalazi ipak pruži nadu u smiraj njenog duha. Pjesma je prožeta motivima prirodnih pojava koje simboliziraju pitanja egzistencijalizma te znakovito završava paradoksima u kojima *smrt rađa život*, a *agonija donosi blaženstvo* te zahvalnošću lirskog subjekta na proživljenosti *takve tuge* pri vječnom ponavljanju istog ciklusa života. Ova glazba javlja se u drugom činu *Tristana i Izolde* kada ljubavnici trijumfalno pjevaju o ispunjenoj ljubavi.

Skladba je podijeljena na dva velika dijela: u prvom dijelu melodija se postepeno uz punktirani ritam kreće i razvija odražavajući pritom zalazak sunca; prvo to čini u klavirskom uvodu te ponavlja dolaskom vokalne dionice. Iz toga se razvija pobjedonosni *crescendo* na

najvišem tonu skladbe (*f*²) na motivu *slave*, koji slijede još dva skoka u inače postepenoj melodiji, čija glazbena rečenica trijumfalno završava na kvintakordu G-dura (Primjer br. 18).

Primjer br. 18

U narednim dvjema strofama glazba iz prve dvije strofe ponavlja se uz modifikacije, no, slijedeći raspoloženje stihova, prigušenije se izvodi. Sada se pažnja lirskog subjekta s prirode prebacuje na njegovo emocionalno stanje te uz odgađana rješenja vokalna dionica kadencira u F-dur, no klavirski postludij skladbu ipak završava u A-duru.

11.3.5. *Träume*

Sag, welch wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfängen,
Daß sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blühen,
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durchs Gemüte ziehn!

Träume, die wie hehre Strahlen
In die Seele sich versenken,
Dort ein ewig Bild zu malen:

Reci, kakvi ovo čudesni snovi
Obuhvaćaju sva moja osjetila,
Da nisu, poput mjehurića,
Nestali u neplodnoj praznini?

Snovi, oni svakim satom,
Svakim danom ljepše cvjetaju,
I sa svojim nebeskim vijestima
Plutaju blaženo kroz um!

Snovi, koji veličanstvenim zrakama
Prodiru u dušu,
Da tamo naslikaju vječnu sliku:

Allvergessen, Eingedenken!

Zaboravljajući sve, sjećajući se jednog!

Träume, wie wenn Frühlingssonne
Aus dem Schnee die Blüten küßt,
Daß zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tag begrüßt,

Snovi, kao kad proljetno sunce
Ljubi pupoljke u snijegu,
Kako bi ih novi dan mogao dočekati
U neslućenom blaženstvu,

Daß sie wachsen, daß sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühen,
Und dann sinken in die Gruft.

Da bi rasli i cvjetali,
Daruj njihov miris kao u snu,
Lagano nestaju na tvojim grudima,
I tada potonu u svoj grob.

Zadnja skladba *Träume*, nakon intenziteta do kojeg je došlo razvojem misli i glazbe u ciklusu, donosi jedan uzvišeni, nježniji i svijetao ugođaj. Mjera je 3/4, a klavirski interludij traje čak šesnaest taktova sa stalno rastućom i razvijajućom harmonijskom linijom u funkciji dočaravanja mira, čežnje i tihe nerazriješene žudnje. Ova glazba nalazi se u ljubavnom duetu drugog čina *Tristana i Izolde*, a ona slavi predanje života ljubavi uoči strastvenog susreta ljubavnika u šumi. Lirski subjekt pita se kakvi su to snovi koji *svakim danom i svakim satom* postaju sve ljepši, i koji ne nestaju u *pustom ništavilu*; riječ je o snovima koji su produkt razmišljanja o samo o jednome – o neslućenom i zabranjenom *blaženstvu* (aludirajući na zabranjenu romansu). Prva fraza u nastupu vokalne dionice (i naredne dvije koje ju slijede) izvodi se velikim *legatom* i zahtijeva od pjevača pribranost u emisiji tona i raspodjeli daha, kao i čvrst oslonac na dijafragmi, s obzirom na mistično ozračje stihova i harmonija te *piano* dinamiku (Primjer br. 19).

The image shows a musical score for the vocal part of the song 'Träume'. It features a vocal line in G major with a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is shown in the lower staves, starting with a *pp* dynamic. The score includes a vocal line with lyrics in German and English, and a piano accompaniment with chords and a melodic line.

Sag, welch wun-der-ba-re Träu-me
Oh, what won-drous dreams en-chant me,

Primjer br. 19

U trećoj strofi motivima s punktiranim ritmom dolazi do ubrzanja iznesenja melodije i do laganog *crescenda* koji dovodi do četverodobne note na *Träume* – do naglašenog odgovora na postavljena pitanja, doduše u *pianu*. Taj naglašeni i znakoviti dio ponavlja se i na početku prethodne strofe, no ovaj put za tercu više na *d2* i u *forte*. Petu i posljednju strofu koja počinje poletno u F-duru Wagner završava ostavljajući dojam utonuća smirujući melodijsku liniju i produžujući notne vrijednosti, a naročito zadnjom frazom i stihom *Und dann sinken in die Gruft* (Primjer br. 20). Skladba završava zanosnim i pomalo bajkovitim postludijem punim raznovrsnih harmonizacija, zrcaleći interludij sa samog početka.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is the vocal line, with lyrics in German and English. The bottom two staves are the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *morendo* and *pp* (pianissimo). The music features a mix of melodic lines and chordal textures.

Primjer br. 20

12. Camille Saint-Saëns: arija Dalile *Mon cœur s'ouvre à ta voix* iz opere *Samson i Dalila*

12.1. Camille Saint-Saëns

Punim imenom Charles Camille Saint-Saëns rođen je 1835. u Parizu. Zbog njegovih vještina u skladanju i sviranju klavira prozvan je *enfant prodige* (čudom od djeteta) već u dobi od pet godina. S petnaest godina već javno nastupa izvodeći Mozartov klavirski koncert *Pleyel*. Školuje se na Konzervatoriju u Parizu gdje prvo studira orgulje, a zatim kontrapunkt i fugu. Budući da je uistinu bio svestran čovjek, obavljao je razne glazbene djelatnosti; bio je orguljaš crkava, koncertant, kompozitor, dirigent, ali i književnik. S pjevačem i pedagogom Romainom Bussineom 1871. osniva *Société Nationale de Musique* (*Nacionalno glazbeno društvo*) u svrhu popularizacije suvremenih francuskih skladatelja.

Saint-Saëns proputovao je dobar dio svijeta ne propuštajući priliku za koncertiranjem. Iako je stvarao i bio taknut mnogim utjecajima, nije se volio ograničavati i svrstavati pod određeni pravac ili školu. Samog sebe nazivao je eklektikom³⁸.

Saint-Saënsova glazba ipak se može opisati kao kombinacija oblikom bečke klasike, a specifičnostima francuske glazbene tradicije. U komponiranju on teži jasnoći oblika i čistoći stila pa mu se nekad zamjera manjak emocionalnosti ili subjektivnosti. Pretežito ga se smatra kompozitorom instrumentalnih djela, naročito simfonijske i komorne glazbe; svoje umijeće najbolje je pretočio u *III. simfoniji s orguljama*, u koncertima, koncertnim komadima i simfonijskim poemama od kojih je najpoznatija *Danse macabre*. Vrijedno je spomenuti i fantaziju za orkestar *Karneval životinja* te pravo remek-djelo Saint-Saënsovog opusa – operu biblijskog sadržaja *Samson i Dalila*, u početku osmišljenu kao oratorij. Zanimljivo je kako je ta opera u početku zbog predrasuda prema uprizorenjima biblijskih likova na pozornici bila odbačena. Ipak je 1877. godine u Weimaru, i to na Lisztovu preporuku, prvi put i izvedena.³⁹

³⁸ Kovačević, K. (bilj. 3), str. 262

³⁹ <https://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens> (Pristup: 11.6.2024.)

12.2. Opera *Samson i Dalila*

12.2.1. Komentar o operi

Samson i Dalila opera je od tri čina, a njena priča vrti se oko glavnog junaka Samsona, izraelskog ratnika i suca poznatog po snazi koju je crpio iz svoje duge kose. Biblijska pripovijest prikazana u sedmoj knjizi Starog zavjeta – *Knjizi o sucima* (poglavlja 13 – 16) govori o Samsonovim velikim djelima za vrijeme plemenskog razdoblja u Kanaanu (1200. – 1000. g. pr. Kr.). Naime njegovoj majci anđeo izriče proročanstvo po kojemu će Samson biti *nazirej* – osoba posvećena službi Bogu, što podrazumijeva apstinenciju od pića, brijanja ili šišanja te od kontakata s mrtvim tijelom⁴⁰. Nekolicinom djela pokazao je Samson svoju posvećenost moralu, ali i narodu; prisustvovavši gozbi s Filistejkom iz Timnaha te desetkovanjem Filistejaca u privatnom ratu. Događaj koji ga je obilježio bila je pak varka Filistejke Dalile. Zaveden njome, Samson joj otkriva tajnu svoje moći, a ona ga, dok Samson spava, izdaje na način da mu odsijeca kosu. Filistejci ga zarobljuju i osljepljuju, no Bog mu ipak vraća snagu kako bi se mogao osvetiti. Samson uto razara veliki filistejski hram boga Dagona u Gazi, ubijajući pritom neprijatelje s kojima odlazi i on sam.

Saint-Saëns i libretist opere Ferdinand Lemaire tekst doduše nisu koncipirali na silnim Samsonovim podvizima, već na Dalili i njenom utjecaju nad naoko nepokolebljivim Samsonom. Unatoč bogatstvu materijala koje ova priča može pružiti dramatskom razvoju, sama radnja u operi nije toliko progresirala; veći je naglasak stavljen na glavne likove, Samsona i Dalilu, i na njihove velike arije i duete. Zsigurno valja istaknuti snažan prizor slijepog Samsona koji u filistejskom mlinu okreće mlinski kamen, no najveću pažnju ipak zaokuplja Dalila i njene melodiozne arije *Printemps qui commence*, *Amour! viens aider ma faiblesse* i *Mon coeur s'ouvre à ta voix*. Dalila je u operi prikazana kao manipulativna i nemilosrdna žena, a fokus radnje je, suprotno izvornim Biblijskim spisima, umjesto na Samsonovo besprijeckorno herojstvo stavljeno na njegovo ranjivo srce.

⁴⁰ <https://www.britannica.com/topic/Samson-and-Delilah-opera-by-Saint-Saens> (Pristup: 11.6.2024.)

12.2.2. Likovi i sadržaj

Likovi:

Dalila – mezzosopran

Samson – tenor

Veliki svećenik Dagona – bariton

Abimeleh, satrap u Gazi – bas

Stari Izraelac – bas

Filistejci, Izraelci, plesači.

Vrijeme radnje je 12. stoljeće prije Krista, a mjesto radnje Gaza u Palestini.

Sadržaj:

1. čin

Ispred filistejskog hrama sakupljeni su porobljeni Izraelci i njihov vođa Samson. Satrap Abimeleh prijeti Izraelcima i vrijeđa njihovog Boga, na što Samson rastjeruje njegove vojnike, ubija ga te sa svojim narodom odlazi. Iz Dagonova hrama veliki svećenik najavljuje osvetu Samsonu. Među Izraelce izlaze mlade svećenice Dagonova hrama, a glavna od njih, Dalila, prilazi Samsonu i osvaja ga pjesmom o proljeću i ljubavi. Iako upozoren od Izraelaca, Samson prihvaća posjetiti Dalilu u njezinu domu.

2. čin

Svećenik podsjeća Dalilu kako mora od Samsona saznati o izvoru njegove snage kako bi filistejski vojnici to mogli upotrijebiti protiv njega. U ljubavnom zagrljaju s Dalilom Samson joj otkriva kako se njegova snaga krije upravo u njegovoj kosi, a ona mu ju pri spavanju odreže predajući ga pritom zasjedi Filistejaca.

3. čin

Oslijepljen Samson u zatvoru okreće teški mlinski kamen i moli nebo za oprost grijeha i slobodu izraelskog naroda. Doveden u dvoranu Dagonova hrama biva zadirkivan pa čak i od same Dalile. Dječak koji vodi Samsona na njegov poticaj stavlja ruke na stupove hrama pri čemu Samsonu naraste kosa i povrati mu se snaga; on trešnjom ruši hram čime pogibaju svi u njemu.

12.3. Formalno-interpretativna analiza

Mon cœur s'ouvre à ta voix,
Comme s'ouvrent les fleurs
Aux baisers de l'aurore!
Mais, ô mon bienaimé,
Pour mieux sécher mes pleurs,
Que ta voix parle encore!
Dis-moi qu'à Dalila
Tu reviens pour jamais.
Redis à ma tendresse
Les serments d'autrefois,
Ces serments que j'aimais!
Ah! réponds à ma tendresse!
Verse-moi, verse-moi l'ivresse!

Ainsi qu'on voit des blés
Les épis onduler
Sous la brise légère,
Ainsi frémit mon coeur,
Prêt à se consoler,
Á ta voix qui m'est chère!
La flèche est moins rapide
Á porter le trépas,
Que ne l'est ton amante

Moje srce otvara se na tvoj glas,
Kao otvoreno cvijeće
Na poljupce zore!
No, o moj voljeni,
Da bolje osušim suze,
Neka tvoj glas i dalje govori!
Reci mi, da Dalili
Zauvijek se vraćaš.
Reci ponovno mojoj nježnosti
Zakletve prošlih godina,
One zakletve koje sam voljela!
Ah! Odgovori na moju nježnost!
Opij me, opij me ljubavlju!

Kao što vidimo pšenicu,
Klasje vijori
Pod laganim povjetarcem,
Tako mi srce drhti,
Spremno da se tješi,
Na tvoj glas koji mi je drag!
Strijela je sporija
U umiranju,
Nego što je tvoja ljubavnica

À voler dans tes bras!
 Ah! réponds à ma tendresse!
 Verse-moi, verse-moi l'ivresse!
 Samson, Samson!
 Je t'aime!

U letu u tvoje ruke!
 Ah! Odgovori na moju nježnost!
 Opij me, opij me ljubavlju!
 Samson, Samson!
 Volim te!

Ova melodiozna i glazbeno očaravajuća arija prezentacija je Daliline sedukcije Samsona. Ona je dakako zbog ljepote tijekom glazbe samo prividno iskrena jer u srži Dalila zna da njene ljubavne izjave stoje u službi skrivenog cilja. Arija počinje instrumentalnim uvodom u D-dur tonalitetu i 3/4 mjeri s oznakom tempa *andantino*. Instrumentacija u operi vrlo je bogata instrumentima; sastoji se od gudačke sekcije, oboe, flaute, engleskog roga i harfe. U glazbenim frazama A dijela vokalna melodija postepeno silazi i uzlazi, tvoreći veoma povezane i široke cjeline. U B dijelu skok od male terce na *e2* uz oznaku *rinforzanda* sugerira prvi iznenadni i kratki *crescendo* koji i dalje ne smije odskakati od vezane linije. Kromatika se nastavlja naročito u C dijelu ili *pripjevu* koji, osim promjenom mjere u 4/4, kreće simboličnim uzvikom *Ah!* i molbom *réponds à ma tendresse!* – linijom koja postepeno silaznom putanjom obuhvaća većinu tonova kromatske ljestvice u intervalu male none (Primjer br. 21).

Musical score for the aria "Un poco piu lento". The score is in D major and 3/4 time, marked *mf rit.* and *Un poco piu lento*. It features a vocal line with lyrics in French and English, and a piano accompaniment with right-hand (R.H.) and left-hand (L.H.) parts. The piano part includes a *ped.* (pedal) marking and a *** symbol. The English lyrics are: "spond to Loves ca-ress-es, Join in / ponds à ma ten-dress-se, Ver-se".

Primjer br. 21

Raspon ovakve melodije omogućava pjevačkom glasu da pokaže svoju veličinu i naročito posebnost svoje boje; posebice jer se ovdje radi o mijenjanju registara i kontroli pozicije. Ako uzmemo u obzir da se ista takva fraza, samo na druge stihove, odmah ponavlja, pjevač mora biti spreman *prebaciti se* s visokog registra u srednji ili niži pa onda odmah nakon kratkog udisaja pripremiti ponovo visoku poziciju. Ovdje je veoma bitno zapjev na početnom tonu glazbene fraze izvesti pravilno: brzo, bez šuma i bez traženja intonacije, pripravno za određenu intonaciju koju pjevač već u sebi mora čuti⁴¹.

Iduća glazbena rečenica, sukladno svojim ponavljajućim stihovima koji su zazivi Samsonu za odgovorom odnosno reakcijom na Dalilinu nježnost, po strukturi vokalne dionice podsjeća na jeku: prvi *réponds à ma tendresse!* počinje blagim *crescendom* i skokom od male septime, idući skok već je za pola tona veći i *crescendira* nešto jače, nakon čega u *forte* dolazi kulminacija melodijske cjeline skokom male septime s *as1* na *ges2* koju slijedi za malu tercu niže ponovljeni motivički rad (Primjer br. 22). Pred pjevačem tu je velik zadatak: kontrola daha i usmjerenost vođenja tona prema naprijed (držanje pozicije unatoč skokovitosti), ali i ekspresivnost u iznošenju ovako opojne romantičarske melodijske linije.

Primjer br. 22

⁴¹ Lhotka-Kalinski, I. (bilj. 18), str. 44

U većini produkcija ove opere između prve i druge strofe (kao i na samom kraju) arije javlja se i Samson, zazivajući Dalilu i izjavljujući joj ljubav – taj dio se u koncertnim izvedbama često izostavlja, ali u tom slučaju pri završetku druge strofe odnosno drugog pripjeva najčešće na navedenu melodijsku liniju Samsonovog zaziva pjeva sama Dalila: *Samson, Samson! Je t'aime!*, što predstavlja dodatan vrhunac pred sam kraj arije.

Bilo da se radi o moćnoj i snažnoj ili pak nešto nježnijoj i ljupkijoj interpretaciji ove arije i prikaza lika Dalile, *Mon cœur s'ouvre à ta voix* jedna je od najpopularnijih i najizvođenijih mezzosopranskih arija. Osim što je s estetske strane vrijedna divljenja, ona stoji u mogućnosti da je se iznese različitim portretizacijama profinjene, senzualne, ali i manipulativne i zlonamjerne Dalile.

13. George Bizet: arija *Carmen Seguidilla* iz opere *Carmen*

13.1. George Bizet

Georges (Alexandre César Léopold) Bizet rođen je u Parizu 1838.godine. Rastao je pod snažnim utjecajem roditelja glazbenika; majka mu je bila pijanistica, a otac kompozitor i učitelj pjevanja. Klavir je Bizet počeo svirati već s devet godina. Njegov mentor prepoznaje njegov talent te ga mladog upućuje na pariški konzervatorij gdje je 1848. i primljen. Zanat je izbrusio učeći klavir, orgulje i kontrapunkt. Samo sedam godina kasnije, Bizet započinje studij kompozicije tijekom kojeg se ističe talentom te je za svoja djela nagrađivan. Prestižnu nagradu *Prix de Rome* zaslužuje 1857. za kantatu *Clovis et Clotide*. Ta godina bila je presudna za strelovit uspon Bizeta; osim osvojenih nagrada dokazuje se pobjedom na natječaju za operetu koji raspisuje glasoviti Jacques Offenbach. Tako je Bizetova opereta *Docteur Miracle* izvedena u Offenbachovu teatru za operu buffu i operetu *Théâtre des Bouffes Parisiens*. Skladajući operu *Don Procopio* Bizet svjesno oponaša talijanski stil skladanja, što publika ne odobrava. S operom *Les Pecheurs de perles* ponovno nailazi na otpor kritike prema njegovom naizgled plagijatorskom skladanju; optužuju ga za plagiranje Wagnera, Davida i Verdija te njegov stil skladanja nazivaju harmonijski bizarnim što je refleksija njegove loše usmjerene težnje za originalnošću.⁴² Nakon tog fijaska, Bizet sklada operu *Ivan le Terrible* koju i sam vrlo brzo povlači s repertoara. Njegova matična kuća od njega naručuje operu *La Johe Fille de Perth* po romanu Waltera Scotta, ujedno dotad i jedinu Bizetovu operu koja je odlično prihvaćena od strane publike i kritike.

Suočen s teškom imovinskom situacijom, Bizet se okreće na različite poslove: na poduke klavira, priredbe klavirskih izvoda, aranžiranje tuđih djela, ali i na orkestraciju tada bezvrijedne zabavne glazbe. S količinom posla često pretjeruje, što se loše odražava na njegovo zdravlje. Bizet prebrođuje tešku duševnu krizu koja ostavlja značajan trag na njegovo stvaralaštvo. U to vrijeme počinje skladati nekoliko opera (*Nicolas Flamel*, *Les Templiers*, *Vercingetorix*) da bi na koncu od njih odustao. To će se razdoblje kasnije pokazati vrlo važnim za Bizetov kasniji napredak. Winton Dean (1916. – 2013.), poznati engleski muzikolog, smatra da je Bizetova opera *La Coupe du Roi de Thule* iz tog kritičnog razdoblja zapravo svojevrsna uvertira u operu *Carmen*. On tvrdi da se ovom djelu jasno opažaju stilski elementi i postupci istovjetni onima koje je skladatelj koristio u *Carmen*.

⁴² Kovačević, K. (bilj 1), str. 202

Za Bizeta mračno se razdoblje nastavlja tada gotovo neprimjetnom operom *Djamileh* te scenskom glazbom za *L'Arlesienne* koja postiže uspjeh tek kasnije kao orkestralna suite. 1873. godine Bizet započinje rad na operi *Carmen*. Iste godine završava glavninu ovog djela, no vrlo brzo prekida rad na njoj da bi komponirao operu *Don Rodrigo* koju nažalost ne dovršava zbog lošeg psihičkog stanja. Bizet je dijelove *Don Rodriga* upotrijebio pri komponiranju uvertire *Patria* koja ipak postiže neočekivani uspjeh. Krajem 1874. Bizet se vraća radu na operi *Carmen* i istu završava u roku od samo dva mjeseca. Probe sa zborom i orkestrom započinje godinu kasnije i pritom nailazi na otpor glazbenika zbog neobično teških partitura, a članovi zbora negoduju zbog činjenice da uz pjevanje moraju i glumiti. 3. ožujka 1875. u kazalištu *Opera Comique* u Parizu izvedena je premijera *Carmen* sa slavnom Célestine Galli-Marié u naslovnoj ulozi. Točno tri mjeseca nakon premijere Bizet umire vjerojatno od posljedica srčanog udara.

Bizet je bio više od ograničenog i jednostranog majstora svog zanata. Motive za svoja djela nerijetko je crpio iz likovnih i književnih djela čiji je bio predani ljubitelj. Bavio se i filozofskim i duhovnim pitanjima te je često promišljao o društvenim problemima koje je na duhovit način izražavao svojom glazbom. Njegove refleksije na temu Francusko-pruskog rata odaju dozu humanizma, što svjedoči o širini njegova horizonta. Bizetov stvaralački razvoj napredovao je sporo zbog nešto slabijeg stanja opere u Francuskoj za vrijeme njegova života, ali i zbog njegovog zdravstvenog stanja koje je u ključnom periodu bilo doista narušeno.

13.2. Opera *Carmen*

13.2.1. Komentar o operi

Libreto za operu *Carmen* napisali su dramatičar i libretist Henri Meilhac (1830. – 1897.) i pisac Ludovic Halévy (1834. – 1908.), a on je osmišljen po uzoru na realistične priče francuskog pisca Prospera Mériméa (1803. – 1870.). Odabir radnje u to doba je za Bizeta bio prilično hrabar potez, uzimajući u obzir da se dotad od skladatelja jedino Verdi usudio za protagoniste uzimati likove na dnu društvene ljestvice. Također, veliko obilježje ove opere leži u ljepotama motivike španjolskog folklora kojima je Bizet odlučio toj glazbi dati pečat.

Iako je na prazvedbi *Carmen* kod publike izazvala zbnjenost i negativne reakcije prikazujući prevrtljive, ljubomorne pa i pohotne osobine likova, uspjela joj se približiti

uprizorenjima licemjerja građanskog života⁴³. Tek je poslije skladateljeve smrti ova opera uspjela stati uz bok tadašnjem idealističkom utjecaju Wagnerovog teatra – kao njegova protuteža prikazom situacije poistovjetljive s prosječnim gledateljem/slušateljem pridobila je pristranost publike. Ona je također pripremila put verizmu i naturalizmu, težeći istinitom i vjernom prikazivanju svih ljudskih i društvenih mana. Likovi su prikazani živo i plastično, a glazba je vrlo melodična, neobuzdana i energična.

Carmen u svojoj formi skladno balansira lirskim dijelovima, kao i dramskim i efektним solističkim točkama i ansamblima. Najcjenjenije arije opere su *L'amour est un oiseau rebelle* i *Seguidilla* protagonistice Carmen, kao i Don Joséova arija *La fleur que tu m'avais jetée*; od dueta ističu se duet Micaele i Don Joséa *Parle-moi de ma mère*, duet Carmen i Don Joséa u krčmi *Je vais danser en votre honneur*; od ansambala možda je najzanimljiviji kvintet iz drugog čina *Nous avons en tête une affaire!* Svakako vrijedi spomenuti i danas vrlo prepoznatljiv preludij opere, kao i Escamillovu ariju *Votre toast je peux vous le rendre* poznatu kao *Toreadorova pjesma*.

13.2.2. Likovi i sadržaj

Likovi:

Morales, narednik straže – bariton

Micaela, djevojka iz Joseova sela – sopran

Don José, narednik – tenor

Zuniga, kapetan – bas

Carmen, ciganka – mezzosopran/alt

Frasquita, prijateljica – sopran

Mercédés, prijateljica – mezzosopran/alt

Escamillo, toreador – bariton

Remendado, krijumčar – tenor

Dancaire, krijumčar – bariton

Krčmar Lillas Pastia, krijumčari i krijumčarke, vojnici, prolaznici, djeca, radnice u tvornici duhana, borci s bikovima.

⁴³ Turkalj, N. *125 opera*. Školska knjiga, Zagreb, 1997., str. 43

Vrijeme radnje je 1820. godina, a mjesto radnje španjolski grad Sevilla i okolne planine.

Sadržaj:

1. čin

Nadovezujući se na predigru koja povezuje toreadorovu pjesmu i motiv ljubavi ciganke Carmen, prvi čin donosi prizore Seviljskog trga, gradske stražarnice i ulaza tvornice duhana. S narednikom Moralesom na čelu nailaze stražari, a istovremeno za vrijeme odmora iz tvornice izlaze izazovne i drske radnice s nastupnom pjesmom. Tu se odvija interakcija stražara i radnica, a Carmen pjeva svoju ariju *L'amour est un oiseau rebelle* pokušavajući zavesti nezainteresiranog Don Joséa. On dočekuje Micaelu koja mu nosi pismo njegove majke, a u tvornici se događa strka među radnicama pri kojoj Carmen nožem ranjava jednu od njih. Don José privodi Carmen koju kapetan Zuniga šalje u zatvor. Izvodeći ariju *Seguidilla* Carmen zavađa Don Joséa koji joj pomaže u bijegu, no pritom sam biva zatvoren.

2. čin

Carmen i njene prijateljica Frasquita i Mercédés u krčmi Lillasa Pastie zabavljaju goste pjesmom. Carmen saznaje da je José pušten na slobodu te taknuta njegovom požrtvovnošću razvija prema njemu osjećaje pritom ne osvrćući se na izjave ljubavi toreadora Escamilla. Uoči Joséova dolaska, njemu u čast Carmen izvodi ples s kastanjetama i zavodi ga, no on kreće za vojnicima prema vojarni. Ona mu prigovara kako mu očito ipak nije stalo do nje, ipak on joj dokazuje suprotno pokazujući joj cvijet koji čuva od njihovog prvog susreta. Uto se pojavljuje Zuniga i pokušava otjerati Joséa, no on se naposljetku priklanja Carmen i njenoj družini krijumčara čime postaje dezertir.

3. čin

Skupina krijumčara prolazi planinom, a Carmen razmišlja kako da se riješi Joséa kojeg se već zasitila. Ona gatanjem iz karata saznaje kako će ju José ubiti i praznovjerne prirode tome povjeruje. Tijekom Joséovog stražarenja nad spiljom nailazi Micaela, odlučna u borbi za njegovu naklonost. José puca na prolaznika za kojeg se ispostavlja da je Escamillo te njih

dvojica započinju borbu koju prekidaju krijumčari. José odlazi s Micaelom koja ga obavještava da mu je majka na samrti, no on otkriva svoju namjeru o povratku Carmen.

4. čin

U Sevilli traje svečanost i odvijaju se borbe s bikovima, čemu nazoči brojan puk. U masi su Carmen i Escamillo, ali i Don José. On pred Carmen izlazi očajan i moli ju da mu se vrati. Oni se prepiru; ona mu se ne želi vratiti, a u žaru svađe, nakon što mu u lice baci njegov prsten, on ju ubija nožem. José se neutješno predaje stražarima i oplakuje svoju mrtvu ljubav.

13.3. Formalno-interpretativna analiza

Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la séguedille
Et boire du Manzanilla!
J'irai chez mon ami Lillas Pastia.
Oui, mais toute seule on s'ennuie,
Et les vrais plaisirs sont à deux .
Donc pour me tenir compagnie,
J'emmènerai mon amoureux
Mon amoureux! ... Il est au diable
Je l'ai mis à la porte hier .
Mon pauvre coeur très consolable,
Mon coeur est libre comme l'air .
J'ai des galants à la douzaine,
Mais ils ne sont pas à mon gré;
Voici la fin de la semaine,
Qui veut m'aimer je l'aimerai.
Qui veut mon âme ... elle est à prendre.
Vous arrivez au bon moment,
Je n'ai guère le temps d'attendre,
Car avec mon nouvel amant

U blizini bedema Seville,
Kod mojeg prijatelja Lillasa Pastie,
Plesat ću seguidillu
I piti Manzanillu!
Otići ću do mog prijatelja Lillasa Pastie.
Da, ali biti sama je dosadno,
A prava su zadovoljstva u dvoje.
Pa da mi pravi društvo,
Ja ću uzeti svog ljubavnika
Moj ljubavnik! ... on je u svađi
Jučer sam ga izbacila.
Moje jadno vrlo utješno srce,
Moje srce je slobodno kao zrak.
Imam tucet udvarača,
Ali nisu mi po volji;
Evo kraja tjedna,
Tko me želi voljeti, voljet ću ga.
Tko želi moju dušu ... neka je uzme.
Stižeš u pravi trenutak,
Nemam vremena čekati,
Jer s mojim novim ljubavnikom

Près des remparts de Séville.
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la séguedille
Et boire du Manzanilla.
Tra-la-la-la-la!

U blizini zidina Seville.
Kod mog prijatelja Lillas Pastie,
Ja ću plesati seguidillu
I piti Manzanillu.
Tra-la-la-la-la!

Seguidilla je naziv za španjolsku pjesničku formu koji podrazumijeva plesnu pjesmu vezanu za najniži društveni sloj⁴⁴, a veže se za španjolsku regiju Andaluziju. Oblikovno u glazbenom smislu ova arija se razlikuje od uobičajene forme *seguidille* koja započinje virtuoznim instrumentalnim uvodom na koji se nastavlja pjevni dio. Taj se obrazac trodobne (3/4 ili 3/8) mjere obično ponavlja tri puta.

Pri interpretaciji i izvođenju ove odvažne i zavodljive arije pjevač treba biti upućen u radnju opere, a pogotovo u osobnost lika koji ju u operi izvodi. Carmen je temperamentna, nasrtljiva i naročito živa žena za koju se čini kao da ne postoje inhibicije pri ispunjenju zadanih ciljeva. Iako, ako znamo razvoj i završetak ove priče, možemo lako zaključiti kako se radi o liku dosta oštrog i pomalo nemilosrdnog karaktera, Carmen s druge strane u sebi nosi i nježniju stranu; onu koja je bila osvojena romantikom Joséovog čina zauzimanja za nju u nevolji.

Zanosnog karaktera ova arija sugerira plesni karakter, a Carmen je izvodi u namjeri da zavede Don Josúa. Arija je pisana u 3/8 mjeri, a unatoč početnom Fis-duru, s obzirom na česte tonalne raznolikosti, tonalitete je tijekom razvoja glazbe malo teže odrediti. Instrumentalni uvod od dvanaest taktova u desnoj ruci donosi melodijsku liniju koju zatim vokalna dionica svojim prvim nastupom ponavlja. Ona svojim specifičnim motivima i ukrasima dočarava zavodljivost Carmen; prvo na riječi *Sevilla*, a zatim i triolama na riječima *chez* i *ami* (Primjer br. 23) koje zahtijevaju svojevrsni *triler*. Navedene ukrase valja izvoditi s visokim vibratornim osjetom u glavi, olabavljenog larinksa te minimalnom strujom daha, naravno uz čvrst oslonac na dijafragmu⁴⁵. Oni zbog navedene fizičke pripreme ne mogu biti *forte*, ali svakako teže da budu što jasniji. *Triler* se kao ukras na instrumentu izvodi izmjenjivanjem velike ili male sekunde, no u glasovnoj izvedbi shvaća se malo drugačije; on podrazumijeva mijenjanje napetosti glasnica te se taj pokret može shvatiti i kao *napni – opusti*, ili kao pokret potresanja glasnica koji je Nadoletzny nazvao *Schüttelbewegung*, a G. Armin *Trillersschlag*

⁴⁴ <https://www.enciklopedija.hr/clanak/seguidilla> (Pristup 11.6.2024.)

⁴⁵ Lhotka-Kalinski, I. (bilj. 18), str. 64

odnosno trilerni udar⁴⁶. Vježbanje trilera počiva na vježbanju izmjenjivanja osnovnog tona sa sekundom, a kod nekih vokalnih pedagoga i s tercom, kvartom i kvintom, i to na *e* i *i* vokalima koji podižu larinks.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "parts de Sé - vil - - le, Chez - mon a -" and "walls of Se - vil - - la, With - my good". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "mi - Lil - las Pas - tia J'i - rai dan - ser" and "friend Lil - las Pas - tia I'll soon dance the". The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Primjer br. 23

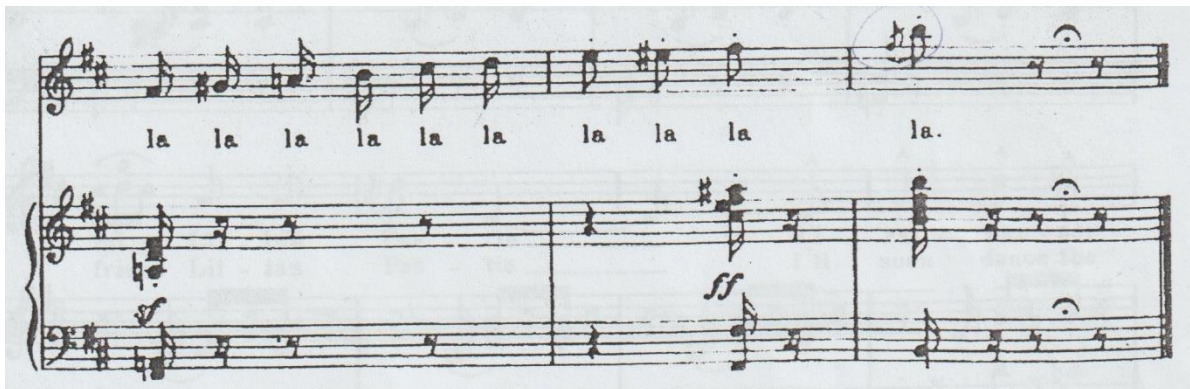
Stihovima *Oui, mais toute seule on s'ennuie* tonalitet se iz D-dura tijekom narednih fraza mijenja u h-mol, nakon čega slijedi puno kromatike i par triolnih ukrasa. Tempo bitno usporava *ralletandom* na stihovima *Voici la fin de la semaine* – kada pjevač mora paziti da ne radi zapjev na svakoj noti posebno, već da ih elegantno poveže te na naredno i koronom naglašeno pitanje *Qui veut m'aimer?* bogatim tonom odgovori silazno vodeći melodiju na *je l'aimerai* (Primjer br. 24).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "à mon gré. suits my whim. Voi-ci la fin de la se-mai-ner Qui" and "The week is gone, and none is chos-en: Who". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "veut m'ai-mer? je l'ai - me - rai! Qui veut mon" and "will love me? I will love him! Who'll have my". The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Performance markings include "rall.", "colla voce.", and "a tempo."

Primjer br. 24

⁴⁶ Isto, str. 64

Zavodljivim elementima Carmen nastavlja očaravati Joséa; slijede skokovi u vokalnoj dionici od čak čiste oktave uzlazno koja se uz *portamento* spušta za malu nonu silazno na stihovima *Qui veut mon âme ... elle est à prendre. / Vous arrivez au bon moment*. Nakon toga slijedi energičan završetak dosadašnjih kromatskih i intervalnih egzibicija tonski jednoličnim vođenjem melodije u kojem se tri i pol takta izmjenjuje mala sekunda na tonovima *dl* i *esl*, što završava produljenim šesterodobnim završnim tonom fraze na *dl* koji predstavlja savršen uvod za ponovljeni A dio arije koji slijedi. U ovom trenutku Don José već je pao pod iskušenje nametljive i zanosne Carmen, a ona ariju trijumfalno ali uz podsmjeh završava na tekst *Tra-la-la-la-la* tako da s lakoćom iznosi uzlaznu postepenom kromatikom sastavljenu melodiju koja svoj vrhunac dostiže *acciaciaturom* s *fis2* do *h2* (Primjer br. 25). U portretiranju ovog završnog i uvjetno rečeno neozbiljnog dijela koji Carmen iznosi pjevač ipak treba zadržati jasnoću produkcije melodije; budući da je najčešće mezzosopran u ovoj ulozi, a ona zahtijeva dovod melodije skoro do kraja druge oktave, ton treba doživljavati što lakšim i svjetlijim, a larinks ne opterećivati već držati prohodnim.



Primjer br. 25

Zaključak

Ovaj rad temeljen na biografijama skladatelja izvođenih skladbi te na njihovim formalno-interpretativnim analizama prikazuje ozbiljnost i odgovornost koju svaki glazbenik izvođač, konkretno pjevač, treba posjedovati pri bavljenju glazbenom izvođačkom djelatnošću. Potrebno je vrlo dobro poznavati kontekst u kojem je pojedina glazba stvarana, a to podrazumijeva povijesno-stvaralački suodnos koji se tiče glazbenog razdoblja i njegovih odrednica, ali i individualne osobitosti svakog skladatelja, kao i lirske te glazbene specifičnosti pojedine skladbe. Također je za pjevača nužno vladanje pjevačkom tehnikom, kako bi se ostvarilo izvođenje različitih djela koja s obzirom na specifična obilježja glazbenih razdoblja i stilova zahtijevaju svoj stil interpretacije. Tako će izvedba arie antiche zahtijevati vrlo simplificirano izvođenje bez posebnih ukrasa, dok će oratorijska arija vrlo vjerojatno ipak uključivati malo veću posvećenost detaljima; solo pjesme 19. i 20. stoljeća zaodjenute su specifičnim individualnim ekspresijama, a s druge pak strane operne su arije dijelom jedne šire i slojevite glazbeno-dramske slagalice koju pjevač mora posložiti i pritom moći adekvatno utjeloviti određeni lik priče.

Za kvalitetnu izvedbu programa od sedamnaest kompozicija koje su u ovom radu obrađene pjevač treba biti spreman uložiti trud za istraživanje, a posebice puno vremena posvetiti vježbanju. Pjevanje je proces koji podrazumijeva vježbu kao i bilo koja druga vještina, zbog toga je važno posvetiti se kontinuiranom radu na skladbama, ali i na svom glasu koji na jednoj ovakvoj produkciji treba pokazati sposobnost izvođenja raznolikog programa. Na kraju, osim studioznog i serioznog pristupa, ključno je da pjevač glazbu iznese autentično sebi; pjevanje je umjetnost i zbog toga ona ne može biti produkt čistih teorijskih znanja, već znanje uljepšano emocijom – jedinstvenom za svakog pjevača.

LITERATURA

Jerković, B. (2019.) Kurikul nastave pjevanja. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera.

Kovačević, K. (1971.) Muzička enciklopedija 1-3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Lhotka-Kalinski, I. (1975.) Umjetnost pjevanja. Zagreb: Školska knjiga

Parisotti, A. (1885.) Arie antiche. vol. 1. Milano: G. Ricordi & C.

Petrović, T. (2007.) Osnove teorije glazbe. Zagreb: HDGT

Špiler, B. (1972.) Umjetnost solo pjevanja. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu.

Turkalj, N. (1997.) 125 opera. Zagreb: Školska knjiga

Završki, J.; Njirić, N. ; Manasteriotti, V.; Županović, L. (1965.) Muzička umjetnost. Zagreb: Školska knjiga

Mrežni izvori:

<https://archive.org/details/georgesbizetcarm0000mcc1>

https://bachtrack.com/de_DE/feature-at-home-guide-wagner-wesendonck-lieder-mathilde-tristan-january-2018

<https://enciklopedija.hr/clanak/bersa-blogoje>

<https://enciklopedija.hr/clanak/pejacevic-dora>

<https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/2929944/336956.pdf>

<https://oxfordsong.org/poet/heinrich-hart>

<https://oxfordsong.org/poet/jacob-nicolaus-craigher-de-jachelutta>

<https://scholarworks.calstate.edu/downloads/t435gh45z>

<https://theclassicreview.com/beginners-guides/schubert-winterreise-a-beginners-guide/>

<https://www.britannica.com/art/seguidilla>

<https://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens>

<https://www.buckschoral.org/jsbach-mass-in-b-minor>

[https://www.cambridge.org/core/journals/nineteenth-century-music-review/article/abs/pure-](https://www.cambridge.org/core/journals/nineteenth-century-music-review/article/abs/pure-song-du-bist-wie-eine-blume-and-the-)
[song-du-bist-wie-eine-blume-and-the-](https://www.cambridge.org/core/journals/nineteenth-century-music-review/article/abs/pure-song-du-bist-wie-eine-blume-and-the-)

[heinejugernaut/DCD9B04DE02659A630EA3FB9930DDA28](https://www.cambridge.org/core/journals/nineteenth-century-music-review/article/abs/pure-song-du-bist-wie-eine-blume-and-the-heinejugernaut/DCD9B04DE02659A630EA3FB9930DDA28)

<https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/HR091.pdf>

<https://www.classicalconnect.com/Soprano/Strauss/Zueignug/7653>

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

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

<https://www.geni.com/people/Marie-Theodora-Dora-von-Lumbe/6000000010859915743>

https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W2153_GBAJY9201517

<https://www.klasika.hr/index.php?p=article&id=2198>

<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4655/wesendonck-lieder>

<https://www.msmnyc.edu/wp-content/uploads/2019/01/Cacilie1-1.pdf>