Solistički koncert

Papa, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:117915

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
STUDIJ PJEVANJA

Anja Papa

SOLISTIČKI KONCERT

Diplomski rad

MENTOR: izv. prof. art. dr. sc. Berislav Jerković

Osijek, 2019.

Sadržaj

1. Uvod....1
2. Teorijske osnove....2
3. Antonio Vivaldi....6
3.1. Biografija....6
3.2. Stvaralaštvo....6
3.2.2. *Juditha triumphans (Judita pobjednica*)....9
3.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Aria del Vagante*....9
4. Josip Hatze....12
4.1. Biografija....12
4.2. Stvaralaštvo....13
4.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Serenada*....14
5. Hugo Wolf....15
5.1. Biografija....15
5.2. Stvaralaštvo....16
5.2.1. *Italienisches Liederbuch (Talijanska pjesmarica*)....17
5.3. Formalno-interpretacijska analiza djela....17
5.3.1. *Schweig' einmal still*....17
5.3.2. *Auch kleine Dinge*....19
6. Gaetano Donizetti....22
6.1. Biografija....22
6.2. Stvaralaštvo....23
6.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Ah, tardai troppo... O luce di quest' anima*....23
7. Claude Debussy....27
7.1. Biografija....27
7.2. Stvaralaštvo....27
7.3. Formalno-interpretacijska analiza djela....28
7.3.1. *Ariettes Oubliees (Zaboravljene pjesme)*....28
7.3.2. *Mandoline*....31
8. George Bizet....34
8.1. Biografija....34
8.2. Stvaralaštvo....34
8.3. Formalno-interpretacijska analiza djela....34
8.3.1. *Carmen* (sadržaj opere)....34
8.3.2. *Je dis que rien ne m'épouvante (Kažem da me ništa ne plaši)*....37
9. Krešimir Baranović....40
9.1. Biografija....40

9.2. Stvaralaštvo 40
9.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Crn bel* 41
10. Wolfgang Amadeus Mozart 42
10.1. Biografija 42
10.2. Stvaralaštvo 42
10.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Exsultate, jubilate* 43
11. Zaključak 45
12. Sažetak 46
Literatura 48

1. Uvod

„Pjesnik je daleko od slikara u predstavljanju onoga što je oku vidljivo, a još je dalje od glazbenika u predstavljanju onoga što je oku nevidljivo.“ Leonardo Da Vinci

Tema ovoga rada je prikaz programa solističkog koncerta kojeg čine skladbe skladatelja Antonia Vivaldija (*Aria del Vagante*), Josipa Hatzea (*Serenada),* Huga Wolfa (*Schweig' einmal still, Auch kleine Dinge*), Gaetana Donizettija (*Ah, tardai troppo... O luce di quest' anima),* Claude Debussyja (*Ariettes Oubliees, Mandoline*), Georgea Bizeta (*arija Je dis que rien ne m'épouvante* iz opere *Carmen),* Krešimira Baranovića (*Crn bel)* i Wolfganga Amadeusa Mozarta (*Exsultate Jubilate*). U programu ovoga solističkoga koncerta obuhvaćena su stilska razdoblja 18., 19. i 20. stoljeća. Izrada rada motivirana je praktičnim materijalnim i umjetničkim radom na skladbama – vokalnim djelima.

U radu se nakon uvoda u temu kroz deset poglavlja prikazuje povijesna i teorijska pozadina stvaranja navedenih djela. U drugom se poglavlju rada obrađuju teorijske osnove vezano uz vokalni solistički koncert s naglaskom na glasovne, glazbene, dramske, motivacijske i tradicionalne izvedbene aspekte ovih vokalnih djela. Treće poglavlje sadrži pregled biografije i stvaralaštva Antonia Vivaldija i formalno interpretacijsku analizu skladbe *Aria del Vagante*. Četvrto poglavlje bavi se biografijom i stvaralaštvom skladatelja Josipa Hatzea i analizom skladbe *Serenada*. Peto potpoglavlje sadrži pregled podataka o životu i djelu Huga Wolfa te formalno interpretacijsku analizu skladbi *Schweig' einmal still i Auch kleine Dinge*. U šestom poglavlju obrađuje se biografija i stvaralaštvo Gaetana Donizettija i formalno interpretacijska analiza arije *Ah, tardai troppo... O luce di quest' anima*. Život i djelo Claudea Debussyja i formalno interpretacijska analiza *Ariettes Oubliees i Mandoline* prikazuje se u sedmom poglavlju. Osmo poglavlje posvećeno je biografiji i djelu Georga Bizeta s naglaskom na operi *Carmen* uz potpoglavlje u kojem se formalno interpretacijski analizira arija *Je dis que rien ne m'épouvante*. U devetom poglavlju obrađuje se život i djelo Krešimira Baranovića i analizira se njegova skladba *Crn bel*. Wolfgang Amadeus Mozart i djelo *Exsultate Jubilate* obrađuje se u desetom poglavlju ovoga rada. Posljednja dva poglavlja sadrže zaključke koji se izvode na temelju teoretskog prikaza teme i analize navedenih djela i sažetak rada.

2. Teorijske osnove

Solistički koncert je forma koju je u 19. stoljeću revolucionarno izmijenio Franz Liszt. Michele Campanella (2011:28) jedan je od najvećih stručnjaka za Lisztovu klavirsku glazbu i istovremeno i izvrstan pijanist napisao je da je tvorac klavirskog solističkog koncerta Franz Liszt koji je prvobitno koristio pojam solilokvij za samostalni koncertni glazbeni događaj bez sudjelovanja ostalih glazbenika. Gut (1986:426) navodi da se snaga Lisztovih solističkih koncerata očituje u rečenici koju je Berlioz izrekao govoreći o Lisztu „Liszt bi mogao za sebe reći: Ja sam svoj orkestar! Ja sam svoj zbor! Ja sam također i svoj dirigent!“

Muzikolog Robert Greenberg (2002) navodi da je Liszt bio primjer i uzor svim pijanistima i umjetnicima koji su održavali koncerte 1840ih. Publika je bila zaprepaštena njegovim samostalnim nastupom na pozornici prije svega zbog činjenice da se do tada od umjetnika očekivalo da koncerte održavaju u suradnji s drugim izvođačima. Liszt je ovim svojim samostalnim izvedbama dao naziv *solilokvijima* uz obrazloženje da ne zna koji bi drugi naziv dao tom svom izumu. „Zamislite kako bi to izgledalo kada bih u stilu Louisa XIV“ izjavio je, „ja rekao publici: Koncert to sam ja!“ Nakon toga je i skovao naziv *solistički recital* umjesto solilokvija upotrijebivši taj pojam 1840. godine na svom koncertu u Londonu. Pored toga, klavir je po prvi put postavio u desnom uglu pozornice kako bi otvoreno krilo klavira omogućilo bolji zvuk, a publici ponudio pogled na svoj profil.

Za razliku od gore navedenog pijanističkog solilokvija pjevački solistički koncert uključuje riječi i glazbu stoga se iznimna pozornost prilikom pripreme vokalnog solističkog koncerta posvećuje i riječima i glazbi. O vezi poezije i glazbe Christoph Willibald Gluck, u Predgovoru za Alceste (1767.) navodi:

> „Nastojao sam svesti glazbu na njezinu pravu ulogu: ona mora služiti poeziji zbog izrazitosti i situacija u fabuli, ali ne smije prekidati radnju, niti joj oslabiti intenzitet uzaludnim i suvišnim ukrasima. Držim da glazba mora vrđiti ono isto što na ispravnu i dobro sastavljenu crtežu vrši živahnost boja, uz dobro izabrane oprečnosti između svjetla i sjene; oni oživljuju likove, ali im ne izobličuju obrise.“ (Andreis, 1976:566)

Formalno, solistički koncert zahtjeva od pjevača dobru tehničku, emocionalnu i fizičku pripremu. U teoriji se vezano uz solističke vokalne nastupe razabiru vokalni, glazbeni, dramski,

motivacijski elementi, zatim elementi vezani za dobre i one manje dobre tradicije u operi. Ovo se prema Goldovsky, Schoep (2001) posebice odnosi na sljedeća pitanja:

1. appoggiatura[1] (naglasci koji se dodaju na kraju fraza)
2. ukrasi koji se dodaju na određenim mjestima
3. elongacija određenih podržanih tonova
4. poseban naglasak na određenim riječima i slogovima (Goldovsky, Schoep, 2001: 7-8), kao i na glumačke tradicije prije svega 1. uvjerljivost (believability), 2. jasnost (clarity) i 3. raznolikost (variety).

Uspješno pjevati neki tekst znači unaprijed riješiti specifične probleme ovisno o jeziku na kojem se pjeva. Određeni jezici, kao na primjer talijanski, su fonični u svojoj pisanoj formi i nije nužna transkripcija u IPA (International Phonetic Alphabet)[2]. Međutim, francuski tekst je izvrstan alat za pjevača koji ne govori tečno jezik libreta na francuskom jeziku. Iako je fonetička struktura govornog i pjevanog francuskog jezika jasna, on u svojoj pisanoj formi ima 16 vokala koji se različito izgovaraju. Primjerice, fonem[3] o može se izgovarati kao eau, (eau), ô (hôtel), o (sot), eo (Peugeot), au (automne) itd. Fonetika je identifikacija, opis i klasifikacija glasova koji se koriste u artikuliranom govoru. International Phonetic Association (poznata i kao Association Phonetique International ili Weltlautschriftverein) utemeljen je 1886. s ciljem razvoja sustava koji bi se primjenjivao u znanosti o fonetici za učenje jezika. Do 1888. izumljena je prva verzija fonetske abecede koja predstavlja izgovore primjenjive na sve jezike. Temeljna načela ovih fonetskih konstrukcija mogu se naći u *Principles of the International Phonetic Association* koju je izdala IPA na University College London 1949. godine. Ova načela odnose se na broj simbola, što znači da ima onoliko različitih simbola koliko je potrebno za neki jezik, da se ozbiljno uzimaju u obzir tipografske pojavnice simbola, da se dijakritički znakovi[4] minimaliziraju te da se fonetska transkripcija pažljivo odabire. (Pullum, Ladusaw,

[1] "Appoggiature spadaju među najvažnije ukrase. One obogaćuju i melodiju i harmoniju. Melodije postaju skladnije jer appoggiature dobro povezuju tonove, skraćuju, te ispunjavaju zvukove one note koje bi zbog duljine mogle postati dosadne. Appoggiature ponekad ponavljaju ton koji prethodi ukrašenome, a iskustvo nas uči koliko dobro promišljena ponavljanja pridonose ugodnom dojmu. Appoggiature obogaćuju harmoniju mijenjajući akorde koji bi bez njih bili suviše jednostavni. Ponekad su posebno naznačene sitnim notama, a duge note ispred kojih stoji appoggiatura naizgled zadržavaju svoje cjelovite vrijednosti, premda će u izvedbi duga nota izgubiti ponešto u trajanju." (Bach, 2003:64)

[2] Međunarodna fonetska abeceda – međunarodni sustav transkripcije.

[3] F. de Saussure i francuska škola fonem određuju kao slušno-izgovorni, psihološki i funkcionalni spoj koji se može ostvariti kao glas, ali i biti neostvaren u svijesti pojedinca.
(http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=20057- Pristupljeno 20.4.2019.)

[4] „Dijakritički (razlikovni) znakovi koji se stavljaju iznad, ispod ili preko slova da se njima označi ili poseban fonem (glas) ili osobita fonetska vrijednost koja se pridaje pojedinomu glasu. Mnogi jezici u svojim grafijama

1986:12). IPA simboli predstavljaju slične ali ne identične glasove u različitim jezicima. Njima se ne može fino razlikovati pojedine glasove stoga će vješti pjevači morati prepoznati točne razlikovne nijanse među glasovima[5]. (Miller 1996:55) Povijesno se ovaj postupak veže na stariji francuski izgovor kada su se završni suglasnici uvijek izgovarali. U modernom francuskom jeziku niz zadnjih suglasnika se ne izgovara u izdvojenim riječima, ali se izgovaraju u govornim frazama kada riječ koja slijedi nakon završnog suglasnika počinje samoglasnikom. Primjer je fraza kako slijedi (spojeno ligaturom): „Vous‿ êtes trop‿aimable“ [vu zɛ tə trɔ pɛ ma blə]. Suglasnici koji su povezani imaju i gramatičku funkciju. U pravilu poveznica se koristi za povezivanje riječi koje pripadaju jednoj frazi i ne koriste se između riječi koje značenjem nisu usko povezane. (Dibbern, 2000: xxvii).

Druga specifičnost za izgovor francuskog teksta je razlika između „tonskog naglaska“ u talijanskom, njemačkom ili engleskom jeziku i francuskog naglašenog sloga. Tako je u engleskom, njemačkom ili talijanskom jeziku tonski naglasak na elementu koji ima unaprijed određen položaj u nekom slogu a vokalna glazba se mora točno prilagoditi kako bi slijedio prozodiju[6] toga jezika. Pjevani i govorni francuski jezik se znatno razlikuje. Dok francuski ima

(slovopisima) imaju posebne dijakritičke znakove – sastavne dijelove pojedinih slova kojima se na tim jezicima piše. U širem smislu riječi, dijakritičkim znakovima katkada se smatraju i znakovi za naglaske i dužine, npr. *dúga* (na nebu), *dûga* (genitiv jed. imenice *dûg*), *dùg*a (dugačka), *dùgā* (određeni pridjev od *dùga*), *dügа* (na bačvi) itd.“ (http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=15093).

[5] Za izvođača koji nije savladao IPA najbolji priručnik je knjiga Thomasa Grubba „Singing in French“ u kojoj se nalaze detaljna tumačenja za svaki glas kao i vježbe za njihovo uspješno usvajanje. (Dibbern, 2000:xxvi)

[6] Prozodija (lat. *prosodia* < grč. *προσῳδία*). „ **1.** U antičkoj metrici, proučavanje različitoga rasporeda dugih i kratkih slogova u stopi i stihu, različitih duljina stiha i njihova slaganja u veće cjeline. U novije doba prozodija je sinonimna pojmu versifikacije. **2.** Obilježja u jeziku koja se vezuju uz jezične jedinice veće od segmenta te se katkad nazivaju i ponešto kontroverznim nazivom *suprasegmentna* obilježja ili *prozodemi*. U prozodijska obilježja ubrajaju se naglasak ili/i akcent, ritam, intonacija te varijacije u brzini i glasnoći govora, kadšto i trajanje emisije fonema (kvantiteta). Iako ima univerzalnih zakonitosti u vezi s prozodijom, uporaba prozodijskih značajki uvelike je svojstvena pojedinim jezicima. S tim u skladu govori se o prozodijskoj tipologiji, koja obuhvaća tonsku i ritmičku tipologiju. Jezici se međusobno razlikuju u načinu korištenja varijacija tona. U tom smislu razlikuju se tri osnovne kategorije jezika: tzv. intonacijski jezici, jezici akcenatske prozodije i tonski jezici. *Intonacijski jezici,* kakav je primjerice engleski, koriste tonske varijacije isključivo u intonacijske svrhe, tj. za izražavanje značenja cijelih intonacijskih fraza, jezičnih jedinica u pravilu većih od pojedinih riječi, koje se najčešće, ali ne i nužno, podudaraju sa sintaktičkom domenom rečenice. Iako i preostale dvije kategorije jezika koriste varijacije tona u intonacijske svrhe, one se razlikuju od intonacijskih jezika po tome što ton koriste i za izražavanje leksičkih kontrasta. Dok *jezici akcenatske prozodije,* poput hrvatskoga, japanskoga ili švedskoga, jednu tonsku konfiguraciju, tzv. akcent, pridružuju domeni prozodijske riječi i tako stvaraju potencijalne leksičke kontraste (npr. *pàs ~ pâs, pȁra ~ pàra* itd. u hrvatskome), *tonski jezici* razlikovne tonove ili tonske konfiguracije pridružuju svakomu nositelju tona (što je najčešće slog). Unutar kategorije tonskih jezika razlikuju se jezici kontura od jezika registra. U *jezicima kontura* koriste se tzv. klizajući tonovi te tonska visina mijenja smjer unutar jednoga sloga, kao npr. u mandarinskome kineskom. U *jezicima registra,* poput zuluškoga, tonska visina unutar jednoga nositelja tona ostaje konstantna. U ritmičkoj tipologiji razlikuju se dvije osnovne kategorije ritmičkih sustava: *naglasni ritam* i *slogovni ritam.* Naglasni i slogovni ritam dva su ekstremna tipa na zamišljenoj skali ritmičke tipologije. Kao primjer naglasnoga ritma najčešće se navodi ritmički sustav engleskog jezika, a kao primjeri drugoga ekstrema obično se uzimaju francuski i španjolski..“ http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50815

predodređene slogovne naglaske koji su označeni obično u rječnicima francuska lirska dikcija uzima u obzir čitavu frazu. Naglašeni slog označava završetak skupine riječi, i svi slogovi neke zadane fraze trebaju biti usko povezani.primjerice u riječi *tuer* naglasak je na drugom slogu: ty e. Riječ gubi svoj naglasak, međutim, ako je dio fraze. Kao u ulaznoj frazi 1. čina Carmen *Pour tuer le temps* [pu rty e lə tâ] ima četiri riječi ali samo jedan naglasak. Pojedinačna riječ *tuer* više nije naglašena kao dio fraze. Razumijevanjem prozodije fracuskoga jezika pjevači mogu naći skrivenu ljepotu u frazi koja bi inače zvučala vrlo obično. Povrh toga, naglašeni slog se može mijenjati ovisno o njegovoj emocionalnoj vrijednosti. Upravo ovaj sustav promjenjivih naglasaka je bitno razlikovno sredstvo između francuskog i drugih jezika u klasičnom pjevanju.

Tijekom dugotrajnog procesa pripreme pjevačke uloge mora se točno naučiti notni zapis. Započinje se čitanjem sinopsisa libreta kao i književnih izvora. Mora se pronaći ili načiniti prijevod tekstova uloge koja se uči, ali i drugih likova. Nakon toga slijedi tehnički postupak učenja artikulacije riječi, povezivanja riječi u frazu i izgovor tih fraza u ritmu koji je predvidio skladatelj. Samo na taj način se u točnom ritmu i tempu može naučiti glazba i pjevati riječi. Svi ovi koraci popraćeni su tehničkim problemima (poput izgovora i naglasaka) koje se u hodu mora pažljivo riješiti. Stvarni zadatak jest, nakon što je proces završen, izraziti sve osjećaje i boje glazbe i pripadajućeg teksta. U tom smislu važno je vježbati dikciju kojoj je funkcija udahnuti život i značenje artikuliranim fonemima, a koju Gounod definira na sljedeći način:

> „ Artikulacija je vanjsko oblikovanje riječi; dikcija je unutarnje oblikovanje riječi. Uho razumije artikuliranu riječ; duša razumije izrečenu riječ. Stoga taj zanemareni aspekt izgovora oduzima ekspresivnost i zanimanje glazbene fraze. Ukratko, artikulacija je kostur i tijelo teksta dok je dikcija njegov život i duša.“ (Hahn, 1957: 80)

3. Antonio Vivaldi

3.1. Biografija

Skladatelj i violinski virtuoz Antonio Vivaldi rođen je u Veneciji 1678. kao sin violiniste u službi u kapeli crkve sv. Marka. Bio je najvažniji predstavnik baroknog instrumentalnog koncerta kojeg je obilježavala vitalnost, radni elan i mnogostranost (bio je dirigent, violinist, pedagog, plodan skladatelj i organizator). Uz Johanna Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Händela jedan je od najznačajnijih kompozitora barokne glazbe i najvećih violinista svih vremena. Poznanstvo s mentorom Giovannijem Legrenzijem koji ga je učio svirati orgulje kao i očevo ime pomoglo mu je susresti najveće venecijanske glazbene umjetnike koji su utjecali i na njegovo stvaralaštvo. Istovremeno je u Veneciji učio glazbu i teologiju. Postao je svećenik u 25. godini ali zbog slabog zdravlja nije držao mise. Posvetio se glazbi, podučavao violinu i skladao. Na konzervatoriju „Seminario musicale dell'Ospitalle della Pieta“, skraćeno La Pieta, koji je bio jedan od četiri glazbena zavoda-sirotišta u Veneciji uvježbavao je skladbe koje je sam pisao za javne nastupe te djevojke u konzervatoriju podučavao teoriju i sviranje na violini.

Pisao je brzo ubacujući u svoja djela ulomke iz prijašnjih djela tako da je instrumentalne odsjeke unosio u vokalna djela ili bi vokalnu građu ubacivao u instrumentalne skladbe. Napisao je na stotine koncerata, a 1713. godine povezao se s kazalištem S. Angelo i za njega napisao i postavio niz opernih djela. Često je putovao kako bi u drugim talijanskim gradovima i u inozemstvu postavio svoje opere. (Andreis, 1976: 9-10). Bio je uspješan i stekao je veliki imetak koji mu međutim nije dostajao do kraja života te je umro osiromašen u Beču 1741. godine. Njegova glavna djela za vrijeme života objavio je u Nizozemskoj. Objavljen je mali dio njegovih djela, dok su druga zaboravljena i pogrešno atributirana (Žmegač, 2009:23).

3.2. Stvaralaštvo

Vivaldi je značajno ime u talijanskoj glazbi 18. stoljeća kako po veličini opusa tako i po inovativnosti. Koncerti koje je stvorio 1710ih predstavljaju novi glazbeni žanr i novu kvalitetu u razvoju i razumijevanju instrumentalnog sastava. Napisao je 456 koncerata većinom za jedan ili više solističkih instrumenata i gudački orkestar. Najviše koncerata napisao je za solo-violinu (223); 17 koncerata u obliku concerto grossa te 45 koncerata za gudače bez solista, simfonije, komornu glazbu koja obuhvaća 75 sonata, crkvenu glazbu kao što su djela za zbor i orkesatr,

za jedan ili za dva glasa uz instrumentalnu pratnju (*Stabat Mater*), tri oratorija (očuvana je samo *Juditha triumphans* iz 1716. godine), svjetovna vokalna djela kao što su komorne kantate za sopran ili alt uz pratnju gudača ili samog continua, stotinjak arija koje potječu iz njegovih opera. U njegovom opusu nalazimo 43 operna djela. Njegova prva opera *Ottone in Villa* napisana je 1713 a posljednja *Feraspe* 1739. Kod Vivaldija opere su utjecale na koncerte i obrnuto uz prebacivanje glazbenih misli. Bio je darovit što se održava na njegovim arijama koje odišu ljepotom melodijskih lukova i inovativnošću.

Cijeli život je posvetio i stvaranju crkvenih djela i nekoliko se djela može svrstati u red najuspjelijih crkvenih skladbi kao primjerice skladbe za dva zbora i dva orkestra *Dixit Dominus, Beatus vir,* osmeroglasni *Kyrie* te *Gloria, Magnificat* i *Stabat Mater*. U ovu skupinu ubrajaju se i djela za sopran i alt uz pratnju gudača (Vivaldi ih je nazvao motetima[7]). Blizak je u tom području snažni oratorij *Juditha triumphans*. Prema Helleru (2003) samostalni koncert u Vivaldijevo vrijeme bio je prvi zreliji, čvrsto uspostavljeni instrumentalni oblik čiji se sastavni dijelovi nisu temeljili na stilu i strukturi tradicionalne glazbe. Vivaldi je u svoju glazbu unio nove glazbene oblike te neposredno promijenio osnovni stav prema glazbi.

Solo koncert je postao prikladan za javnu izvedbu i istovremeno izvođenje solo koncerata bilo je prikladno za kneževske dvorane i privatne i polu-privatne prostore. Međutim, Vivaldijevi koncerti nisu bili namijenjeni samo izdvojenom krugu slušatelja znalaca već prvenstveno široj publici na nastupima u opernim kućama Venecije. Napisao je solo koncerte za violinu i za brojne druge instrumente, od kojih je neke postavio kao solo instrumentalna djela ili koncerte,

[7] „Motet (franc. *motet,* od *mot:* riječ) je u glazbi važan oblik svjetovne ili crkvene višeglasne glazbe u razdoblju od XIII. do XVIII. stoljeća. Motet, koji potječe od tzv. klauzulâ u diskantu, obliku ranoga višeglasja iz razdoblja stila pariške škole Notre-Dame poč. XIII. st., u svojoj najranijoj fazi je samostalna troglasna, pretežno svjetovna forma s različitim tekstovima (na latinskome, francuskom ili paralelno na oba jezika). U stilskim razdobljima srednjega vijeka *(ars antiqua, ars nova),* tijekom kasnoga XIII. st. i cijeloga XIV. st., motet je postao glavna i elitna forma višeglasne pjesme, u kojoj su se ispitivale stilske i tehničke inovacije (npr. izoperiodika, izoritmija, razvoj notacije i dr.) što će se poslije rabiti u drugim glazbenim formama poput mise i dr. Glavni skladatelji moteta u srednjem vijeku bili su Petrus de Cruce, Adam de la Halle, Ph. de Vitry i G. de Machault. U razdoblju glazbene renesanse (oko 1430–1600) motet je doživio transformaciju, postavši uz misu glavna forma crkvene glazbe. Glavni renesansni skladatelji moteta bili su G. Dufay, J. Ockeghem, Josquin des Prés, J. Mouton, G. P. da Palestrina, O. di Lasso, Ph. de Monte i dr. (u Hrvatskoj J. Skjavetić). Tijekom baroka motet se postupno pretvorio u perifernu formu s biblijskim tekstovima na latinskom jeziku u katoličkoj liturgiji i narodnim jezicima u protestantskoj. Razvio se specifičan motetski stil *(stylus motecticus),* kao konzervativni talijanski višeglasni stil crkvene glazbe, koji će uredbom pape Urbana VIII. iz 1623. u katoličkim zemljama prevladavati do poč. XIX. st. Usporedno se razvio tzv. koncertirani motet, kao sakralni vokalni koncert u baroknome stilu. Barokne motete skladali su, uz mnoštvo ostalih, L. Viadana, A. Scarlatti, J.-B. Lully, J.-Ph. Rameau, H. Schütz, te manji broj J. S. Bach i G. Ph. Telemann (u Hrvatskoj T. Cecchini, J. Bajamonti i dr.). Nakon 1750. motet se nije razvijao, premda su ga povremeno skladali i istaknuti skladatelji poput W. A. Mozarta, F. Mendelssohna, F. Liszta, J. Brahmsa, G. Verdija i dr.“ (http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42109, pristupljeno 20.3.2019.)

dok su druga djela zahtijevala novu razinu tehničke virtuoznosti. Virtuoznost je posljedica njegovih istraživanja novih mogućnosti korištenja poznatih instrumenata. Između 1710. i 1720. godine oblikovan je tzv. Vivaldijev koncert koji je uveo novitete izmijenivši glazbeni jezik i glazbeno razmišljenje o instrumentalnom stilu. (Heller, 2003:279).

Vivaldijeva slava i veličina temelji se isključivo na instrumentalnim skladbama točnije brojnim koncertima koji su objavljeni za njegova života u zbirkama i s posebnim nazivima unatoč njegovoj angažiranosti u stvaranju opera i crkvenih djela. Sastav Vivaldijeva orkestra ovisio je o prilikama i mogućnostima koje su se pružale u danom trenutku. Majstorski je poznavao sve registre svakoga gudačkog instrumenta i mogućnosti zvukovnog stapanja tih registara te je postigao izvanredne dojmove kolorita u koncertima za gudački orkestar (primjerice *Proljeće* iz ciklusa *Godišnja doba*). Skladatelji glazbene klasike preuzet će kasnije upravo od Vivaldija izjednačenost zvuka u gudačkom korpusu za stvaranje posebne atmosfere oko solista (primjerice u *Zimi* iz ciklusa *Godišnja doba* primjenom pizzicata, sordinama i tremoliranjem. Vivaldijeva inovativnost odražava se i u primjeni dinamičkih promjena služeći se crescendima još prije manhajmske škole i dodavanjem ponekog duhačkog instrumenta orkestru, ne u koncertne već u koloristične svrhe.

Vivaldi je usvojio i sustavno primjenjivao trostavačnost te na taj način postavio temelje formi instrumentalnog koncerta za nadolazeća desetljeća. Prvi stavak je allegro, srednji je polaganog tempa u istom ili sličnom tonalitetu bilo dominantnom, subdominantnom ili u odgovarajućem molu, a na kraju je živahni allegro. Formalna shema temelji se na Torellijevim načelima da orkestralni sastav izvodi glavnu glazbenu misao s kojim se izmjenjuju nastupi solista. Iako nije unosio inovativne elemente u formu njegove ideje su neposrednije, obrisi oblika jasniji, tok zbivanja raznovrsniji, ritmovi oštriji. (Andreis 1976:14)

Vivaldi je bio zahtjevan prema solistima koji su u Vivaldijevim koncertima s orkestrom uspostavili dramatsku napetost jer je pred sobom imao solista-pjevača koji se suprotstavlja opernom orkestru.

> „Majstor *bel canta* umio je u kantilenama polaganih stavaka svojih koncerata (osobito u divnim sicilianima[8]) zapisati melodijske lukove izvanredne ljepote, bez obzira jesu li

[8] Siciliana (tal.) jeste polagan, miran, idiličan ples razvijen od plesne popijevke sa Sicilije, u 6/8 mjeri punktiranog ritma i u molskom načinu. U glazbenu umjetnost unesena je u 17. i 18. stoljeću u vokalnu (G.

prožeti vedrinom ilim češće, elegičnošću (većina je takvih stavaka u molu).“ (Andreis 1976:16)

3.2.2. *Juditha triumphans (Judita pobjednica*)

Juditha triumphans doživio je veliki uspjeh, najviše zbog svoje glazbene ljepote zahvaljujući vokalnim i orkestralnim spisima, ali i kao posljedica dramatičnih osobina oratorija. *Juditha triumphans* slavi pobjedu nad Turcima na Krfu koji je bio pod opsadom zbog dugotrajnog spora između Venecije i Osmanskog Carstva. Radnja priče govori o mladoj židovskoj udovici Juditi. Sirijski kralj Nabukodonozor II poslao je vojsku, pod zapovjedništvom generala Holoferna u Izrael zatraživši danak koji mu nije plaćen. Kada Holoferno opkoli grad, Judita ulazi u vojno utočište da bi molila od njega milost za nepodmirene dugove. Holoferno se zaljubljuje u nju i naređuje raskošnu gozbu, nakon koje zaspi. Judita vidjevši priliku, iskrada se do njega te mu odsijeca glavu. [9]

3.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Aria del Vagante*

Juditha triumphans jedini je sačuvani oratorij Antonija Vivaldija. Napisan je u dva dijela s dvadeset i pet arija i pet zborskih dijelova. To je politička interpretacija priče o Juditi punog naziva *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* (*Judita pobjednica Holofernovoga barbarstva*) na tekst Giacomo Casettija uz tumačenje pjesničke alegorije). Djelo je izvedeno na Ospedale della Pieta, djevojačkom sirotištu gdje je Vivaldi radio; a ženski glasovi u njemu, čak i glas Holoferna kojeg pjeva mezzo-sopran, mogu se modernom slušatelju činiti neusklađenima s temom borbe i rata u ovom djelu. Međutim, u tadašnje doba operne konvencije često su omogućavale da uloge junaka čak i Julija Cezara, primjerice, pjevaju snažni visoki glasovi kastrata. Čitav oratorij započinje zborom asirskih vojnika *Arma, caedes, vindictae, furores* do završne zborne pjesme Betulijana koji slavi Juditu kao spasiteljicu i mir na Jadranu s *Adria vivat et regnet in pace*.

F. Händel, opera Ottone) i instrumentalnu (J. S. Bach, polagani stavci s oznakom alla siciliana violinskih sonata i suita). (https://www.hrleksikon.info/definicija/siciliana.html-pristupljeno 28.4.2019.)

[9] (https://veniceoperatickets.com/all-performances/judithatriumphansoratoriovivaldifenicevenice/?p=33&l=2&id=1276-pristupljeno 28.4.2019.)

Unatoč temi borbe, u prvom dijelu ima dosta lirskih trenutaka; tako je prvi susret Judite i Holoferna predstavljen kao pastoralna idila. Libreto napravljen prema biblijskoj osnovi naglašava Juditinu ljepotu. Judita sebe opisuje u dva primjera kao pticu[10] i to kao lastavicu u oluji i kao grlicu u ariji uz pratnju *chalumeaua*[11]. (Marsh, 2010:392) Drugim dijelom oratorija dominira kontrast između dana i noći. Kako noć pada približava se i ljubavna scena Holoferna u ariji *Nox obscura tenebrosa* i Juditina *Summe astrorum Creator*. Kada Holoferno padne u san Judita pjeva uspavanku *Vivat in pace* arija koju prate gudački unstrumenti i koja je nježnija od Samsonove uspavanke u Scarlattijevoj Cambriodge Giuditta. U zoru eunuh Vagaus izvodi smireni recitativ *Iam non procul ab axe* no kada otkrije Holofernovo mrtvo tijelo započinje svoju snažnu „bijesnu" ariju *Armatae face, et anguibus*. Zora novoga dana osnažuje pobjedničke Betulijane a Ozias pjeva *Quam insolita luce*.

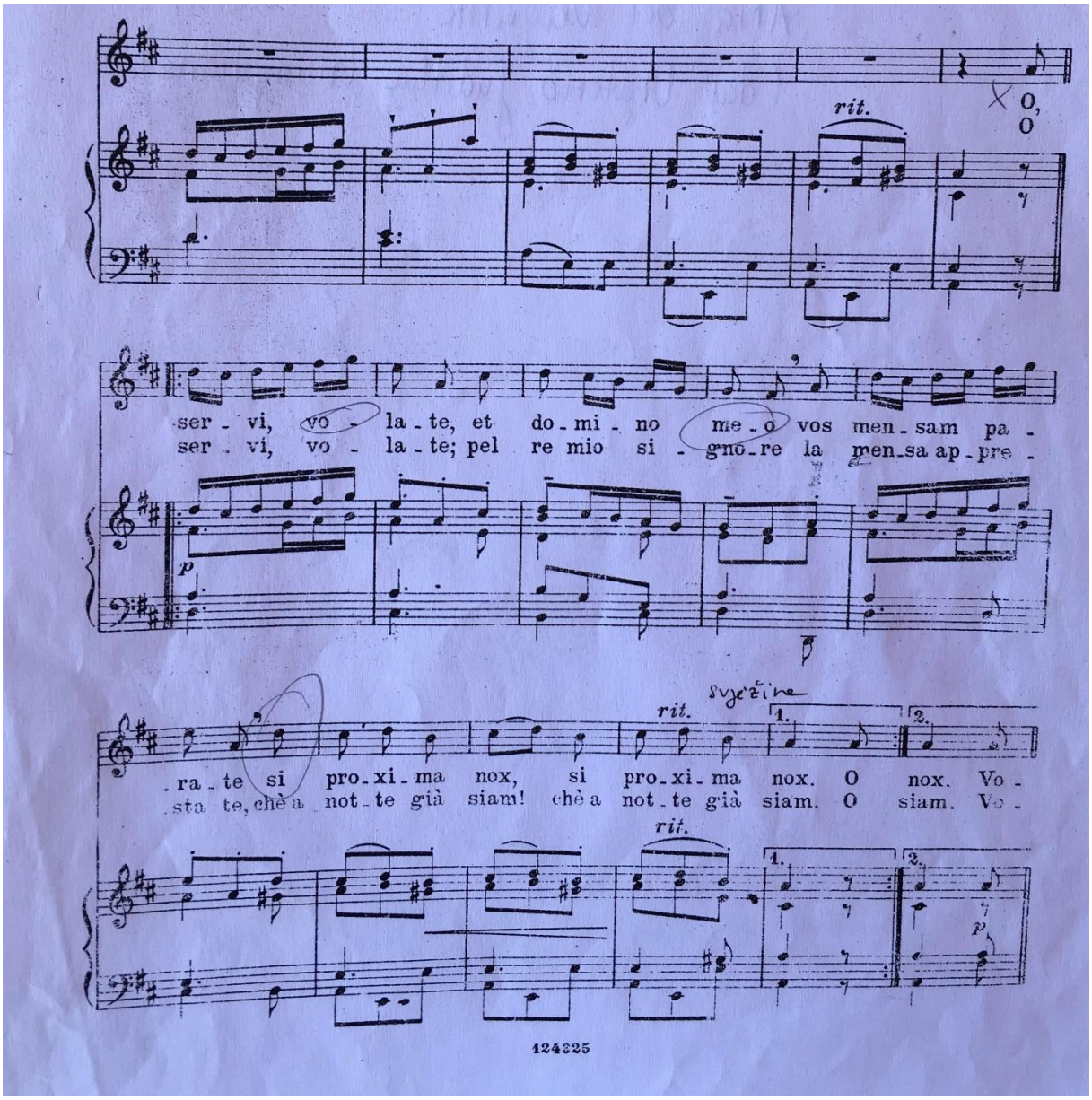
O servi volate,	O sluge, budite brzi
Et Domino meo	i pripremite objed
Vos mensas parate	za mog gospodara
Si proxima nox.	Jer skoro je noć.
Invicto Holoferni	Pjevajmo u zboru
Cantemus alterni,	o nepobjedivom Holofernu,
Honoris, amoris	neka nam glasovi zazvuče
Sit consona vox.	u slavu i za ljubav.[12]

Juditina *Aria del Vagante* sastoji se od dva dijela. A dio započinje klavirskim uvodom u tempu Allegro. Pri pjevanju prvoga dijela važno je karakterno uvjerljivo izvesti temu A dijela s ispravnim oblikovanjem glazbene fraze. Prema Lhotka-Kalinski u ispravnom oblikovanje glazbene fraze bitno je da ona bude donesena na mirnoj i cjelovitoj, neisprekidanoj struji daha. (1975:56)

[10] Već 1716. godine Vivaldi je napisao ariju lastavice *Se garrisce la rondinella* (*Kada lastavica cvrkuće*) i 1734. godine i drugu ariju *Sta piangendo la tortorella* (*Grlica plače)* a bio je poznat po tome da je instrumentalno prikazivao glasanje ptica u *Četiri godišnja doba* i u koncertu za flautu *Il cardellino*. Na isti način Händel je „slavio" ptičji pjev u arijama i zborskim pjesmama u *Rinaldu* i oratoriju *L'Allegro ed il Penseroso* i *Solomon*." (Marsh, 2010: 391-392).

[11] Chalumeau je preteča klarineta. Instrument ima ograničen raspon nešto više od jedne oktave i ima bogati nježan zvuk u četiri različite veličine – sopran, alt, tenor i bas. Naziv „chalumeau" potječe iz grčkog jezika i znači trska. Chalumea se čuje u ariji *Veni, veni*. https://static1.squarespace.com/static/530098fbe4b03a0d7dde4700/t/53204b88e4b0db5158a58f7b/1394625416813/Juditha+Triumphans+program+Pinchgut+Opera.pdf (Pristupljeno: 12.4.2019.)

[12] Op.a. S engleskog jezika prevela Anja Papa.



Primjer br. 1

Drugi dio treba odlučno započeti u novom karakteru kako bi razlika između dva dijela skladbe bila čujna i dosljedna. Legato pjevanjem potrebno je izjednačiti vokale i konsonante.

4. Josip Hatze

4.1. Biografija

Skladatelj, dirigent i pedagog Josip Hatze rođen je 1879. godine u Splitu gdje je proveo veći dio života. Godine 1898. postigao je uspjeh kao devetnaestogodišnji maturant svojom prvom skladbom solo-popijevku *Kad mlidijah umrijeti* na tekst Branka Radičevića što je odredilo njegov životni put. Studrao je kompoziciju na Konzervatoriju Pesaru kod Pietra Mascagnija, koji ga je smatrao jednim od svojih najboljih studenata. Tijekom studija skladao je desetak solo-popijevaka koje su jednim dijelom kao zbirka objavljene 1900. godine pod naslovom *Romance i melodije za album.* Vrijednost zbirke i Hatzeov izvorni glazbeni talent prepoznao je Franjo Kuhač. Nakon završetka studija skladao je 1902. i svoje prvo dramatsko djelo – kantatu za mješoviti zbor, tenor i orkestar *Noć na Uni* na tekst Huga Badalića. Nakon 1902. otišao je u Beč gdje se upoznao s njemačkom glazbom. Iako je u Beču dobio ponudu, vratio se u Split gdje je nastavio skladati, baviti se obrazovnim radom i vodio tada najveći i za razvoj kulturoga života najvažniji pjevački zbor u Dalmaciji *Zvonimir*. Od 1908. pedagoški rad proširuje na vlastitu privatnu školu i ubrzo stječe ugled vrsnoga pjevačkog pedagoga.

Prvo Hatzeovo glazbeno-scensko djelo – opera *Povratak* prema istoimenoj drami Srdjana Tucića nastaje 1911. godine i obrađuje temu nevjere i ljubomore s temom žrtve. Praizvedbu je *Povratak* doživio u Kraljevskom zemaljskom hrvatskom kazalištu 1911. godine u Zagrebu a nakon toga u Dubrovniku, Splitu, Šibeniku, Sarajevu i Beogradu. Bio je to jedan od ključnih datuma za povijest hrvatske glazbe jer se njome priključila na europsku glazbu kao prvo hrvatsko glazbeno-scensko djelo sa suvremenom tematikom i domaćom glazbom, kao prvi uspješan primjer verističke glazbeno-scenske ekspresivnosti u Hrvatskoj. Hatze je za operu dobio pohvale i postao općepoznati skladatelj. U poratnim je godinama u Splitu aktivan kao pedagog i teoretičar te je od 1950. godine postao dopisni član JAZU. Dirigirao je u Muzičkom društvu *Guslar*, radio kao nastavnik na Muzičkoj školi, te bio autorom niza rukopisa iz teorije glazbe. Za vrijeme Drugoga svjetskog rata bio je u zbjegu u El Shattu, Egiptu gdje je vodio Centralni zbor Jugoslavenskog zbjega i održavao koncerte.

Uz Blagoja Bersu, F. Dugana i Doru Pejačević, Josip Hatze pripada skupini skladatelja koji su na razmeđu stoljeća (1890–1920) obilježili razdoblje tzv. moderne u hrvatskoj glazbi. U tom prijelaznom razdoblju Hatze se skladateljski i stilski razvio i učvrstio ostavši tijekom svog stvaralaštva vezan za kasnoromantičku tonalnost i tradicionalan način oblikovanja. Njegovo

mediteransko podrijetlo, studij u Italiji, zemlji belkanta kod autora prve verističke opere, utjecali su na Hatzea kao vokalnog skladatelja i liričara sa smislom za vokalnu frazu i s osjećajem za pjesnički tekst. Bio je važan simbol glazbenoga života jedne epohe ali i svih važnih političkih i kulturnih kretanja toga doba. Bio je važan simbol glazbenoga života jedne epohe ali i svih važnih političkih i kulturnih kretanja toga doba. Josip Hatze umro je u Splitu 1959. godine.

Kao najveća prednost Hatzeovog izričaja navodi se prema Stražnickom činjenica da je liričar i da „poznaje ljudski glas za koji piše na način koji se danas već izgubio“ te da „melodiju raspreda u širokim linijama, podosta karakteristično i izražajno. I tu ostaje uglavnom na liniji otmjene ljepote.“ Njegovo stvaralaštvo prepoznaje se po elementu melodije i harmonijske invencije.[13]

4.2. Stvaralaštvo

Najveći doprinos Josipa Hatzea hrvatskoj glazbi su njegove solo-popijevke i zborske skladbe jer je njegovo skladateljsko nadahnuće melodijsko. Kada govorimo o solo-popijevkama treba naglasiti da su stihove njegovih 57 solo-popijevki napisali pjesnici romantičari i njegovi suvremenici (H. Badalić, M. Begović, A. Harambašić, R. Katalinić-Jeretov, R. Nikolić, A. Šantić i dr.), a ponajviše je to ljubavna i meditativna lirika, neki od stihove nose elemente fantastike, legende, doživljaje prirode, elegija, melankolije, koji su obilježja secesije. Svakoj popijevci posebno glazbeno ozračje ovisno o sadržaju teksta daje pjevna izražajnost uz spontane i jednostavne glazbene izraze. Jednostavnost glazbenog izričaja doprinosi tome dasu njegove popijevke stekle popularnost u najširim slojevima. To su poznate popijevke koje su prerađene za različite sastave kao na primjer *Majka*, *Emina, Tiho noći, Veče na školju, Cvati, cvati ružice Ti, Mila si mi, Moja sudba, Molitva, Rob, Serenada.*

Zborske skladbe pisao je tijekom svoga kontinuiranog rada s pjevačkim zborovima i često su nastale u svrhu proširenja i obogaćenjea repertoara. Njihov sadržaj i glazbeni izričaj nadopunjuje se na solo-popijevke a glavna obilježja su homofoni slog i jednostavnost glazbene građe, dominantna pjevna, izražajna melodijska linija koja potječe iz Hatzeove romantične

[13] http://www.klasika.hr/index.php?p=article&id=2424. Pristupljeno 28.4.2019.

južnjačke osjećajnosti. Najizvođenije zborske pjesme su one iz ciklusa *Pjesni ljuvene* za ženski zbor *(Ljuven sanak, Ruže i lahor, Nevin sanak, Proljetna pjesma, Smilje i bosilje),* zatim balade *Selim beg* i *Večernje zvono*). Kantatama *Noć na Uni* (1902), *Exodus* (1912) i *Golemi Pan* (1917), koje također obilježava melodijska ekspresivnost Hatze uvodi modernu kantatu u hrvatsku glazbu.

U operama su jače izraženi utjecaji Hatzeova školovanja u tradiciji talijanske operne glazbe i nadasve Mascagnijeva stila. Narativnu osnovu njegove druge opere *Adel i Mara* čini priča iz 16. stoljeća i tema sučeljavanja dviju religija kao pokretača dobra i zla. Po tome je tema ove opere suvremena a ova „narodna opera" romantično, lirsko djelo u kojemu likovi i ambijent oblikuju melodiku u duhu narodnog dalmatinskoga i istočnjačkoga, bosanskoga melosa. Prema analitičkoj prosudbi (A. Dobronić), Hatze je ovoj operi nastojao povezati dvije očito suprotne glazbene tradicije i to vokalnost hrvatskoga pučkog melosa i pjevačku emfatičnost verizma, pri čemu je dao svemu pečat svog osobnog izričaja.

Kao rezultat Hatzeovog dugogodišnji pedagoškog rada i iskustva nastalo je desetak teoretskih tekstova u rukopisu koje je napisao kako bi nadoknadio nedostatak takvih priručnika na hrvatskom jeziku. Tri teksta su prijevodi, a najvrijedniji su *Nauka o kontrapunktu i fugi* u 4 sveska (1932), prvo i do sada najiscrpnije djelo te vrste na hrvatskom jeziku, te *Nauka o instrumentima i njihova primjena u modernom orkestru* (1951), koji se ubraja u prve sustavne teoretsko-didaktičke radove ovoga sadržaja u Hrvatskoj. (Ivona Ajanović-Malinar, 2002)[14]

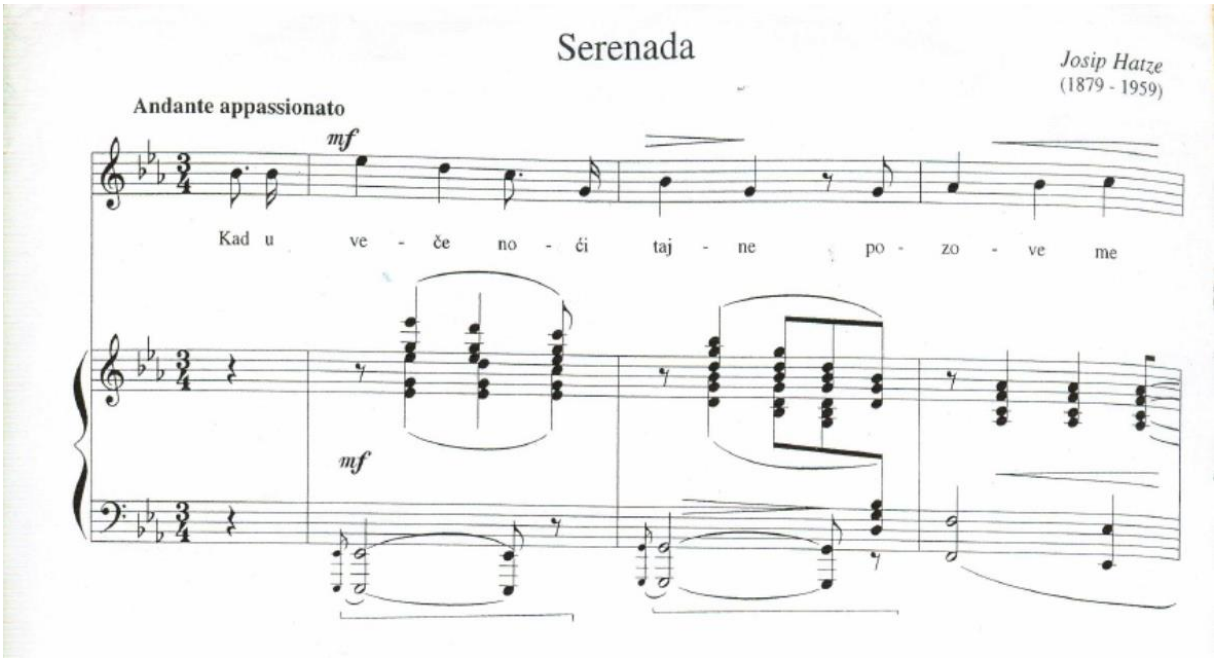
4.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Serenada*

Serenada je skladba ljubavnoga karaktera u kojoj će se za postizanje lirskog karaktera prvotno morati uvježbati ujednačenost vokala hrvatskoga jezika i sukladno tome oblikovati glazbenu frazu. Prema Lhotka-Kalinski (1975:53) hrvatski jezik je u usporedbi s jezicima najbogatijim vokalima odmah iza talijanskoga. Prema tome, fonetičnost i prirodne kvalitete hrvatskoga jezika već i same omogućavaju našim pjevačima postizanje zamjetnih uspjeha.

Melodijska linija je pjevna i kako bi izvedba bila u pravom, strasnom karakteru, prema Lhotka-Kalinski važno je da sve što se pjeva bude čvrsto povezano s našim misaonim i emocionalnim

[14] http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7293. Pristupljeno 29.4.2019.

životom. (1975:73). Tako će se svi tehnički uvježbani zadaci morati dovesti do automatizma, kako bi se pjevač mogao usredotočiti na zvučnu predodžbu. Klavirska pratnja je bogata akordima te ju je potrebno svirati zvučno, ali nenametljivo.



Primjer br. 3

5. Hugo Wolf

5.1. Biografija

Hugo Wolf je austrijski skladatelj rođen u Slovenj Gradecu (njemački Windischgraz) 1860. godine. U ranoj dobi violinu i klavir podučavao ga je njegov otac. Nakon prekida studija u Beču nastavio se obrazovati samostalno proučavajući glazbenu literaturu. U Beču je od 1884 do 1887 radio je kao glazbeni kritičar a 1888. počeo se baviti skladanjem. Te godine skladao je gotovo 200 pjesama nevjerojatnom brzinom i uglavnom jest poznat kao uspješan skladatelj *Lieda.* Bile su to pjesme na stihove pjesnika Mörike, Eichendorffa, Goethea, Geibela, Kellera i Heysea. Trudio se skladati i opsežnije glazbene vrste. Do 1892. godine, kada je skladao *Talijanske serenade* za orkestar, nije napisao niti jedno djelo da bi 1896. skladao operu *Der Corregidor,* zatim još tridesetak pjesama i nedovršenu operu *Manuel Venegas*. Njegov značaj doprinos glazbi čini približno 300 solo pjesama koje se nastavljaju na tradiciju Schuberta i Schumanna. Međutim, Wolf pojačava izražajnost *Lieda* primjenjujući harmonijski izričaj kasnoga romantizma i deklamacijsko obilježje melodije pod utjecajem glazbe Wagnera. Za Wolfa je

uglazbljenje stihova predstavljalo „prevođenje“ poezije na jezik glazbe a glavni pokretač skladanja bio je doživljaj pjesničkoga predloška zbog čega se njegove solo pjesme formalno znatno razlikuju. Dramaturški i harmonijski Wolfove zbirke *Lieda* postižu visok stupanj kohezije. Najpoznatije su *Pjesme Eduarda Mörikea* (1889.), *Pjesme Josepha Eichendorffa* (1889.), *Pjesme J. W. Goethea (1890.)* te *Španjolska pjesmarica* (1891.) i *Talijanska pjesmarica* (1892.). Pred kraj života zbog bolesti je postao psihički labilan te je posljednje godine života proveo u sanatoriju. Jednom od svojih prijatelja izjavio je 1888. godine „Neka mi Bog podari dug život i mnoštvo dobrih ideja.“ (Sams, Moore, 1962:2) Bila je to tragična ironija, jer umro je 1903. godine u Beču.

5.2. Stvaralaštvo

Prema Sams i Moore (1962.) u glazbenoj povijesti Wolfov stvaralački život zabilježen je kao najkraći i najneuređeniji možda zbog činjenice da Wolf sve do svoje 28. godine nije uspio ostvariti svoj talent, a zadnjih devet godina života pjesme je pisao neredovito i to po jednu, dvije ili tri dnevno da bi onda u vrlo kratkom vremenu napisao većinu pjesama. Njegova reputacija je u međuvremenu premašila njegovu popularnost; više su ga hvalili nego što su stvarno izvodili njegova djela. Kritičari se slažu da je njegov opus izvrstan ,međutim ljubitelji glazbe sumnjaju u ugodu koju on pruža. Wolfova djela bila su priznata zbog literarne percepcije, probirljive deklamacije[15] itd. iako se često propitivalo koliko su ona vezana s glazbom. Nesumnjivo je da Wolfove pjesme žive i nastavit će živjeti zbog izvrsne glazbe prije svega i jer sama glazba posjeduje jedinstvenu kvalitetu uspostavljanja bliskog odnosa s riječima, jezikom i poezijom. (Sams, Moore, 1962: 2)

Wolf je bio svjestan komunikacijske funkcije glazbe i njezine analogije – jezika. Upravo zbog nastojanja da poveže ove dvije muze Wolfov je pristup često bio izložen negativnim osvrtima dijela glazbenih kritičara. Dok je Schubert pjevao svoje pjesme na poeziju na koju je naišao i pri tome beznačajnu pjesmu pretvorio u sjajnu glazbu, Wolfu je temeljna inspiracije bila poezija-riječ. Ukoliko bi poezija bila profinjena utoliko bi njegovo glazbeno djelo bilo profinjenija glazba. Bio je izbirljiv u izboru poezije kao niti jedan skladatelj do tada: njegovi neuspjesi, koje je svakako doživio, imaju svoj uzrok u pjesmama koje nisu zavrijedile njegovu

[15] Deklamacija (lat. declamatio), 1.način intoniranja, artikuliranja i interpretiranja teksta pred publikom **2.** *pren. pejor.* izvještačen, besadržajan govor, opća mjesta i prazne fraze govorene patetičnim tonom **3.** *glazb.* **a.** govorenje teksta uz pratnju glazbe **b.** kod skladanja vokalne kompozicije stapanje muzičkog ritma s pjesničkim umijeće, umjetnost recitiranja. Pretjerano patetičan, neprirodan govor. (Anić, 2006:197)

pažnju i njegov trud a rezultat bi tada bila jedna posve neprirodna kompozicija. (Sams, Moore, 1962:2)

5.2.1. *Italienisches Liederbuch (Talijanska pjesmarica*)

Wolf je smatrao da je ova pjesmarica njegovo najoriginalnije i umjetnički savršeno djelo. (Jin Shin, 2010:9 prema Strokes, 2005:677). Pjesmarica se sastoji od 46 pjesama koje nisu duže od 20 taktova a izražavaju niz različitih emocija uglavnom ljubavne tematike. Prvih 22 pjesama nastalo je od 1890. do 1891. a ostale su nastajale u sljedećih pet godina do 1896. budući da je Wolf u međuvremenu skladao i operu Der Corregidor (1895.). Pjesmarica je izdana u dva toma a stihovi za *Talijansku pjesmaricu* oslanjaju se na Heyseove zbirke. Heyseovi prijevodi potječu iz ranijih zbirki: Tommasovog *Canti popolari* (1841.), Tigrijevi *Canti popolari Toscani* (1856) kao i Marcoaldijevi *Canti popolari inediti* (1855) i Dalmedicove *Canti del popolo Veneziano* (1848) i uključuje različite tipove pjesama (rispetti[16], velote[17], ritornelle (pjesme ponavljanja), popularne balade, narodne pjesme i corfica (korzikanske pjesme). (Jin Shin 2010:9 prema Sams, 1983:311)

5.3. Formalno-interpretacijska analiza djela

5.3.1. *Schweig' einmal still*

Pjesme Huga Wolfa rijetko su lirskog karaktera u smislu Brahmsa ili Schuberta, ali ih je užitak pjevati kada se razumiju načela njihovih fluidnih stihova. Iako većina pjesama nije glazbeno pretjerano složena, u nekim primjerima njegov kromatizam i primjena ritma koji se koriste za pravilno recitiranje pjesme mogu utjecati na to da se prilikom prvog čitanja pjesma čini teškom. Njegova genijalnost leži u tome da je stvarao suzdržane melodijske linije koje ne samo da su lijepe već su imale ulogu pojačati značenja pojedinih riječi (Sand, 1964:17). Njegova glazba je poznata po svojoj skladnosti a povremene disonance ne čine se pretjeranima niti danas budući da sva njegova harmonijska sredstva su u skladu s raspoloženjem pjesme. Modulacije u klasičnom smislu vrlo se rijetko javljaju u njegovim pjesmama. Njegova harmonija uglavnom pomaže više od označene dinamike u određenju vrhunca u pjesmi. Ritam ima središnju ulogu jer on je zajednički nazivnik poezije i glazbe. On daje oblik i kontinuitet i dodatno značenje. Većina pjesama ima dvo- i četverotaktne fraze što povremeno može izazvati monotoniju ako

[16] Kratke talijanske pjesme o ironičnoj, idealiziranoj, čak uvredljivoj ljubavi. Obično se sastoji od 8 redaka po 10 do 11 slogova svaka. Rispetto često izriče dva ili više puta isto različitim riječima ili istim riječima samo drugačijim redoslijedom. Wolf udovoljava ovim uvjetima postavljajući duge harmonijske progresije. (Jin Shin, 2010:9)

[17] Velote (pl. veloti) jest Venecijanska varijanta rispette. (Emmons, Watkin Lewis, 2005:465)

glazbeni materijal nije najbolje vrste. Ovakva regularnost Wolfu omogućava postizanje savršenosti formalne konstrukcije. (ibid.)

Schweig' einmal still, du garst'ger Schwätzer dort![18]
(Prijevod s talijanskog: Paul Heyse)

Schweig' einmal still, du garst'ger Schwätzer dort!	Utihni ti strašni brbljavče!
Zum Ekel ist mir dein verwünschtes Singen.	Zlo mi je od tvog prokletog pjevanja.
Und triebst du es bis morgen früh so fort,	Ako nastaviš ovako sve do jutra,
Doch würde dir kein schmuckes Lied gelingen.	nećeš još uvijek stvoriti pristojnu pjesmu.
Schweig' einmal still und lege dich aufs Ohr!	Zašuti i pođi spavati!
Das Ständchen eines Esels zög' ich vor.	Radije bih slušao magareću serenadu.

Schweig' einmal still skladba je umjerenog brzog tempa s karakterističnim oštrim ritmom kojega treba precizno otpjevati. Prema Lhotka-Kalinski (1975:74) pjevač mora imati osvijestiti svoj „unutrašnji sluh" i zamisliti kako će zvučati pojedini tonovi i fraze. Važno je kontinuirano razvijati i poticati zamišljanje fraze, prostora i tona koji se želi postići te stvoriti sigurnost predodžbe kako bi ona postala dijelom svakodnevne izvedbe. Također, autor navodi da pjevač koji u svijesti nema zamisao o čitavoj frazi kao cjelini ostavlja dojam nepovezanosti glazbene fraze. Ovo može postići samo pjevač koji je glazbeno obrazovan što potvrđuje i Lhotka – Kalinski kada kaže: „Tako nam postaje razumljivo zašto bez razvijenog smisla za ono što je glazbeno i poetski lijepo ne može biti niti lijepog pjevanja." (1975:74)

[18] Op.a. S engleskog jezika (s njemačkog preveo Richard Stokes u *The Book of Lieder* (Faber, 2005) prevela Anja Papa.



Primjer br. 4

5.3.2. *Auch kleine Dinge*

Auch kleine Dinge können uns entzücken (*Čak i male stvari mogu nas oduševiti*) napisana je u A dur-u, rima jest a – b – a – b – c – c – d – d. Broj slogova je 11 – 10 – 11 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10. U pjesmi se slave biseri, masline, ruže koje ne treba zanemariti zbog njihove malenosti jer „male stvari“ mogu biti vrijedne. Na male stvari ukazuju i glazbena obilježja u pjesmi kao primjerice postupna melodija s malim pomacima u linearnom kretanju prema „malim stvarima“

u pjesmi. Obrazac sitne kromatike koji donose napetost malo se razlikuju što ukazuje ponovno na „male stvari“, na što ukazuju i dinamika *pp* i *p* tijekom cijele pjesme.

Pjesma je podijeljena u dva dijela, prvi se dio sastoji od paralelnih fraza dok drugi dio sadrži suprotstavljene fraze. Svaki dio ima 4 stiha s rimom ‘a-b-a-b’ i ‘c-c-d-d,’ a prvi i treći stih imaju 11 slogova dok odstali imaju 10 slogova.

Prvi dio

Auch kleine Dinge können uns entzücken, (a)
Auch kleine Dinge können teuer sein. (b)
Bedenkt, wie gern wir uns mit Perlen schmücken; (a)
Sie werden schwer bezahlt und sind nur klein. (b)
(Jin Shin, 2010:14)

Drugi dio

Bedenkt, wie klein ist die Olivenfrucht , (c)
Und wird um ihre Güte doch gesucht . (c)
Denkt an die Rose nur, wie klein sie ist , (d)
Und duftet doch so lieblich, wie ihr wißt . (d)

U prijevodu[19]:

I male stvari nas mogu oduševiti,
i male stvari mogu biti dragocjene.
Zamislite kako se rado kitimo biserima;
skupo ih plaćamo, a tako su maleni.

Zamislite kako je malen plod masline,
a tako rado uživamo u njemu.
Zamislite samo ružu, kako je malena,
a ipak, kako znate, prekrasno miriše.



Primjer : Tekst u *Auch kleine Dinge*

Glazbeni jezik ove pjesme je tradicionalan budući da je mjera četverodobna, a harmonije pokazuju odgovarajuća razrješenja. Klavirski uvod sastavljen je od rastavljenih akorda koji nas uvode u karakter skladbe.

[19] Op.a. S njemačkog jezika prevela Anja Papa.



Primjer br. 5 : Klavirski četverotaktni uvod

Treći stih teksta u taktovima 13-16 razlikuje se od ostalih. Atmosferu podiže uzlazni bas u taktovima 13-14. Ovi različiti elementi privlače pozornost slušatelja na treću frazu kao vrhunac; međutim nema tipičnih elemenata za vrhunac kao visoke note ili glasna dinamika. Uz to ritmička i melodijska obilježja ne razlikuju se bitno od drugih fraza. Većina alteracija protječe u mirnom raspoloženju bez velikih odstupanja.



Primjer br. 6: Drugi dio pjesme

Početna tema ponovno se pojavljuje u taktu 17 sugerirajući trodjelni oblik pjesme.

Auch kleine Dinge skladba je pjevnog i nježnog karaktera. Za pjevača predstavlja izazov ispjevati legato liniju te ujednačiti vokale uz pretežno tihu dinamiku. Pri uvježbavanju ujednačavanja vokala potrebno je kombinirati vježbanje glazbene fraze na jedan određeni vokal, a nakon toga samo s vokalima teksta izostavljajući konsonante i pri tome misliti na jednako slobodno strujanje daha.

Također, u nizu istih ritmički notnih vrijednosti, te iste notne vrijednosti neće sve biti jednako naglašene već će glazbena rečenica biti razumljiva sa tekstualno točnim naglascima; osloncima. Prema Lhotka-Kalinski (1975:62) pri pjevanju *piano* tonova važno je i oslanjanje na dijafragmu te balansiranje struje zraka. Također navodi kako pri pjevanju piano tonova prostor „instrumenta" nije smanjen, nego je isti kao i za *forte t*onove.

Sand (1964:16) navodi da pjevač koji pokuša pjevati djela Huga Wolfa mora biti svjestan odnosa glazbe i teksta u njegovim djelima. Sam Wolf je vjerovao da glazba pjesme ne mora samo biti inspirirana poetskom idejom u tekstu već mora slijediti, interpretirati i ilustrirati pjesmu. Iako se ovakav pristup pjesmi popularno naziva wagnerijanski on je star koliko i sama pjesma. U Wolfovim pjesmama ovaj stav je toliko naglašen da se potreba za određenim i suosjećajnim pristupom na način kako Wolf postavlja tekst u glazbi čini primarnom.

6. Gaetano Donizetti

6.1. Biografija

Gaetano Donizetti bio je talijanski skladatelj rođen u Bergamu 1797. gdje je i umro 1848. U Bergamu i Bologni stekao je osnove pjevanja, klavira, kontrapunkta i harmonije. Njegovi rani radovi bili su u stilu bečke klasike (mise, psalmi, simfonije, arije, opere) dok su mu prve opere nastale pod Rossinijevim utjecajem. Nije imao većeg uspjeha sa svojim operama u Veneciji, ali je prvi veći uspjeh postigao operom *Anna Bolena,* napisanom 1830. za milansku Scalu. Od 1830. godine bio je ravnatelj Kraljevske opere u Napulju i od 1834. profesor kontrapunkta i kompozicije na Konzervatoriju u Napulju. Godine 1845. duševno je obolio i umro od progresivne paralize tri godine kasnije. (Andreis 1976:328).

6.2. Stvaralaštvo

Donizettijevo stvaralaštvo pripada u razdoblje talijanske opere prije pojave Verdija, koji je talijansko umijeće *bel canta* uspješno prenio iz klasicizma u rani romantizam. Njegovu glazbu u nizu primjera obilježava iznimna melodijska inventivnost, smisao za sceničnost i dramaturgiju zbog čega pripada u vrh europske umjetničke glazbe 19. stoljeća. Njegov je opus bogat i obuhvaća više od 600 skladbi. Skladao je 74 glazbeno-kazališna djela, vokalnu glazbu sakralna značaja (5 misa i 40-ak dijelova misa, 5 kantata i oratorija i 60-ak drugih crkvenih djela), vokalne svjetovne skladbe (31 kantatu i himnu, 35 skladbi za glas i orkestar), vokalnu komornu glazbu (*canzonette* i 270 pjesama za glas i glasovir) te mnogobrojne instrumentalne skladbe za orkestar (između ostaloga i 13 simfonija i 4 koncerta), 20 kvarteta i mnogo komornih djela (notturni, kvinteti, seksteti, sonate, trija, varijacije, plesovi i dr.). (http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15929)

Godine 1832. napisao je komičnu operu *Ljubavni napitak* (*L'elisir d'amore*) koja predstavlja jedan od vrhunaca njegovog skladateljskog umijeća. Nekoliko njegovih djela doživjelo je praizvedbu u Parizu kamo je odlazio od 1835. Iste godine u Napulju je nastalo njegovo remek-djelo, ozbiljna opera *Lucia di Lammermoor* (prema romanu Waltera Scotta). Njegove poslijednje opere su *Linda di Chamonix* (Beč, 1842.) i *Don Pasquale* (Pariz, 1843.).
(Andreis, 1976:329)

6.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Ah, tardai troppo... O luce di quest' anima*

Donizetti je bio majstor različitih kazališnih vrsta i to talijanske *opere buffe*, francuske *opere comique* i sentimentalne građanske poluozbiljne opere. Operu semiseria u tri čina *Linda di Chamounix* Gaettano Donizetti napisao je na talijanski libreto Gaetana Rossija. Premijerno je izvedena u Beču, u kazalištu Kärntnertortheater 1842. godine. Linda u ariji *O luce di quest' anima* u prvom činu opere pod nazivom *Odlazak* pjeva o cvijeću koje joj je Carlo ostavio kao znak svoje ljubavi. [20]

[20] https://www.musicwithease.com/donizetti-linda-chamounix.html. Pristupljeno 28.4.2019.

Ah! tardai troppo / O luce di quest'anima (Linda di Chamounix)[21]

Ah! tardai troppo,
e al nostro favorito convegno
io non trovai il mio diletto Carlo,
e chi sa mai quant'egli avrà sofferto!
ma non al par di me!
Pegno d'amore questi fior mi lasciò!
Tenero core!
E per quel core io l'amo,
unico di lui bene.
Poveri entrambi siamo,
viviam d'amor, di speme:
pittore ignoto
ancora egli s'innalzerà
co'suoi talenti!
sarò sua sposa allora.
Oh! noi contenti!
O luce di quest'anima,
delizia, amore e vita,
la nostra sorte unita
in terra, in ciel sarà.
Deh! vieni a me: riposati
su questo cor che t'ama,
che te sospira e brama,
che per te sol vivrà.
O luce di quest'anima,
amor, delizia e vita,
unita nostra sorte
in terra, in ciel sarà.
Vieni a me: riposati
su questo cor che t'ama,
che te sospira e brama,
che per te sol vivrà.

Ah! Prekasno je,
ne nađoh na mjestu našega sastanka svog
ljubljenog Carla,
i tko zna koliko je patio,
ali ne tako kao ja!
Ostavio je ovo cvijeće-zalog svoje ljubavi!
Nježno moje srce!
I zbog tog srca ga volim,
jer ja sam njegovo jedino zlato.
Oboje smo siromašni,
živimo od ljubavi, od nade:
on je nepoznati slikar,
ali još može postati slavan
sa svim svojim talentima!
A tada ja ću postati njegova žena.
O mi smo sretnici!
O svjetlosti ove duše,
veselje, ljubav i život,
bit će naša sudbina
i na zemlji i u nebesima, zajedno.
Ah, dođi k meni: odmori
na ovom srcu, koje te voli,
koje čezne za tobom i obožava te,
koje samo za tebe živi.
O svjetlosti ove duše,
Veselje, ljubav i život,
bit će naša sudbina
i na zemlji i u nebesima, zajedno.
Ah, dođi k meni: odmori
Na ovom srcu, koje te voli,
koje čezne za tobom i obožava te,
koje samo za tebe živi.[22]

[21] EB 8867 OperAria Sopran Band 1, 2016, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
[22] Op.a. S njemačkog jezika prevela Anja Papa.

Recitativ se prema Lhotka-Kalinski (1975:66) treba izvoditi lako i pokretno, te s jasnim i prirodnim izgovorom. Recitativ je popraćen bogatijom klavirskom pratnjom (*accompagnato*).



Primjer br. 7: Recitativ

Lhotka-Kalinski (1975:66) također, navodi kako je recitativ potrebno izvesti sa što jačim sudjelovanjem vibratornih osjeta u glavi (tonovi glave).

Ah! tardai troppo je arija brzog tempa i okretnog, veselog karaktera. Virtuozne pasaže predstavljaju tehničke zadatke za pjevača i potrebno ih je svakodnevno uvježbavati.



Primjer br. 8

Važno je glazbenu frazu ispjevati do kraja kako bi ju slušatelj mogao prihvatiti. U ariji se pojavljuju prozračne kolorature koje dočaravaju sreću Linde. Lhotka-Kalinski navodi kako je već od samog početka studija potrebno vježbati pokretnost glasa jer „glas koji ne 'teče' sigurno nailazi na određene prepreke u glasovnom aparatu. Tako nam pokretne vježbe koloraturnog karaktera služe da pomoću njih pobudimo pravu prirodu glasa[23].“ (1975:63)

Kolorature zahtjevaju ritmičku i intonativnu preciznost te ih je potrebno izdvojiti i uvrstiti u vježbe pri zagrijavanju glasa. Također, kadenca je zapisana, no moguće ju je promijeniti i prilagoditi.

[23] To jest ukorijenjeni glas.

7. Claude Debussy

7.1. Biografija

Achille-Claude Debussy jest francuski skladatelj rođen u St. Germain-en-Laye, 1862. godine. Umro je u Parizu 1918. godine. Kao nadareni pijanist studirao je na pariškome Konzervatoriju klavir i kompoziciju, a nakon toga putovao je kao pijanist u Italiju, Austriju, Rusiju, Njemačku, Englesku, Nizozemsku, Mađarsku živeći bohemski, s burnim vezama i prijateljstvima. Od 1901. radio je kao glazbeni kritičar za *La Revue blanche,* a 1909. imenovan je članom savjeta pariškoga Konzervatorija. Godine 1917. posljednji je put nastupio pred publikom izvevši svoje posljednje djelo, *Sonatu za violinu i klavir*. Claude Debussy predstavnik je glazbenog impresionizma kojeg je sam izgradio i dao mu svoj osebujni pečat. (Andreis, 1976: 120)

7.2. Stvaralaštvo

Debussyjeve skladbe pripadaju različitim područjima. Svoju jedinu potpunu operu *Pelléas et Mélisande* skladao je 1902. i na njoj je radio deset godina. Opera je naknadno prepoznata kao jedan od temelja moderne francuske glazbe. U njoj se očituje skladateljevu privrženost Wagnerovim idejama. (Andreis, 1976:132)

Debussyjeva najpoznatija djela napisana su za klavir, orkestar i glas. Volio je otvorene i slobodne forme s mozaički nanizanim glazbenim idejama. Simfonijska suita *Proljeće* (*Printemps,* 1887.) ocijenjena je kao djelo „individualne boje“ i s „određenim impresionizmom“. Pisao je i orkestralne skladbe (*Preludij za poslijepodne jednog fauna – Prélude à l'après-midi d'un faune,* 1894.; simfonijske skice *More – La Mer,* 1903.-05.; suite *Nokturni – Nocturnes,* 1897.-1899., *Slike – Images,* 1905.-1912. i dr.) sa sljedećim obilježjima: „tonsko slikanje“, specifična instrumentacija. U svim vrstama njegovih skladbi često je prisutna raznovrsna ritmika, pentatonika, razlaganje klasične harmonije u slobodnom nizanju akordâ i kromatike, te izbjegavanje izrazitoga melodijskog elementa. Među klavirskim djelima ističu se *Preludiji* (1910., 1912.-13.), *Children's Corner* (1906.-1908.), etide (1915.) i dr., a od komornih skladbi gudački kvartet (1894.) i violinska sonata (1916.-1917.). Skladao je vokalno-orkestralnu glazbu te solo pjesme na tekstove P. Verlainea, S. Mallarméa i dr. (ibid.)

7.3. Formalno-interpretacijska analiza djela

7.3.1. *Ariettes Oubliees (Zaboravljene pjesme)*

Ciklus pjesama *Ariettes Oubliees* za glas i klavir temelji se na pjesmama Paul Verlainea. Šest pjesama nastalo je većinom u Rimu 1886. godine. Prve dvije su dovršene u Parizu 1887. i posvećene su pjevačici Mary Garden. Poezija Paula Verlainea snažnije je utjecala na Debussyjevu glazbu od njegovih književnih i glazbenih poznanstava. (Wenk, 1976:130)

Oba umjetnika Debussy i Verlaine nadahnula je strast prema nijansama i profinjenosti. Obojica su težila inovaciji u uporabi ritma i boje tona kao osnova za novi oblik u umjetnosti. U ovom ciklusu, profinjenost, nijanse, ritam i boja tona (*timbre)* udruženi su u stvaranju zreloga izražajnoga stila koji je uzdignuo i razinu razumijevanja Verlaineove poezije. (Wintle, 2002.)

Ciklus obuhvaća sljedeće pjesme:

1. Le vent dans la plaine suspend son haleine: C'est l'extase langoureuse
2. Il pleut doucement sur la ville: Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville
3. Le rossignol qui, du haut d'une branche: L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
4. Paysages belges. Chevaux de bois: Tournez, tournez, bons chevaux de bois
5. Aquarelles I. Green: Voici des fruits, des fleurs, des feuilles
6. Aquarelles II. Spleen: Les roses étaient toutes rouges

Koliko se pjesme međusobno razlikuju, a istovremeno su snažno povezane potvrđuje Bathori (1955.) kada navodi:

> „Nije moguće naći šest pjesama koje se toliko razlikuju jedna od druge a toliko su povezane nekom čudesnom vezom – osjećajem dramatičnosti u svim njezinim varijacijama i delikatnim odstupanjima. U njima susrećemo sve: ljubav, razmišljanje, tugu, bol, humor i okrutnost.“ (Bathori, 1953:55)[24]

[24] Jane Bathori je autorica koja se 1904. susrela s Debussyjem i pjevala njegove pjesme. Njihova rasprava rezultirala je ovom knjigom koju je odlučila izdati kako bi potaknula pjevače da prouče njegove pjesme koje nisu poznate i koje se do tada nisu pjevale zbog toga što su se smatrale teškima za interpretaciju.

C'est l'Extase

Na početku su dva stiha:	Le vent dans la plaine	(Vjetar u dolini
	Suspend son haleine	zadrži dah)

U izvedbi ove skladbe trebalo bi dovoljno naznačiti značenje, karakter, boju općenito – sanjivo. Sam Debussy je na svaku novu frazu stavio oznaku *piano* i kada je naznačeno *crescend*o on se vraća na *piano*. To ne znači da se treba pjevati hladno, suho: kod Debussya se mora biti znati uliti toplinu u najnježnije nijanse i ne pjevati indiferentno, nezainteresirano. Treba ući duboko u izričaj stihova prije svega a tek onda glazbe. Treba se slušati i pažljivo artikulirati ove fraze: *Cela gazouille et susurre, cella ressemble au cri doux que l'herbe agitee expire*...: ova fraza označena *animato* se mora pjevati u jednom dahu od riječi *cella ressemble*. Naznačena *crescenda* moraju naglasiti promjenu koja ubrzo nestaje. Tek na kraju, na *la mienne, dis, et la tienne* glas se može 'izgraditi' ali odmah nakon toga na silasku *sont s'exhale l'humble antienne,* diminuendo da bi se završilo u žamoru na *par ce tiede soir tout bas*. Izvedbu treba uskladiti s navedenim oznakama koje odražavaju izvedbu kako ju je zamislio skladatelj. Povrh svega, u djelu se mora biti prisutan, potpuno fokusiran. Prisutnost je važna kod pjevanja jer se ono može osloniti jedino na izvedbu pjevača bez dodatne podrške koju bi mogla dati pozornica ili gestikulacija u pozadini. (Bathori, 1953:55)

Il pleure dans mon Coeur

Debussyjeva oznaka je *triste et monotone* (tužno i monotono-jednolično). Glas mora biti jednak i blag; pratnja stvara atmosferu izražajnom kontra-melodijom. Nema promjena, nema naglašenih izričaja; treba upotrijebiti nježnu zvonkost cijelim tijekom ovoga dijela nježnim, blago visokim notama. Na *Quoi!* treba promijeniti tempo; tada treba napraviti pauzu kojom se naglašava *nulle trahison.* Ali odmah nakon toga slijedi promjena: *Ce deuil est sans raison.* Početni tempo se vraća na *C'est bien la pira peine de ne savoir pourquoi, sans amour et sans haine ima molto ralletando na mon coeur a tant de peine* s crescendom koji prestaje točno na riječi *peine,* a do završetka se potpuno smanjuje. Ova se fraza mora pjevati bez udisaja kako bi se izrazio osjećaj iscrpljenosti. Ovo nije osjećaj boli već je to osjećaj spleen-a (melankolije).

Melodijska linija je legato i profinjenog karaktera. Skladatelj isprepliće razne harmonijske boje koje je tijekom interpretacije potrebno vješto iznijeti, a u skladu sa skladateljevim stilom i vokalnim mogućnostima pojedinog izvodača. Uz već navedene i istaknute karakteristike

skladbe, posebnu je pozornost potrebno usmjeriti i na jezik koji će ukoliko se pravilno izgovara doprinijeti završnoj interpretaciji. (Bathori, 1953:55)



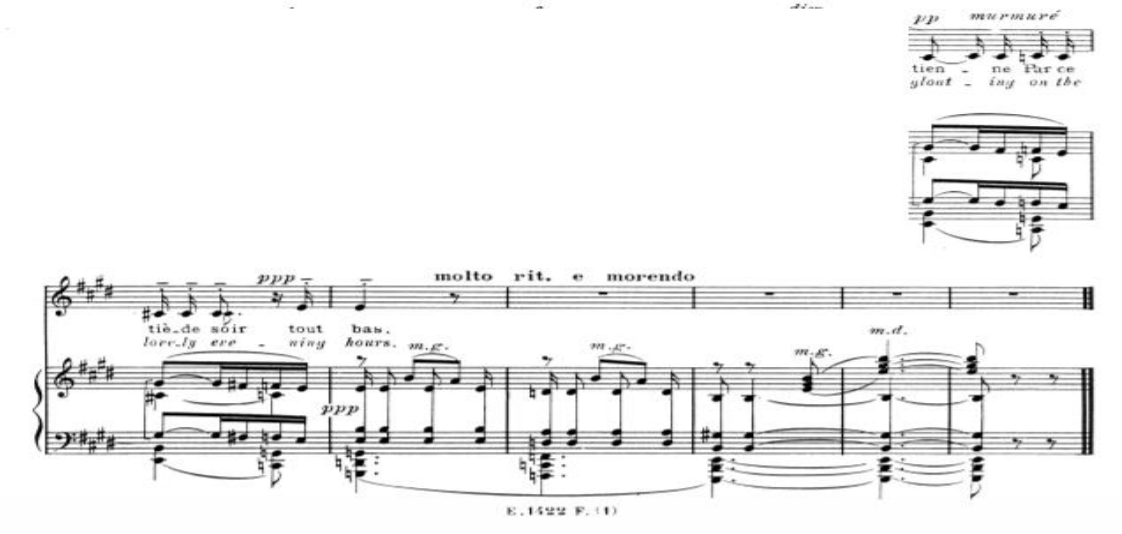
Primjer br. 9: Tema

Također, prema Lhotka-Kalinski (1975:41) fine nijanse u boji zvuka nisu ostvarive bez emotivnog psihičkog sudjelovanja. Tako tonom glave izražavamo dopadljivost



Primjer br. 10

a prsnim tonom veličinu i ozbiljnost.



Primjer br. 11

Nadalje, određene registre uključujemo intenzivnom izražajnom namjerom, putem već spomenute zvučne predodžbe.

7.3.2. *Mandoline*

Mandoline	*Mandoline*
Les donneurs de serenades	Pjevači pjevaju serenade
Et les belles écouteuses	A prelijepe žene koje slušaju
Échangent des propos fades	Razmjenjuju obične riječi
Sous les ramures chanteuses.	Pod raspjevanim granama.
C'est Tircis et c'est Aminte,	Ovdje su Tirsis i Aminte
Et c'est l'éternel Clitandre,	A ovdje je i vječni Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte	I Damis je ovdje, on je brojnim
Cruelle fait maint vers tendre.	bezosjećajnim ženama napisao nježne stihove.
Leurs courtes vestes de soie,	Njihovi kratki svileni ogrtači,
Leurs longues robes à queues,	Njihove duge haljine i njihove svezane kose,
Leur élégance, leur joie	Njihova elegancija, njihova radost
Et leurs molles ombres bleues,	I njihove meke plave sjene,
Tourbillonent dans l'extase	Vrtlože se u ekstazi
D'une lune rose et grise,	Ružičastog i sivoga mjeseca,
Et la mandoline jase	A mandolina svira
Parmi les frissons de brise.	U drhtaju povjetarca.[25]

[25] Op.a. S engleskoga jezika prevela Anja Papa.

Mandoline je skladba u brzom tempu, veselog i plesnog karaktera. Započinje klavirskim uvodom te se nastavlja melodija s oznakom dolce e leggiero. Klavirska pratnja je prozračna i diskretna kroz cijelu skladbu te doprinosi stvaranju atmosfere u skladbi.



Primjer br. 12

Obilježja ove skladbe očituju se u postojanom metru šesteroosminske mjere te u legato pjevanju. Precizno izveden ritam i agogičke oznake upotpunjuju završnu izvedbu te je ona slušatelju razumljiva. Također dinamika pjevanja i boja glasa vezane su uz sadržaj teksta. Tako rast i popuštanja u dinamici moraju biti i u emociji.

U ovome primjeru skladatelj je okarakterizirao četiri lika (Tircis, Aminta, Clitandre, and Damis) promjenom ritma i harmonije te je u tim taktovima potrebno svjesno promijeniti boju glasa. U navedenom dijelu mijenja se ritam i karakter prema tekstu. On je ovdje svečaniji, opisuje divljenje što je naglašeno ritamskom figurom duolama i promjenom tonaliteta.



Primjer br. 13

Skladba završava laganim „pjevušenim" dijelom na slogove „la" kojega je potrebno otpjevati svježe i poletno.



Primjer br. 14

8. George Bizet

8.1. Biografija

Georges Bizet francuski je skladatelj rođen u Parizu 1838 u obitelji glazbenika. Umro je u Bougivalu 1875. godine. Studirao je klavir i skladbu na Pariškom konzervatoriju kao student Antonina Marmontela, Françoisa Benoista, Pierrea Zimmermanna i Halévyja. Od 1858. do 1860. boravio je i usavršavao se u Rimu. Prvobitno je bio pod utjecajem Rossinija, Meyerbeera i Gounoda ali i njemačkih majstora, posebice Beethovena. (Andreis, 1976:545)

8.2. Stvaralaštvo

Nakon povratka iz Rima 1860. godine u pariškome Théâtre lyrique izvode se njegove opere *Biserari* (*Les Pêcheurs de perles,* 1863.) i *Ljepotica iz Pertha* (*La Jolie fille de Perth,* 1866.), ali bez većeg uspjeha. Manje uspješno bilo je također i s *Djamileh* (1871.) u Opéra-Comique. Međutim, 1872. scenska glazba za Daudetovu dramu *Arležanka (L'Arlésienne)* koja je poslije prerađena u dvije orkestralne suite, postiže zapažen uspjeh. Iako je do tada bio pod romantičarskim utjecajima, *Arležankom* se Bizet priklonio scenskom realizmu, koji se očitovao u njegovom remek-djelu, operi *Carmen* (1875.). Praizvedba u Opéra-Comique, 3. ožujka 1875., nije bila uspješna, ali ipak u tri mjeseca, do nagle Bizetove smrti, *Carmen* je izvedena 33 puta i s vremenom postaje jedno od najpopularnijih opernih djela uopće. (Andreis, 1976:547)

8.3. Formalno-interpretacijska analiza djela

8.3.1. *Carmen* (sadržaj opere)

PRVI ČIN

Prvi čin događa se na trgu u Sevilli. Vojnici promatraju prolaznike. Dolazi Micaëla koja traži narednika Don Joséa. Narednik čete na straži, Moralès, pokušava je zadržati, ali ona odlazi. Vratit će se kad stražu preuzme José. Najavljena dječjim zborom „Avec la garde montante" (*Sa stražom koja se uspinje*), straža se mijenja. Moralès prenosi Joséu da ga je tražila Micaëla i odlazi. Dolazi poručnik Zuniga i zanima se za djevojke koje rade u obližnjoj tvornici cigareta. José mu kaže da njega one ne zanimaju. On je iz Navarre, odakle je i djevojka koja ga je tražila i koju očekuje, Micaëla. Ona je siroče, a odgojila ju je njegova majka udovica. Naposljetku zvono najavljuje odmor radnica, one izlaze iz tvornice i pjevaju o slatkom dimu „Dans l' air, nous suivons la fumée" (*U zraku slijedimo dim*). Među njima je Carmen – Carmencita. Carmen

pjeva glasovitu habaneru „L' amour est un oiseau rebelle" (*Ljubav je buntovna ptica).* Pjeva o ljubavi s jasnom porukom: „Ako te ja ljubim, čuvaj se" i baca cvijet u lice Joséu. Svi se razilaze, a José ostaje sam. Prije posve ravnodušan na pjevanje Carmen sada uzima cvijet koji mu je bacila i brzo ga skrije da ga ne bi vidjela Micaëla koja je upravo stigla. Micaëla mu nosi pismo od majke, nešto novca i poljubac. José je dirnut, ali nježnu idilu remeti strah od „demona", što Micaëla ne shvaća i odlazi. („Parle-moi de ma mère!" – *Govori mi o mojoj majci*) José čita pismo u kojemu ga majka savjetuje da se oženi Micaëlom, što je on spreman učiniti. Iznenadna buka iz tvornice promijenit će tijek događanja. Počela je svađa između radnica. Za to je kriva Carmen pa Zuniga naređuje Joséu da je odvede u zatvor. Kad ostanu sami, Carmen mu privlačnim riječima u slavnoj seguidilli „Près des remparts de Séville" (*U blizini bedema Seville*) opisuje život u krčmi Lillasa Pastije i dodaje da će sve biti onako kako ona kaže jer je on voli, što potvrđuje cvijet koji je skrio u njedrima. Dok je José vodi u tamnicu, ona ga odgurne i pobjegne.

DRUGI ČIN

Drugi čin opere događa se krčmi Lillasa Pastije. Počinje intermezzom. Carmen i njezine prijateljice Frasquita i Mercédès zabavljaju časnike, među kojima su Zuniga i Moralès. Carmen pjeva još jedan glasoviti odlomak opere – ciganski pjesmu „Les tringles des sistres tintaient" *(Strune glazbala bruje*). Veselje doseže vrhunac. Carmen od Zunige doznaje da je José upravo pušten iz tamnice nakon što je izdržao jednomjesečnu kaznu jer je dopustio da mu Carmen pobjegne. Izvana se začuju glasovi koji slave toreadora Escamilla. Toreador pjeva svoje slavne kuplete „Votre toast, je peux vous le rendre" (*Vašu zdravicu mogu vam uzvratiti*). I njega privlači Carmen, ali ona ga glatko odbija. Svi odlaze, a Lillas Pastia kaže djevojkama da su stigli krijumčari Le Dancaïre i Le Remendado. U izvanrednom kvintetu „Nous avons en tête une affaire" (*Imamo na umu jedan posao*) pjevaju o planu da prevare stražare i prebace krijumčarenu robu. Carmen neće poći s njima jer očekuje Joséa. U ključnom prizoru opere, Carmen pleše pred Joséom uz pratnju kastanjeta („Je vais danser en votre honneur" – *Hoću plesati Vama u čast*). Začuje se zvuk trublje koji objavljuje da se on mora vratiti u vojarnu. José se lomi između dužnosti i ljubavi prema Carmen koja je preplavila njegovo srce. I kad mu ona predbacuje da je ne voli, on joj u prekrasnoj ariji o cvijetu „La fleur che tu m' avais jetée" *(Cvijet koji si mi dobacila*) tu ljubav izjavljuje. No ipak odbija pridružiti se njoj i njezinim prijateljima i rastaje se od nje. Ali sudbina je htjela drukčije. Dolazi Zuniga i kad zatječe Carmen sa svojim podređenim, zapovjedi Joséu da ode. On odbija pa se dvojica muškaraca sukobljavaju. Razdvajaju ih pridošli krijumčari. Joséu više nema povratka. Slijedit će Carmen

u planine, u slobodu koju mu ona opisuje ružičastim bojama („Là-bas, là-bas, dans la montagne“ – *Tamo, tamo, u planini*).

TREĆI ČIN

Treći čin opere događa se noću u planinama pokraj Seville. Počinje elegantnim intermezzom sa solom flaute i harfe. Dolaze umorni krijumčari, među kojima je sada i Don José, te pjevaju o opasnostima svojega posla, koje se zaboravljaju kad sve dobro završi. Između Carmen i Josea osjeća se napetost. Ona ga se zasitila i kad joj on kaže da u blizini stanuje njegova majka, šalje ga k njoj. Carmen zna da će njih dvoje zajedno poći u smrt. Frasquita i Mercédès, baš kao i Carmen, uvjerene su u to da se u kartama može vidjeti sudbina i vjeruju u sreću koja ih očekuje („Mêlons! Coupons!“ – *Miješajmo! Sijecimo*!). Carmen iz karata čita svoju sudbinu: smrt za nju i Joséa. („Carreau! Pique!... La mort!“ – *Karo! Pik!... Smrt!)* Krijumčari odlaze za poslom, znajući da će se djevojke pobrinuti da prevare carinike. José ostaje na straži. Dolazi Micaëla. Prestrašena je, ali ipak dovoljno hrabra i odlučna da nađe Joséa i dovede ga majci koja je na samrti („Je dis que rien ne m’ épouvante“ – *Govorim si da ništa me neće zastrašiti*). Misleći da je ona uljez, José diže pušku i opali. Metak je zamalo okrznuo Escamilla koji se u tom trenutku ondje našao. Dva čovjeka se sukobljavaju zbog ljubavi prema Carmen, koja je stigla na vrijeme da ih razdvoji. Escamillo poziva sve na koridu u Sevillu i odlazi. Krijumčari nalaze skrivenu Micaëlu. Finale čina prožet je dramatskim akcentima Micaëline usrdne molbe, prkosa i izazivanja Carmen te Joséove bijesne ljubomore. Saznavši da mu majka umire, José odlazi s Micaëlom.

ČETVRTI ČIN

Četvrti čin opere događa se ispred arene u Sevilli. Međuigra se temelji na španjolskim pjesmama koje je skupio slavni Manuel Garcia (1775-1832) i u tempu je živahnog plesa. Okupljaju se posjetitelji. Carmen dolazi s Escamillom i oni pjevaju kratak duet u kojemu si izjavljuju ljubav („Si tu m’ aimes, Carmen“ – *Ako me ti voliš, Carmen*). Frasquita je opominje da se u mnoštvu krije Don José i da je vreba. Carmen se ničega ne boji i hrabro će mu se suprotstaviti. José je najprije moli da s njim pobjegne, ali ona to odbija. Zatim joj prijeti, no ona se ne boji i baca mu prsten koji joj je nekoć dao. („C’ est toi! – C’ est moi!“ – *Ti si! – Ja sam!)* On je ubija i predaje se narodu koji je izašao iz arene oduševljen Escamillovom toreadorskom pobjedom.

(http://www.lisinski.hr/media/publications/Carmen_9_11_2014.pdf - Pristupljeno: 25.4.2019.)

8.3.2. *Je dis que rien ne m'épouvante (Kažem da me ništa ne plaši)*

Djelo sadrži i recitativ i ariju. Dio arije je jednostavna ABA forma, vraća nježnu melodiju nakon silovitog dijela B. U ovoj sceni u 3. činu „Micaëla je došla dokazati svoju ljubav i odanost Don Joséu; međutim, za razliku od tradicionalne junakinje, ona je puno hrabrija. Došla je tražiti Joséa, sama, na opasnom teritoriju, to su obilježja koja se obično ne mogu naći kod sentimentalnih ili tradicionalnih junakinja." Ona ima svoj identitet i ona je spremna suprotstaviti se Carmen. U svojoj jednostavnosti i naivnosti, Micaëla je ipak čvrsta u jednom, u svojoj ljubavi prema Don Joséu, što joj daje odlučnost i hrabrost da se pojavi u planinama među krijumčarima kojima se on pridružio. Upravo ta stalnost i čvrst karakter, osjeća se u Micaëlinoj ariji iz trećeg čina opere, usrdnoj molitvi, *Je dis que rien ne m'épouvante (Kažem da me ništa ne plaši).* Čujemo ga isprva u mekim zapjevima, uronjenim u prozračno okružje gudača obogaćeno karakterističnim zvukom četiriju rogova, koji se pretvaraju u odlučne fraze kad se Micaëla ohrabri suprotstaviti se svojoj suparnici. (http://www.lisinski.hr/media/publications/Sonya_Yoncheva_knjizica.pdf)

Recitativ prvoga dijela objašnjava Micaëlin strah, iskrenost, i opasnost situacije. U ovom dijelu, pjevači moraju paziti da izbjegnu pretjerano zrelu i dramsku vokalnu boju jer Micaëlin lik je mlad i nevin, posebno u usporedbi s arijom koja slijedi.



Primjer br. 15: Početak recitativa

Dio A arije treba puni lirski glas jer sadrži duge melodijske linije i niz uzlaznih linija. Kontrola daha je bitna u ovom dijelu jer se koriste duge fraze za *crescendo* i *decrescendo*, tako da je potrebna učinkovita kontrola.



Primjer br. 16: Početak arije, A dio

Nagli početak B dijela mijenja mjeru i tempo. Tempo je Allegro molto moderato, što znači da pjevač treba promijeniti emociju i karakter u snažan i odlučan budući da se tako mijenjaju i misli lika.



Primjer br. 17: B dio

Pjevač mora biti potpuno siguran da razumije lik koji iznosi tako da bi mogao utjeloviti emociju. Nasuprot prethodnim dijelovima, zadnji dio se vraća na molitvu mlade žene s istim materijalom u dijelu A. Klavirska pratnja u ovom dijelu koristi ponovljeni obrazac ritma uspavanke s arpeggima.
(https://digitalcommons.pittstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1049&context=etd)– Pristupljeno: 26.4.2019.)

9. Krešimir Baranović

9.1. Biografija

Krešimir Baranović je hrvatski skladatelj i dirigent rođen u Šibeniku 1894. godine. Umro je u Beogradu 1975. Školu je pohađao u Zagrebu od 1908. do 1912. i to privatno kod Dragutina (Carla) Kaisera te u školi Hrvatskoga glazbenog zavoda (rog kod F. Lhotke), da bi studij nastavio na Glazbenoj akademiji u Beču (1912.–1914.) i u Berlinu (1921.–1922.). U vremenu od 1915. do 1943. bio je dirigent Opere HNK-a u Zagrebu (a od 1929. do 1940. i njezin ravnatelj). U njegovo doba HNK doživljuje jedno od svojih najsjajnijih razdoblja. Uz to je u sezoni 1927./28. bio i dirigent pri baletnoj trupi A. Pavlove na njezinoj europskoj turneji, te dugogodišnji dirigent zbora *Lisinski*. Nakon odlaska iz Zagreba prvih ratnih godina bio je zatočen u logoru Stara Gradiška; potom je neko vrijeme bio dirigent radijskog orkestra u Bratislavi (1943.) te direktor tamošnje Opere (1945./46.). Predavao je dirigiranje i orkestraciju od 1946. do 1964. na Muzičkoj akademiji u Beogradu te je od 1951. do 1961. bio dirigent i direktor Beogradske filharmonije. Od 1954. bio je redoviti član JAZU u Zagrebu. [26]

9.2. Stvaralaštvo

Baranović je bolje od ijednoga hrvatskog skladatelja svojega doba uspio premostiti jaz između nacionalnoga i univerzalnoga u duhu slavenskog ekspresionizma, koji je prepoznatljiv u djelima L. Janáčeka i ruskih majstora 19. stoljeća. Baranović je djelovao u hrvatskoj glazbi između dva svjetska rata. Njegova vrijedna djela, balet *Licitarsko srce* (1924.), vokalni ciklus *Z mojih bregov* na stihove F. Galovića iz 1927. i komična opera *Strižено-košeno* (1932.), autentičnog su izraza preuzetog iz folklora Hrvatskog zagorja kao temelja umjetničke transformacije stravinskijevskih razmjera. Baranović je bio izvrstan instrumentator, imao je izrazit osjećaj za ritamsku strukturu i posebno smisla za humor, i grubu grotesku (balet *Imbrek z nosom*, 1935.). Baranović ne podliježe restauratorskoj gesti neoklasicizma, i širi naslijeđeni izričaj osobito na harmonijskom planu. Dok su Baranovićeva djela nastala nakon 1943. kao orkestralne pjesme *Iz osame* (na vlastiti tekst, 1944.) i *Oblaci* (na stihove D. Cesarića, 1963.) radikalnije oslobađala disonantne harmonijske sklopove, njegova veća vokalno-instrumentalna djela iz 1960-ih i 70-ih godina su morala biti u skladu s pojednostavnjenjima što ih nalaže estetika tzv. angažiranog realizma.

[26] http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=5818 – Pristupljeno 16.2.2019.

Svojim radom kao simfonijski i operni dirigent, Baranović je znatno obogatio reproduktivnu praksu. On je prvi u Hrvatskoj dirigirao izvedbom opera *Boris Godunov* M. P. Musorgskoga 1918. i *Katarina Izmajlova* D. Šostakoviča 1937., prvi je na zagrebačku pozornicu postavio najvažnije balete I. Stravinskoga, prvi je izvan Češke izveo Smetaninu operu *Libušu*. Osobitu je pozornost posvećivao praizvedbama najvažnijih glazbeno-scenskih ostvarenja hrvatskih skladatelja.

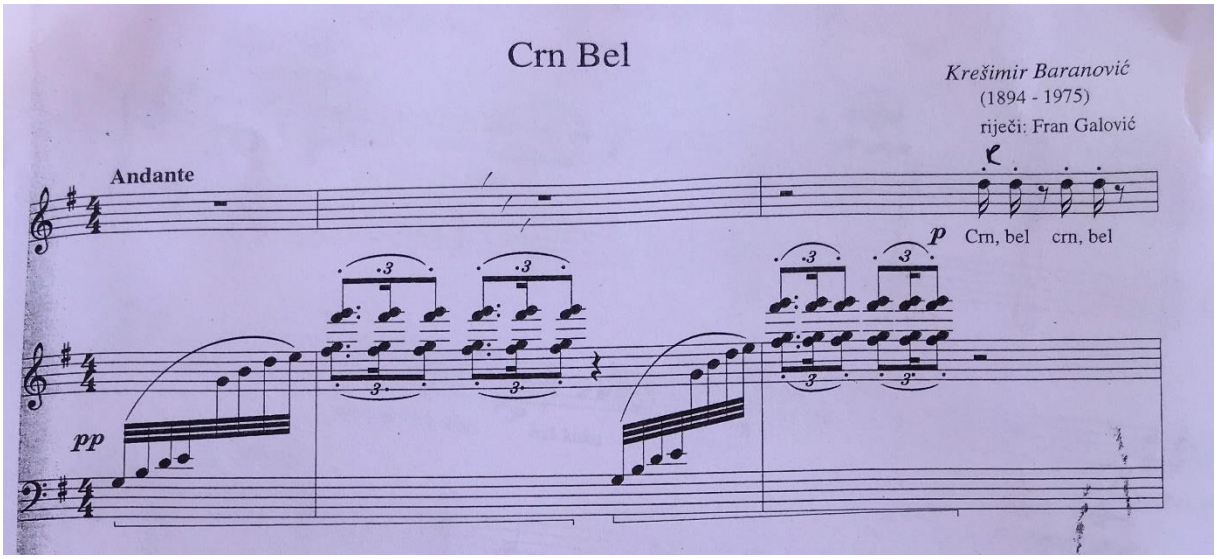
Ostala važnija djela su scenska djela kao baleti *Cvijeće male Ide* (1925.) i *Kineska priča* (1955.), komična opera *Nevjesta od Cetingrada* (1951.); zatim orkestralna djela i to *Koncertna predigra* (1916.), *Simfonijski scherzo* (1921.), *Poème balkanique* (1926.), *Sinfonietta u Es-duru* (1939.), *Koncert za rog i orkestar* (1974.); vokalno-orkestralna djela: *Moj grad* (tekst Vinko Nikolić, 1941.), *Pan* (tekst M. Krleža, 1957), *Šume, šume* (1967.), *Na moru* (tekst G. Krklec, 1974.). (http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=5818 – Pristupljeno 16.2.2019.)

9.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Crn bel*

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

Skladba je ambijentalnog karaktera. Radi se o minijaturi u kojoj se treba igrati s bojama glasa prema tekstu. Ona započinje klavirskim uvodom koji se proteže kroz cijelu skladbu. Važno je poštivati skladateljeve agogičke[27] oznake koje naglašavaju sadržaj skladbe. Postoji opasnost da skladba zvuči nezanimljivo slušateljima jer se ponavljaju isti motivi koji svaki put moraju „zazvoniti“ kao cvrčak.

[27] Agogika (prema grč. *ἀγωγή:* vođenje), u glazbi, skupni naziv za neznatne promjene tempa (ubrzavanje, usporavanje, zadržavanje), koje izvođač mjestimice unosi u interpretaciju glazbenih djela. (http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=812)



Primjer br. 18

10. Wolfgang Amadeus Mozart

10.1. Biografija

Wolfgang Amadeus Mozart rođen je 1756. godine u Salzburgu u obitelji glazbenika. Mozartov otac bio je violinist, dvorski skladatelj i koncertni majstor. Od 1762. do 1766. Mozart s roditeljima i sestrom putuje po gradovima Europe, svira ali i mnogo sluša (J.Chr. Bacha, talijanske opere, Händelove oratorije i dr.) i sklada (sonate, oratorijska, scenska djela vokalnog značaja). Od 1769. do 1773. za svojeg boravka u Italiji temeljito upoznaje talijansku operu. Vraća se u Salzburg i nakon kratkog vremena ponovno započinje putovanje s majkom (1777.) prvo u Njemačku a nakon toga u Pariz. Vraća se prvo u Salzburg i nakon toga odlazi u Beč gdje neumorno radi i unatoč tome umire u bijedi 1787. (Andreis, 1976:97)

10.2. Stvaralaštvo

Mozartov opus obilježava mnogobrojnost i raznovrsnost. L.v. Köchel je utvrdio da je Mozart napisao više od 600 radova, od kojih je većina opsežna. Raznolikost se očituje u tome da je pisao opere, oratorije i druge veće i manje forme (misa, requiem, motet), kantate, zbornu glazbu, glazbu za klavir, instrumentalnu glazba (simfonije, koncertu, gudačku kvartetu i kvintetu, violinske i klavirske sonate). U Beču nastaju njegova značajna djela, opere *Figarov pir, Don Juan* i *Čarobna frula* kao i velike instrumentalne skladbe, najpoznatije simfonije i gudački kvarteti, te Requiem i druga komorna i koncertna djela.

Većinu svojih opera skladao je na talijanskom jeziku u skladu sa svojom opernom estetikom, umijećem da glazbom ocrtava i profilira karaktere. U Mozartovom opernom stvaralaštvu ralikujemo tri razdoblja. Njegova mladenačka djela do 1777. godine u kojem uči promatrati život i ljude u njemu većinom su zaboravljena. Drugo razdoblje traje od 1777. do 1784. godine i obilježava njegov umjetnički razvoj i pripreme za majstorska djela. Djela iz toga razdoblja su *Idomeneo* i *Otmica iz Saraja*. Najuspješnija djela trećeg razdoblja do njegove smrti su opere *Cosi fan tutte, Figarov pir, Don Juan* i *Čarobna frula* i predstavljaju remek djela opernog kazališta 18. stoljeća. (Andreis, 1976:98-99)

10.3. Formalno-interpretacijska analiza djela *Exsultate, jubilate*

Exsultate, jubilate prvi je stavak iz Mozartova istoimena moteta skladanoga u siječnju 1773. godine u Milanu. Motet je nastao prema narudžbi jednog od najpoznatijih kastrata u to vrijeme, Venanzio Rauzzinija. U ovom djelu izvođač Rauzzini mogao je pokazati svoju vokalnu tehniku, a ovo djelo je donijelo novu kvalitetu zvuka. *Exsultate, jubilate* slijedi oblik moteta iz 18. stoljeća uz male promjene. Također, ovo djelo smatra se jednom od najpoznatijih Mozartovih ranih djela kojega izvode generacije soprana.

Exsultate, jubilate,	O blagoslovljene duše,
O vos animae beatae	radujte se, veselite se
exsultate, jubilate,	Radujte se, veselite se,
dulcia cantica canendo;	Pjevajte slatke pjesme;
cantui vestro respondendo	Kao odgovor na vaše pjevanje,
psallant aethera cum me.	neka nebesa pjevaju sa mnom.

Prema Lhotka-Kalinski (1975:3) pjevanje je primarno emocionalno izražavanje stoga je važno da svi tehnički elementi budu uvježbani do mehanizma kako bi se pri živoj izvedbi moglo usredotočiti na emocionalno izražavanje. Također „osjećaj muzičkog reda (tonaliteta) plod je duhovnog razvitka čovjekova, te se prema tome i pjevanje u službi muzike razvija usporedno s muzikom koja je isto kao i govor, tvorevina ljudskog duha.“ (Lhotka – Kalinski, 1975:3)

Mozartova glazba zahtjeva pravu agilnost glasa te je važno izvesti ju pravilno i uvjerljivo. Prema Lhotka-Kalinski (1975:85), Mozartova glazba od pjevača traži okretnost u širokim

skokovima i naglim prijelazima iz najdubljih položaja u najviše položaje glasa, što je u pjevanju vrlo težak zadatak.

Također, Mozart je u svojim djelima upotrebljavao kolorature kako bi okarakterizirao likove ili radnju, tako u ovom primjeru pokazuje ugođaj radosti sukladno tekstu. U navedenom primjeru koloratura se pjeva na određeni vokal riječi.



Primjer br: 19: Primjer skokovite linije u različitim registrima i primjer kolorature

11. Zaključak

Tema ovog rada je analiza djela solističkog koncerta. U radu se daje pregled programa solističkog koncerta kao glazbene priredbe na kojoj nastupa samo jedan izvođač, eventualno uz pratnju (najčešće na klaviru). Uspješnost izvedbe solističkog koncerta ovisit će o poznavanju pjevačkog aparata i razumijevanju tekstualnih, agogičkih i interpretacijskih oznaka skladbi različitih stilskih razdoblja. Prema Lhotka-Kalinski (1975:1) svoje umjetničke izražajne namjere možemo ostvariti samo preko muskulature kojom stvaramo glas te nam iste mogu stvarati zapreke i ograničiti naše izražajno-stvaralačke mogućnosti. Pjevački solistički koncert uključuje riječi i glazbu stoga se iznimna pozornost prilikom pripreme vokalnog solističkog koncerta posvećuje i riječima i glazbi. Lhotka-Kalinski također navodi važnost glazbenog znanja i unutrašnjeg sluha koje utječe na ljepotu glasa.

Rad se kroz jedanaest poglavlja bavi analizom oblika i interpretacijskih posebnosti skladbi na programu solističkog koncerta. Formalno-interpretacijskom analizom dolazimo do zaključka da je za uspješnu izvedbu solističkog koncerta važno da je pjevač dobro glazbeno pismen prema specifičnim zahtjevima djela koje izvodi ovisno o razdoblju i stilu, obilježjima djela te da njeguje i razvija svoj umjetnički i osobni identitet. Pjevačke sposobnosti razvijaju se isključivo predanom vježbom. Vježba vodi do konačne izvedbe koja unatoč različitim uvjetima mora biti sigurna, uvjerljiva i kvalitetna. Naglašava se da je važno slijediti pravila pjevačke tehnike, razumjeti ih, osvijestiti i izvježbati kako bi se usvojili kao mehanizam koji pjevaču tek na toj razini omogućuje usredotočenost na živu izvedbu.

Pored toga, kvaliteta izvedbe ovisit će o sposobnosti imaginacije pjevača, stvaranje tona i fraze unaprijed uz projekciju tona prema publici, a svaka fraza mora biti otpjevana sadržajno. Slušatelj mora dobiti osjećaj lakoće izvedbe, što je uvjetovano spajanjem daha i emocija.

12. Sažetak

U ovom se radu pod naslovom Solistički koncert daje teoretski prikaz teme solistički koncert kao i pregled programa solističkog koncerta i to kroz prikaz biografije i stvaralaštva skladatelja i formalno-interpretacijsku analizu njihovih djela. Rad obrađuje teorijske osnove vezano uz vokalni solistički koncert s naglaskom na glasovne, glazbene, dramske, motivacijske i tradicionalne izvedbene aspekte ovih vokalnih djela. U radu se nakon uvoda u temu kroz jedanaest poglavlja prikazuje povijesna i teorijsko-stvaralačka pozadina djela koja se izvode na solističkom koncertu. Daje se pregled biografije i stvaralaštva Antonia Vivaldija i formalno interpretacijska analiza skladbe *Aria del Vagante*, skladatelja Josipa Hatzea s analizom skladbe *Serenada,* Huga Wolfa i formalno interpretacijska analiza skladbi *Schweig' einmal still, Auch kleine Dinge,* Gaetana Donizettija i djela *Ah, tardai troppo... O luce di quest' anima,* Claudea Debussyja i formalno interpretacijska analiza *Ariettes Oubliees i Mandoline,* Georga Bizeta s naglaskom na prikaz sadržaja opere *Carmen* i formalno interpretacijska analiza arije *Je dis que rien ne m'épouvante,* Krešimira Baranovića i analiza njegove skladbe *Crn bel* i na koncu život i stvaralaštvo Wolfganga Amadeusa Mozarta i formalno-inetrpretacijska analiza djela *Exsultate Jubilate.* Zaključuje se da su detaljan rad na tekstu i na notnom zapisu uz redovitu vježbu i primjenu pjevačke tehnike kao i sposobnost uživljavanja i fokusiranja na djelo preduvjeti za uspješnu izvedbu.

Summary

This diploma paper entitled The Voice Recital deals with the topic of recital as a form of a soloist concert as well as with the review of the recital programme by means of research firstly, into the composers biography and work and secondly into the formal-interpretative analysis of particular compositions. Since voice recital comprises words and music the theoretical basis of the paper topic has been given with an emphasis on the voice, music, drama, motivation and performance of these compositions. This paper introduces the historical and theoretical background of the compositions performed at the recital.

Eleven chapters of the paper offer insight into the life and work of Antonio Vivaldi and the formal-interpretative analysis of *Aria del Vagante,* Josip Hatze and his *Serenada,* Hugo Wolf and the compositions *Schweig' einmal still* and *Auch kleine Dinge,* Gaettano Donizetti and the aria *Ah, tardai troppo...o luce di quest 'anima*, Claude Debussy and his *Ariettes Oubliees* and *Mandoline*, George Bizet's work and life with the contents of his opera Carmen and the formal-interpretative analysis of the aria *Je dis que rien ne m'épouvante*, Krešimir Baranović and his work *Crn bel*, and finally the life and work of Wolfgang Amadeus Mozart and the formal-interpretative analysis of *Exsultate jubilate*. The results of the analyses and research into the theory of the recital led to the conclusion that detailed work both on the text and score is required, that continuous exercise and the application of voice technique as well as ability to impersonate and focus on the work contents and characters are essential prerequisites for a successful voice recital performance.

Literatura

Andreis, J., Povijest glazbe 1, 2, 3, 4, Libar mladosti, Zagreb 1976.

Anić, V., Veliki rječnik hrvatskoga jezika, Novi Liber, Zagreb, 2006.

Bach, Carl Philipp Emanuel, Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira: Ukrasi, Zagreb: Jakša Zlatar, 2003.

Bathori, Jane, *On the Interpretation of the Melodies of Claude Debussy*, Vox Musicae Series No.2, The Voice, Vocal Pedagogy & Song, Pendragon Press, (ur. Kathleen Wilson), New York 1953. Preuzeto 20.3.2019. s https://books.google.hr/books?id=P7NpIFpgKUsC&pg=PA49&lpg=PA49&dq=claude+debussy+ariettes+words&source=bl&ots=WYZWsaylxo&sig=ACfU3U2LulEf9eJEiwJrbd7pKHlMg0zIDQ&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwiivNqP9sviAhXDZ1AKHeoxCn04ChDoATABegQICRAB#v=onepage&q=claude%20debussy%20ariettes%20words&f=false-

Campanella, Michele, *Il mio Liszt – Considerazioni di un interprete*, Milano, Bompiani, 2011.

Dibberrn, Mary, Carmen Performance Guide, Vox Musicae Series No. 4, Pendragon Press, Hillsdale, New York, 2000.

Emmons, Shirlee and Watkin Lewis, Wilbur, Researching the Song: A Lexicon, OUP, Oxford, 2005:465)

Glauert, Amanda, Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance, 1999., CUP, Cambridge

Gut, Serge, Liszt Franz (Ferenc), in: Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti – Le biografie IV, Torino, UTET, 1986.

Greenberg, Robert, Great Masters: Liszt His Life & Music The Teaching Company, San Francisco, 2002.

Hahn, Reynaldo, Du Chant, Paris, Librairie Gallimard, 1957.

Heller, K., Antonio Vivaldi, The Red Priest of Venice, 2003. Preuzeto 20. ožujka 2019. s https://www.scribd.com/document/273853444/Karl-HellerAntonio-Vivaldi-the-Red-Priest-of-Venice-2003

Jin Shin Dong, Hugo Wolf's Interpretation of Paul Heyse's Texts: an Examination of Selected Songs from the *Italienisches Liederbuch*, magistarski rad iz glazbene umjetnosti, University of North Texas, 2010

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

Marsh, David, *Judith in Baroque Oratorio*. U: The Sward of Judith – Judith Studies Across Disciplines (ur. Kevin Brine, Elena Ciletti i Henrike Lähnemann), Cambridge Open Book

Publishers, 2010, Cambridge, (385.-396.) Preuzeto 20.4.2019. s https://books.openedition.org/obp/1020.

Meister, Barbara, *Nineteenth-century French Song: Faure, Chausson, Duparc, and Debussy*, Indiana University Press, 1998, Indianapolis. Preuzeto 30.3.2019 s https://books.google.hr/books?id=WLC65dQcP6YC&pg=PA307&lpg=PA307&dq=Claude+Debussy+Life+and+O+Ariettes+Oubliees&source=bl&ots=9pjQ9mtc1N&sig=ACfU3U0T7Ml-ncnm1YxhotJCnIrhG96q-g&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwjq5uWk8sviAhVNzqYKHbQ3CeE4ChDoATACegQIAxAB#v=onepage&q=Claude%20Debussy%20Life%20and%20O%20Ariettes%20Oubliees&f=false-

Miller, Richard, On the Art of Singing. New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

Pullum, Geoffrey K., Ladusaw, William A., Phonetic Symbol Guide, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1986.

Sams, Eric, Moore, Gerald, The Songs of Hugo Wolf, Methuen, New York, 1962.

Sams, Eric, The Songs of Hugo Wolf, London, Ernst Eulenburg Ltd., 1983.

Sand, Edward J. *The Development of the Song Literature of Hugo Wolf*, magistarski rad iz glazbene umjetnosti, Central Washington University, 1964. Preuzeto 24.3.2019. s http://digitalcommons.cwu.edu/etd-

Strokes, Richard, The Book of Lieder: the *Original Texts over 1000 Songs,* London: Faber, 2005. (677-692)

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

Wenk, Arthur B., Claude Debussy and the Poets, Berkeley: University of California Press, c. 1976.

Wintle, Catherine., Ariettes oubliées: A marriage of music and poetry (2002)., Historical musicology (Western music)., Ann Arbor, MI., Accession N.2002-014777-dd

Youens, Susan, *Tradition and Innovation: the Lieder of Hugo Wolf, The Cambridge Companion to the Lied*, (ed. James Parsons), Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Mrežni izvori:

https://www.scribd.com/document/273853444/Karl-HellerAntonio-Vivaldi-the-Red-Priest-of-Venice-2003

http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42109, pristupljeno 20.3.2019.

http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50815, pristupljeno 20.3.2019.

https://veniceoperatickets.com/all-performances/judithatriumphansoratoriovivaldifenicevenice/?p=33&l=2&id=1276, pristupljeno 20.3.2019.
https://static1.squarespace.com/static/530098fbe4b03a0d7dde4700/t/53204b88e4b0db5158a58f7b/1394625416813/Juditha+Triumphans+program+Pinchgut+Opera.pdf (Pristupljeno: 12.4.2019.)
Marija Barbieri, Klasika.hr, 27.10.2017.: http://www.klasika.hr/index.php?p=article&id=2424
Ivona Ajanović-Malinar (2002): http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7293 (Pristupljeno 29.4.2019.)