

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
DOKTORSKA ŠKOLA

Doktorski interdisciplinarni studij
Kultura i umjetnost

Anja Papa Peranović

**LANG, KUNC, DOBRONIĆ U KONTEKSTU
HRVATSKE VOKALNE LIRIKE 20.
STOLJEĆA - UMJETNIČKA
INTERPRETACIJA**

Doktorski rad

Osijek, 2026.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
DOKTORSKA ŠKOLA

Doktorski interdisciplinarni studij
Kultura i umjetnost

Anja Papa Peranović

**LANG, KUNC, DOBRONIĆ U KONTEKSTU
HRVATSKE VOKALNE LIRIKE 20.
STOLJEĆA - UMJETNIČKA
INTERPRETACIJA**

Doktorski rad

Mentorica: prof. dr. art. dr. sc. Antoaneta Radočaj-Jerković

Osijek, 2026.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK
POSTGRADUATE UNIVERSITY DOCTORAL SCHOOL

Postgraduate University Study Programme
Culture and Art

Anja Papa Peranović

**LANG, KUNC, DOBRONIĆ IN THE CONTEXT
OF THE CROATIAN VOCAL LYRIC OF THE
20TH CENTURY – AN ARTISTIC
INTERPRETATION**

Doctoral thesis

Mentor: Antoaneta Radočaj-Jerković, PhD, Doctor of Arts, Full
Professor

Osijek, 2026

Mentorica: **prof. dr. art. dr. sc. Antoaneta Radočaj-Jerković,**
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

ZAHVALE

Iskrenu zahvalnost upućujem svojoj mentorici, prof. dr. art. dr. sc. Antoaneti Radočaj-Jerković, na umjetničkom i stručnom vodstvu, nesebičnoj podršci u oblikovanju umjetničkog projekta u svim fazama izrade i realizacije ovog doktorskog rada.

Svojoj obitelji zahvaljujem na trajnoj podršci i razumijevanju tijekom cijelog doktorskog studija.

Na kraju, zahvaljujem svome suprugu Marinu na beskrajnom strpljenju i povjerenju koje mi je omogućilo slobodu stvaranja.

SAŽETAK

Odabir istraživanja skladateljskog vokalnog opusa Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića motiviran je zamijećenom nedostatnom zastupljenošću djela ovih autora u javnim izvedbama. Riječ je o skladateljima rođenima u razmaku od tridesetak godina (Dobronić 1878, Kunc 1903, Lang 1912), koji su djelovali kao suvremenici znatno izvođenijih autora hrvatske vokalne lirike poput Josipa Hatzea, Dore Pejačević, Ive Lhotke-Kalinskog i Blagoja Berse. Unatoč tome, Lang, Kunc i Dobronić bili su vrsni poznavatelji literature solo pjesama te tehničkih i interpretativnih mogućnosti ljudskog glasa, što se očituje u vokalno zahvalnim skladbama srodne glazbene i poetske estetike. Doktorski rad se temelji na umjetničkom projektu *Stazama ljubavi* koji se sastoji od osobne vokalno-solističke aktivnosti, javne izvedbe i tonskog snimanja odabranog repertoara za sopran i klavir te teorijske i empirijske elaboracije teme. Teorijsko polazište rada utemeljeno je na koncepciji polja Pierrea Bourdieua (1977, 1993), prema kojoj se umjetničko djelovanje odvija unutar strukturiranog prostora odnosa između autora, institucija, kritike i publike, pri čemu ključnu ulogu imaju kulturni i simbolički kapital. U tom se okviru umjetnička interpretacija razumijeva kao proces simboličke reaktualizacije, kojim se umjetničko djelo ponovno oživljava, kulturno potvrđuje i prenosi u suvremeni glazbeni život. Umjetnički doprinos ovoga rada očituje se u autorski oblikovanoj interpretaciji i dramaturškoj kontekstualizaciji hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća, kroz koju izvedbena praksa postaje sredstvo njezine revitalizacije, dokumentiranja i ponovne kulturne vidljivosti u nacionalnom i međunarodnom kontekstu.

Ključne riječi: vokalna lirika; umjetnička interpretacija; solo pjesma; pjevanje; kulturni kapital.

SUMMARY

The research selection of the compositional vocal oeuvre of Ivana Lang, Božidar Kunc, and Antun Dobronić as the subject of this research is motivated by the observed insufficient representation of their works in public performance practice. These composers, born approximately thirty years apart (Dobronić 1878, Kunc 1903, Lang 1912), were active as contemporaries of significantly more frequently performed figures of Croatian vocal lyric, such as Josip Hatze, Dora Pejačević, Ivo Lhotka-Kalinski and Blagoje Bersa. Nevertheless, Lang, Kunc and Dobronić demonstrated an exceptional command of the art song repertoire as well as of the technical and interpretative capacities of the human voice, which is evident in their singer-friendly compositions characterized by related musical and poetic aesthetics. The doctoral thesis is grounded in the artistic project *Stazama ljubavi* comprising author's personal vocal solo performance practice and recording of the selected repertoire for soprano and piano, as well as a theoretical and empirical elaboration of the topic. The theoretical starting point of the thesis is based on Pierre Bourdieu's concept of the field (1977, 1993), according to which artistic activity takes place within a structured space of relationships among authors, institutions, criticism, and audiences, with cultural and symbolic capital playing a central role. Within this framework, artistic interpretation is understood as a process of symbolic re-actualization through which a work of art is revived, culturally validated, and transmitted into contemporary musical life. The artistic contribution of this research is reflected in an authored interpretation and dramaturgical contextualization of the twentieth-century Croatian vocal lyric, whereby performance practice becomes a means of its revitalization, documentation, and renewed cultural visibility in both national and international contexts.

Keywords: vocal lyrici; artistic interpretation; Art song; singing; cultural capital.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. VOKALNA LIRIKA KAO GLAZBENO-POETSKI I IZVEDBENI FENOMEN	7
2.1. Solo pjesma - definiranje pojma	7
2.2. Razvoj umjetničke solo pjesme - europski i hrvatski kontekst	9
2.3. Poetika vokalne lirike - odnos teksta i glazbe, dramaturgija izraza	19
3. UMJETNIČKA INTERPRETACIJA SOLO PJESME	23
3.1. Jedinstvo glazbe i teksta kao temelj interpretacije	25
3.2. Imaginacija u umjetničkoj interpretaciji solo pjesme	32
3.3. Izvedba kao čin interpretacije vs. tehničke reprodukcije	39
3.4. Vokalno - tehnički preduvjeti za ostvarenje umjetničke interpretacije	47
3.5. Odnos s publikom kao nezaobilazna komponenta interpretacije	54
3.6. Suradnja pjevača i pijanista	59
4. SKLADATELJI I POETIKA HRVATSKE VOKALNE LIRIKE 20. STOLJEĆA	62
4.1. Ivana Lang – život i umjetničko djelovanje	62
4.1.1. Vokalna lirika Ivane Lang	69
4.2. Božidar Kunc - život i umjetničko djelovanje	73
4.2.1. Vokalna lirika Božidara Kunca	75
4.3. Antun Dobronić - život i umjetničko djelovanje	80
4.3.1. Vokalna lirika Antuna Dobronića	82
5. METODOLOŠKI PRISTUP UMJETNIČKOM PROJEKTU	87
5.1. Umjetnička praksa i umjetničko istraživanje	87
5.2. Ciljevi i hipoteze istraživanja	90
5.3. Metode istraživanja	92
5.4. Opis umjetničkog projekta <i>Stazama ljubavi</i>	94
6. METODOLOŠKI PRISTUP ANALIZI PJESAMA OBUHVAĆENIH UMJETNIČKIM PROJEKTOM „STAZAMA LJUBAVI“	101
6.1. Ivana Lang	102
6.2. Božidar Kunc	111
6.3. Antun Dobronić	118
6.4. Interpretacijski izazovi	123

6.5. Pregled zastupljenosti odabranih djela u medijskom i koncertnom izvođenju	125
7. ZAKLJUČAK	131
8. LITERATURA	137
9. PRILOZI	143
IVANA LANG.....	143
ANTUN DOBRONIĆ.....	148
BOŽIDAR KUNC.....	150
10. POPIS SLIKA	157
11. POPIS TABLICA	158
12. POPIS PRILOGA	159
13. ŽIVOTOPIS	160

1. UVOD

„Auch kleine Dinge können uns entzücken, auch kleine Dinge können teuer sein.“¹
Italienisches Liederbuch, ital. Volkslied /
Paul Heyse (Hugo Wolf)

Solo pjesma (*Lied* / umjetnička popijevka) u europskoj glazbi oblikuje se tijekom 19. stoljeća kao intimna, ali estetski ambiciozna vokalno-instrumentalna vrsta. U hrvatskom kontekstu ista se tradicija razvija od romantizma prema modernizmu i najjasnije se očituje u vokalnoj lirici autora kao što su Hatze, Lhotka - Kalinski i Bersa, uz niz danas rjeđe izvođenih opusa (Kos, 2006: 25). Vokalna lirika u ovom radu odnosi se na umjetnička glazbena djela u kojoj je glas glavni nositelj izraza, a tekst (stihovi, pjesnički sadržaj) integralni dio izvedbe. Obično uključuje solo pjesme za glas sa klavirom ili orkestrom. U hrvatskoj glazbenoj tradiciji pojam vokalne lirike ustalio kao naziv koji obuhvaća autorske solo pjesme, ponajprije skladatelja 19. i 20. stoljeća, često utemeljene na domaćoj ili stranoj poeziji. Kad se govori o vokalnoj lirici ističe se lirski, emotivno izražajni karakter skladbi koji povezuju poeziju i pjevanje. Vokalni opusi Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića sustavno su podzastupljeni u javnim izvedbama, diskografiji i sekundarnoj literaturi. Primjerice o podzastupljenosti vokalnog repertoara govori i Mihalić (2023: 38): „Ivana Lang jedna je od rijetkih skladateljica u hrvatskoj glazbenoj prošlosti čiji opus nije kontinuirano zastupljen ni u repertoarnom smislu ni u kontekstu istraživačkih pitanja koja bi dovela do relevantnih spoznaja o značenju njezina djelovanja u povijesno glazbenom aspektu naše sredine tijekom 20. stoljeća.“ Posljedično, njihova estetska i izvedbena vrijednost ostaje nedovoljno prepoznata u nacionalnom i međunarodnom izboru najzastupljenijih i najčešće izvođenih i općeprihvaćenih solo pjesama vokalne lirike. Polazeći od navedenih uvida, ovaj rad usmjerava se na analizu i kontekstualizaciju njihova vokalnog opusa s ciljem da se (1) opišu stilske, vokalno - tehničke i interpretativne značajke solo pjesama, (2) nadopune postojeće spoznaje o njihovu doprinosu i mjestu u razvoju hrvatske vokalne lirike u odnosu na istodobne, češće izvođene autore te (3) iz interpretativne perspektive prezentiraju mogućnosti njihove revitalizacije u suvremenoj koncertnoj praksi.

¹ „I male stvari nas mogu očarati i male stvari imaju veliku vrijednost.“ (Prijevod: Anja Papa Peranović)

Poticaj za istraživanje skladateljskog vokalnog opusa Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića počiva na uočenom nedostatku njihove repertoarne zastupljenosti u javnim izvedbama. Riječ je o autorima rođenima unutar razdoblja od približno trideset godina (Dobronić, 1878, Kunc, 1903, Lang, 1912), koji su djelovali kao suvremenici znatno izvođenijih skladatelja hrvatske vokalne lirike, poput Josipa Hatzea, Dore Pejačević, Blagoja Berse i drugih. Unatoč toj repertoarnoj neravnoteži, autori suvremenici, primjerice Kunc, pokazali su temeljito poznavanje tradicije solo pjesama te u skladateljskom i izvođačkom smislu, tehničkih i interpretativnih mogućnosti ljudskog glasa, što im je omogućilo stvaranje vokalne „ugodnih” skladbi usporedive glazbene i poetske estetike (Kos, 2010).

Ova je tema važna s više aspekata. Istraživanje vokalnog stvaralaštva Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića važno je jer nadopunjuje manjak dosadašnjih istraživanja. Njihova djela, iako umjetnički vrijedna i izvedbeno značajna, rjeđe su sustavno analizirana i rjeđe se uključuju u standardne repertoarne ili povijesne prikaze hrvatske glazbene baštine. Time se otvara prostor za kritičko preispitivanje procesa oblikovanja repertoara hrvatske vokalne lirike u odnosu na češće izvođene autore (npr. Hatzea, Pejačević, Bersu) te za preciznije opisivanje stilskih, formalnih i izvedbenih obilježja u lokalnom kontekstu u odnosu na europsku tradiciju skladanja solo pjesama. Metodološki se u radu kombinira analiza partiturnog teksta, izvedbenih praksi i recepcije, čime se doprinosi i muzikološkom i izvedbeno-studijskom polju. S profesionalnog motrišta, tema ima jasan repertoarni potencijal, budući da otvara i ožiljava korpus solo pjesama i ciklusa koji doprinose vokalno-tehničkom i interpretativnom razvoju pjevača i pijanista te obogaćuju mogućnosti oblikovanja koncertnih programa. Nadalje, rezultati istraživanja i umjetničke prakse pružit će podlogu za pedagošku primjenu uvidom u uočene vokalne - tehničke i interpretativne zahtjeve, kao što su način intoniranja, artikuliranja i interpretiranja teksta, analiza klavirskog sloga i potaknuti pripravu kritičkih izdanja, izradu stručnih bilješki za interpretaciju i studijskih/koncertnih snimaka. Rezultati se mogu upotrijebiti i u svrhu proširivanja umjetničkog repertoara. Doprinos umjetničkog istraživanja očituje se u novim spoznajama u umjetničkom, teorijskom i aplikativnom segmentu, a njegova se društvena važnost ogleda u valorizaciji nacionalne glazbene baštine i povećanju njezine vidljivosti u javnom prostoru. Umjetnički

doprinos istraživanja sastoji se u revitalizaciji relativno zanemarenog opusa skladatelja Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića putem stvaranja originalnih glazbenih izvedbi skladbi za sopran i klavir u koncertnom i digitalnom audio izdanju. Teorijski dio istraživanja donosi nova saznanja o značaju njihova opusa u kontekstu hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća te ukazuje na moguće modele revitalizacije i interpretacije primjenjive kod rjeđe izvođenih djela. U aplikativnom smislu, rezultati istraživanja pridonijet će učestalijoj izvedbi ovih vrijednih djela hrvatske kulturne baštine kroz stvaranje i objavljivanje audio zapisa. Otvaranjem prostora manje izvođenim autorima i njihovu opusu doprinosi se pluralnosti i inkluzivnosti kulturne ponude, obogaćuje se iskustvo publike i potiče edukativna uloga koncertnih programa. Na razini kulturne politike, istraživanje generira utemeljene argumente za institucionalnu potporu daljnjim izvedbama, snimanjima i istraživačkim projektima posvećenima hrvatskoj vokalnoj lirici.

Teorijska polazišta rada temelje se na teoriji polja Pierrea Bourdieua (Bourdieu, 1977), prema kojoj umjetničko djelo, kao dio intelektualnog polja, svojim postojanjem posjeduje vrijednost koja se akumulira u obliku simboličkog kapitala. U teorijskom dijelu rada definira se koncept teorije polja prema Bourdieuu, tumači se polje umjetnosti kao segment intelektualnog polja te razgraničuju pojmovi kulturnog i simboličkog kapitala, njihova međusobna pretvorba i akumulacija vrijednosti u umjetničkoj praksi. Nadalje, objašnjava se zbog čega je analiza teorije polja (Bourdieu, 1977) prikladan temelj za promišljanje umjetničkog djela i prakse. Posebna se pozornost posvećuje načinu na koji se simbolička vrijednost „pohranjuje” u djelu i autoru te uloji institucija, kritike, publike i mehanizama kojima se određena djela proglašavaju važnima i službeno priznatima, kao i utjecaju povijesno-društvenog konteksta na oblikovanje umjetničke vrijednosti. Bourdieuova koncepcija omogućuje sagledavanje umjetničkog stvaralaštva u mreži odnosa između autora, institucija, publike i kritike. Ovakav pristup povezuje analitičku i interpretativnu dimenziju istraživanja jer pomaže razumjeti načine na koje se simbolička vrijednost i kulturna valorizacija odražavaju u recepciji, izvedbi i revitalizaciji vokalnih djela Lang, Kunca i Dobronića.

Prema Bourdieuovu modelu vrijednost umjetničkog djela nije zadana niti nepromjenjiva, nego se oblikuje kroz procese akumulacije, transformacije i reprodukcije unutar društvene mreže koja čini umjetničko polje. Simbolička vrijednost potvrđuje se i obnavlja kroz izvedbu i interpretaciju, kroz

kritički diskurs i muzikološke analize te kroz institucionalne mehanizme koji određuju položaj pojedinog djela ili autora u kulturnoj hijerarhiji. Na taj način umjetničko djelo postaje nositelj simboličkog kapitala koji se s vremenom može povećavati, gubiti ili mijenjati, ovisno o kulturnim politikama, estetici razdoblja i dinamici recepcije.

U kontekstu umjetničke interpretacije vokalnih djela Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića, Bourdieuova teorija polja omogućuje uvid u složenost procesa u kojima se vrijednost umjetničkog djela neprestano obnavlja i potvrđuje. Interpretacija pritom nije tek izvođački čin, nego predstavlja akt simboličke reaktualizacije djela, jer se njegov smisao, značenje i kulturni status ponovno prizivaju u sadašnjosti. Svaka izvedba uspostavlja ili mijenja simbolički kapital određenog opusa, budući da način interpretacije, estetski izbori i kontekst izvedbe utječu na to kako se djelo pozicionira unutar suvremenog repertoara i glazbene tradicije. Izvođač tako postaje aktivni sudionik procesa legitimiranja i revitalizacije djela, pridonoseći njegovoj vidljivosti, recepciji i statusu u kulturnom polju. Na taj se način izvedba pojavljuje kao ključni mehanizam kojim se simbolička i estetska vrijednost vokalne lirike Langa, Kunca i Dobronića prenosi, transformira i uspostavlja u aktualnom glazbenom životu. Time se pokazuje da je teorijsko polazište utemeljeno na Bourdieuovoj koncepciji izravno povezano s analitičkim i interpretativnim ciljevima rada, jer omogućuje razumijevanje umjetničke interpretacije kao procesa koji oblikuje, a ne samo reproducira, vrijednost i mjesto ovih djela u hrvatskoj glazbenoj kulturi.

Simbolička reaktualizacija djela označava proces u kojem se vrijednost umjetničkog djela ponovno aktivira, osvježava i potvrđuje svaki put kada se ono izvede, interpretira ili nanovo tumači. Djelo tako ne postoji samo kao notni zapis, nego kao dinamičan kulturni objekt čija se simbolička vrijednost, ugled, značenje i kulturna važnost, neprestano obnavlja u suvremenim izvedbama i recepcijskim kontekstima. Simbolička reaktualizacija odnosi se upravo na taj proces u kojem djelo stječe novu vidljivost i značenje unutar kulturnog polja, dok se njegov status i interpretativni potencijali ugrađuju u aktualne estetske i kulturne prakse. Reaktualizacija podrazumijeva ponovno dovođenje djela u sadašnji trenutak i vraćanje njegove umjetničke prisutnosti u kulturni optičaj, čime se obnavlja njegova važnost, jača položaj u repertoaru i potvrđuje ili mijenja način na koji ga

razumijevamo. Time se djelu pridodaje nova simbolička vrijednost koja nadilazi ono što je zapisano u notnom tekstu.

Ovaj je proces osobito značajan u slučaju vokalne lirike Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića, čija se djela ne nalaze trajno u središtu koncertnih programa. Kada suvremeni izvođači ponovno posegnu za njihovim opusom, analiziraju ga, pripremaju i interpretiraju u današnjem izvedbenom kontekstu, oni doprinose njegovu ponovnom ulasku u fokus kulturne pažnje. Time se simbolički kapital ovih djela povećava, jer se njihov status u hrvatskoj glazbenoj tradiciji afirmira kroz aktualnu izvedbu i recepciju.

Uobičajene i utjelovljene osobne prakse nije moguće odvojiti od društvenih obrazaca. One čine „kulturni kapital“ u kojem su važni i vidljivi i nevidljivi elementi kojeg čine informacije, obrazovanje, percepcije i praktičan rad. Pojam „kapital“ označava stjecanje i posjedovanje dobara koja predstavljaju vrijednost i u koja vrijedi ulagati. Isto vrijedi i za kulturni kapital koji se prenosi i akumulira kroz generacije. Vrijednost kulturnog kapitala ne ovisi o području u kojem nastaje već i o institucionalnom i društvenom kontekstu njegovog nastanka i razvoja. Jedna od razina kulturnog kapitala je „utjelovljeni kulturni kapital“, koji se odnosi na kulturne prakse i obrasce. U domeni umjetničke prakse, to su umjetnička znanja, stvaralačke sposobnosti, tumačenja vrijednosti, sklonosti pojedinaca i zajednice ka umjetničkoj produkciji i izričaju (Barrett, Bolt, 2007: 8) (Barrett, 2007). Umjetničko istraživanje jest istraživanje umjetničke prakse u izvedbi djela koja čine kulturni kapital. Uzor istraživanja u umjetnosti može se pronaći u radovima autora (Geertz, 1973), (Fast, 2020), (Frayling, 1993), (Kirkkopelto, 2015), (Kershaw, 2009), (Nelson, 2013), i (Savin-Baden i Wimpenny, 2014).

Nastavno na teorijska razmatranja u ovom će se istraživanju obraditi djela koja čine kulturni kapital hrvatskog skladateljstva i hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća. Odabrana djela skladatelja Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića su odraz duha vremena u kojem su nastala i dio su hrvatske glazbene baštine. Glazbeni opus navedenih hrvatskih skladatelja je opsežan i raznovrstan. Međutim, uvidom u javno dostupne podatke Hrvatskog društva skladatelja, analizirane koncertne i natjecateljske programe kao i tonske zapise nameće se zaključak da su vokalna djela navedenih

skladatelja rjeđe izvođena od njihovih suvremenika. Primjetno je da poneke skladbe iz popisa autorskih radova uopće nisu izvođene i rijetko su (gotovo uopće nisu) tonski zabilježene. Postavlja se pitanje koji su razlozi za rijetko izvođenje navedenih djela unatoč njihovoj očitoj umjetničkoj i kulturnoj vrijednosti.

U umjetničkom radu vokalnih solista, snimke glazbenih djela vrijedna su umjetnička sredstva rada koja pružaju ne samo mogućnost za vježbanje i stjecanje fizioloških vokalnih znanja već potiču i otvaraju mogućnost za iskustveno stjecanje vokalnog znanja i slušanje. Ovakva interakcija zapisom jest „kinestetičko slušanje“ i ima za cilj razumijevanje i učenje vokalne tehnike i pjevanja kroz prešutno i praktično, inkorporiranjem glazbenih i vokalnih elemenata sa snimaka u tijelo stvarajući nove obrasce djelovanja (Taylor, 2013). Snimke, osim što predstavljaju materijalizaciju glazbene izvedbe, predstavljaju dobar model pri komparativnom pristupu djelu, korekcijama i učenju. Budući da je ustanovljeno da za većinu djela odabranih skladatelja nisu načinjene snimke, vokalni solisti ih nemaju prilike slušati u svrhu „kinestetičkog slušanja“ te audio usporedbom izvedbi donijeti zaključke o njihovom izvedbenom potencijalu. Stoga će se kao umjetnički dio rada predložiti audio model prema kojem se ta djela mogu izvoditi.

Polazeći od teorijskog sagledavanja vokalne lirike i umjetničke interpretacije solo pjesme, rad se u nastavku usmjerava na analizu poetike i vokalne lirike odabranih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća te na umjetnički projekt koji kroz izvedbenu praksu i analizu interpretacijskih izazova nastoji pridonijeti suvremenoj valorizaciji i revitalizaciji toga repertoara.

2. VOKALNA LIRIKA KAO GLAZBENO-POETSKI I IZVEDBENI FENOMEN

2.1. Solo pjesma - definiranje pojma

U nastojanju definiranja pojma solo pjesme u znanstvenoj i stručnoj literaturi nailazi se na neujednačenu uporabu i to zbog različitih pojmovnih određenja i preklapanja termina (umjetničke) popijevke, solo pjesme, pjesme ili *Lieda* (Balić, 2016: 119). U hrvatskoj glazbenoj znanosti ovaj je pojam bio uobičajeniji i određeniji u prvoj polovici 20. stoljeća. Tako se popijevka (njem. *das Lied*) definira kao „pjesmu zajedno sa svojom melodijom” (Širola, 1940: 8-9, prema Balić, 2016: 119). Bratoljub Klaić opisuje *Lied* kao „pučku pjesmu, pjesmicu, popijevku” (Klaić, 2004: 804), čime se potvrđuje široka, nedovoljno precizna uporabu ovog termina. Neujednačenost terminologije prisutna je i kod Josipa Andreisa, koji u svojim historiografskim radovima često sinonimno rabi nazive popijevka i pjesma (Andreis, 1944; 1979; 1989, prema Balić, 2016: 119). Lovro Županović uvodi termin *samopjev* (Županović, 1968: 91-124), no on ostaje arhaičan i nedovoljno ustaljen (Balić, 2016: 119, bilješka 6). Leksikografski izvori pak popijevku određuju kao „lirsku pjesmu jednostavne melodije za jedan ili dva glasa, uz pratnju” (Šonje, 2000: 887; Anić, 2004, 8: 141, prema Balić, 2016: 119). Von Wilpert definira *Lied* u okviru njemačke umjetnosti na sljedeći način:

„Lied predstavlja najjednostavniji i najvažniji oblik lirike te najčišći i najneposredniji izraz ljudskog osjećaja u njegovoj povezanosti s prirodom. Lied prožima ritam i melodija odgovarajućeg raspoloženja, bitno je povezan s glazbom i teži uglazbljivanju“ (Von Wilpert, 1979: 459–461).

Prema formalno - analitičkom određenju, popijevka se definira kao strofična pjesma jednakog broja stihova i slogova (Gurlitt, 1996: 522, prema Balić, 2016: 120), povezana s povijesnim i pojmovnim jedinstvom teksta i napjeva, odnosno poezije i glazbe (Danuser, 2004: 15, prema Balić, 2016: 120), estetski jednostavna, kratka, popularna, lako razumljiva i naivna (Danuser, 2004: 13, prema Balić, 2016: 120), sveobuhvatna jer uključuje različite glazbene prakse i to pučko stvaralaštvo, građanske skladbe u duhu pučkog izraza, prerade napjeva te individualna umjetnička ostvarenja (Stockmann, 1997: 417–422, prema Balić, 2016: 120), namijenjena različitim

izvođačkim sastavima, od solista i zborova do različitih ansambala, s instrumentalnom pratnjom ili bez nje (Balić, 2016: 120), uvijek povezana s kulturno - političkom funkcijom, od Herderova tumačenja popijevke kao temelja nacionalne kulture do suvremenog predstavljanja društvenih skupina (Balić, 2016: 120). Za razliku od pojma pjesma, koji se može odnositi samo na stihove, popijevka uvijek uključuje i glazbeni aspekt (Balić, 2016: 124). Glazbeno oblikovanje pjesama nerijetko premašuje estetske okvire popijevke. Pjesme popularne glazbe, iako često koriste elemente ili napjeve koji pripadaju popijevkama, ne mogu se poistovjetiti s tim pojmom (Balić, 2016: 120–124). Popijevka se može kretati od najjednostavnijih napjeva do složenih prokomponiranih skladbi (Schmierer, 2001: 85–86, prema Balić, 2016: 120). Popijevku određuje ne samo melodija, već i njezina boja zvuka, koja ovisi o glasu ili instrumentu, karakteristikama tona te akustičko - artikulacijskim svojstvima jezika, dijalekta ili sociolekta (Balić, 2016: 122). Na taj način uspostavlja se poveznica između jezika i glazbe kao zajedničke materije u oblikovanju popijevke (Balić, 2016: 132). Popijevka zauzima središnje mjesto u komunikaciji između različitih glazbenih praksi - umjetničkog, kućnog, narodnog i popularnog muziciranja (Balić, 2016: 163). Osim toga, popijevka je imala važnu identitetsku funkciju, pridonoseći oblikovanju nacionalne i lokalne samosvijesti, što se može usporediti s razvojem njemačkog *Lieda* u 19. stoljeću (Brinkmann, 2004; Stockmann, 1997, prema Balić, 2016: 163). Upravo zbog te širine korištenja pojma, autorica Koraljka Kos u monografiji *Hrvatska umjetnička popijevka* (2014) izbjegava određivanje popijevke kao posebne glazbene vrste. Umjesto toga, naglašava da je za njezino razumijevanje dostatna „*preobrazba popijevke u umjetničku vrstu*”, kakvu je ostvario Franz Schubert (Kos, 2014: 15). Posljedica terminološke i pojmovne nepreciznosti jest nejasno razgraničenje pojmova, što otežava sustavno proučavanje solo pjesme i praćenje u muzikološkoj i historiografskoj literaturi.

Solo pjesma (*Lied*, umjetnička popijevka) se, prema Kos (ibid.), u hrvatskoj praksi 19. stoljeća definira kroz nekoliko međusobno povezanih obilježja. Prvo, riječ je o vrsti koja iz rubnog položaja prerasta u središnju glazbenu vrstu, s ciljem da se artikulira novo estetičko poimanje glazbe: *Lied* u Hrvatskoj „*iskoračuje iz dotad rubne pozicije među središnje glazbene vrste*“ i postaje nositelj novih estetičkih poimanja. Drugo, klavirska dionica prestaje biti shematska potpora vokalu te postaje individualizirani, semantički nosiv i dramaturški aktivan dionik jer

sudjeluje u tumačenju teksta i koheziji cjeline, ponekad preuzima i dramski naboj. Autorica naglašava da Lisinski u svojim solo pjesmama daje klavirskom dijelu individualni pečat i važnu ulogu u tumačenju teksta, za razliku od dotadašnje shematizirane potpore. Treće, opisuje se prijelaz od jednostavnog strofnog oblika preko variranih oblika i trodijelnosti sve do prokomponirane forme, osobito u baladama, pri čemu se spajaju dramaturgija uloga i precizno oblikovanje zvučne teksture i harmonije tako da svaka nota, akord i pratnja smisleno podupiru tekst i melodiju. Četvrto, jezik i deklamacija djeluju kao konstitutivni čimbenici tvoreći „*uzornu glazbenu deklamaciju hrvatskoga jezika*”, a postupno se svladavaju početne napetosti u odnosu teksta i glazbe, osobito u metričko-ritamskom usklađivanju strukture stiha i vokalne fraze (Kos, 2006: 33–36). Kos solo pjesmu definira kao vokalno-instrumentalnu vrstu (za glas i klavir) koja polazi od pjevnog strofne tradicije, a kulminira u autonomnoj umjetničkoj solo pjesmi oslonjenoj na suradničku ulogu klavira, nijansiranu deklamaciju jezika te elastičan oblikovni raspon između strofe i prokomponiranosti koja stječe status središnje vrste 19. stoljeća u hrvatskoj glazbi (Kos, 2006: 31–39). Uzimajući u obzir navedene terminološke razlike u ovom se istraživanju u smislu umjetničke pjesme (*Lied*) koristi sustavno termin solo pjesma.

2.2. Razvoj umjetničke solo pjesme - europski i hrvatski kontekst

Proučavanje povijesnog razvoja pojedine glazbene vrste u određenom nacionalnom okviru predstavlja izazov budući da je pri interpretaciji nužno promatrati širi europski kontekst u kojemu se ta vrsta razvija, a istodobno prepoznati njezine specifične značajke koje proizlaze iz okolnosti nacionalne i regionalne kulture. U kontekstu europske glazbene povijesti, *Lied* zauzima jedinstveno mjesto kao umjetnička pojava koji sintetizira poetski, glazbeni i estetski izraz. Iako se u širem smislu pojam *Lied* pojavljuje još u srednjovjekovnim i renesansnim tradicijama poput *Minnesanga* i *Meistergesanga*, tek se u osamnaestom i devetnaestom stoljeću oblikuje njegova specifična umjetnička dimenzija. Povijesni razvoj *Lieda* prema Von Wilpertu (1979) započinje u ranom srednjem vijeku kroz rane crkvene pjesme, marijanske pjesme obilježene jednakom strofnom formom i stalnim oblikom melodije s ponavljanjem te jednostavnošću izraza. Od 1150. godine razvoj u književnosti kreće od primitivne zajedničke plesne, radne, pogrebne ili ljubavne pjesme prema strofnoj lirici (*Minnesang*). U vagantskim pjesmama 13. i 14. stoljeća (*Carmina*

burana) pojavljuje se istinski doživljaj ljubavne i pjesme posvećene prirodi. U Austriji se istovremeno razvijaju duhovne pjesme, primjerice Melker Marien-*Lied*. Unatoč svojoj pjevnosti, dvorski Minnesang ne izražava osobni, nego idealizirani doživljaj ljubavi. U njemu prevladava ljubavna i dnevna pjesma, koja je obogaćena narodnim tonovima, a kasnije se razvija u seosko-poetsku liriku. U kasnom 15. i 16. stoljeću uz strogu shemu i pravila majstorskog pjevanja pojavljuje se niz obnovljenih narodnih pjesama. Njihov se razvoj prekida u 17. stoljeću, kada ih zamjenjuje strogi i racionalni oblik društvene pjesme, primjerice *villanella*. U razdoblju baroka pjesma postaje raznovrsnija: s jedne strane nastavlja se tradicija ranijih, jednostavnijih oblika, a s druge se razvija sve izraženija težnja prema osobnom i individualnom izrazu. U formiranju estetskog pojma solo pjesme, 18. stoljeće je bilo ključno. U tom razdoblju *Lied* odražava ideju „plemenite jednostavnosti” i „prirodne pjevnosti”, karakteristične za estetski ideal klasicizma. *Lied* u 18. stoljeću tako postaje most između racionalističkog izraza prosvjetiteljstva i emocionalne subjektivnosti romantizma. U romantizmu solo pjesma doživljava snažan procvat, postajući jedno od središnjih izražajnih sredstava glazbenika toga doba (Günther, 2016: 10-11).

Dok prosvjetiteljski skladatelji teže jasnoj formi i didaktičkoj funkciji teksta, romantičari preuzimaju te formalne okvire i ispunjavaju ih novim emocionalnim sadržajem. U razdoblju romantizma, osobito u 19. stoljeću, solo pjesma se počinje afirmirati i oblikovati kao samostalna umjetnička forma. Herderova ideja *Volkslieda*, jednostavne narodne pjesme kao izvornog izraza duha naroda, postaje presudan kulturni okvir koji oblikuje ideal „autentične” pjesme i istodobno utječe na stilsku orijentaciju skladatelja 19. stoljeća (Brown, 2004: 19; Parsons, 2004: 44). U toj se paradigmi *Lied* razvija kao forma između individualnog i kolektivnog: osobni glas postaje glas univerzalnog osjećaja, a subjektivna emocija poprima estetski i društveni status. Parsons pokazuje da *Lied* nije samo produkt skladateljske poetike, nego i društveno oblikovana vrsta, formirana unutar kulturnog polja koje uključuje izdavaštvo, salonsku kulturu i nove oblike javne izvedbe (Parsons, 2004: 48–52). Ovaj rani i klasični razvoj *Lieda* kulminira u stvaralaštvu Franza Schuberta, čije pjesme sintetiziraju sve prethodne tradicije, formalnu jasnoću, poetsku osjetljivost i glazbenu inventivnost. Schubert je imao ključnu ulogu u oblikovanju solo pjesme kao ozbiljne forme s estetskom vrijednošću dok se u razdobljima prije njegova djelovanja ta vrsta uglavnom smatrala pomoćnom tehnički zahtjevnom formom. Parsons pritom revidira tradicionalni stav da je *Lied* prije Schuberta bio trivijalan ili ograničen. Naprotiv, skladatelji poput Carla Philippa

Emanuela Bacha, Johanna Friedricha Reichardta i Carla Loewea postavljaju temelje za kasniju sintezu glasa i klavira, razvijajući jasnu melodijsku liniju, strofnu strukturu i transparentnu harmoniju (Parsons, 2004: 36–40). Schubert postavlja temelj kasnijem poimanju *Lieda* kao „mikrokozmosa” glazbenog i poetskog izraza, u kojem je svaki detalj usmjeren prema jedinstvenoj emocionalnoj slici. Günther tvrdi da je Schubert središnja točka *Lieda* kao vrste, estetski ideal (intimnost, poetska dubina, uravnotežen odnos teksta i tona) i simbol kulture njemačke umjetničke pjesme (2016: 10–11). Međutim, Parsons ističe da razumijevanje *Lieda* ne smije završiti Schubertom i da su upravo promjene koje su uslijedile, kod Schumanna, Brahmsa, Wolfa i kasnije Straussa, pokazale kako je ta vrsta postala trajno mjesto estetske refleksije i transformacije (Parsons, 2004: 59–63).

Prema Kos, povijesni razvoj solo pjesme kao umjetnički samostalne vrste svoj uzlet doživljava u vokalnom stvaralaštvu skladatelja Franza Schuberta, koji tijekom 19. stoljeća oblikuje temeljne smjernice kasnijih europskih i nacionalnih stilskih usmjerenja. Njemačka tradicija *Lieda* zadržava orijentaciju prema zatvorenim formama i pjevnim vokalnim dionicama, što se očituje u djelima skladatelja Mendelssohna, Schumanna i Brahmsa. U drugim europskim državama manifestira se kroz različite glazbene posebnosti. Tako se u Italiji njeguje tradicija kantabilne solo pjesme dok su na drugom kraju Europe skladatelji Bartók i Kodály uzdigli obrade narodnih pjesama na razinu umjetničke pjesme. Za razliku od toga, skladatelji sjevernonjemačke škole poput Liszta, Wagnera i Wolfa okreću se izražajnim tehnikama koje uključuju „*tonsko slikanje, psihološku karakterizaciju i intenziviranje dramatskih napetosti, ugrađujući često deklamatorno zasnovanu vokalnu dionicu u razrađeni klavirski dio*“ (Kos, 2014: 59).

James Parsons ističe kako se povijest *Lieda* ne može svesti isključivo na tzv. „*zlatno doba*” 19. stoljeća, već je potrebno razumjeti njegove korijene u kulturnim, društvenim i estetskim procesima osamnaestog stoljeća te kasnije transformacije u modernističkom kontekstu (Parsons 2004: 3–5). Jane K. Brown naglašava središnju ulogu poezije u genezi *Lieda*, ali odbacuje pojednostavljeno shvaćanje prema kojem se glazbeni razvoj mehanički nadovezuje na književni. Umjesto toga, autorica *Lied* tumači kao kulturni fenomen koji istodobno odražava promjene u poetskoj estetici, društvenoj ulozi umjetnosti i načinu izvođenja. U tom smislu, *Lied* je proizvod susreta između

literarnog i glazbenog diskursa, između „glasa pjesnika” i „glasa skladatelja” (Brown, 2004: 13). Prema Brown, Goetheova poezija zauzima ključno mjesto u razvoju *Lieda* jer objedinjuje filozofske i estetske tendencije njemačkog prosvjetiteljstva i ranog romantizma. Goethe postaje paradigmatički autor za skladatelje 19. stoljeća upravo zato što njegovi tekstovi nude otvorenu strukturu interpretacije, dovoljno formalno jasnu, a istodobno emocionalno višeznačnu da potiče različite skladateljske pristupe. Analiza *Texte deutscher Lieder* Dietricha Fischer-Dieskaua pokazuje da su pjesnici razdoblja 1770.–1870. (osobito Goethe) najčešće uglazbljivani autori u repertoaru *Lieda* (Brown, 2004: 17). Ta činjenica svjedoči o trajnoj konkurenciji i dijalogu između različitih skladateljskih generacija koje su, kroz uglazbljivanje istih tekstova, oblikovale vlastiti umjetnički identitet u odnosu na tradiciju. Brown također ukazuje na transformaciju načina izvedbe *Lieda*, od kućnog muziciranja i salonske intime prema profesionalizaciji i koncertnoj izvedbi. U tom prijelazu, klavirska dionica prerasta iz puke harmonijske podrške u ravnopravnu izražajnu dionicu, čime *Lied* postaje komorna forma dvaju ravnopravnih glasova: vokalnog i instrumentalnog (Brown, 2004).

Skladatelji koji su najsnažnije oblikovali tradiciju *Lieda* bili su Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Peter Cornelius, Max Reger, Hans Pfitzner i Richard Strauss. Osnovni oblik pjesme je jednostavna strofna struktura s rimom. Klasifikacija *Lieda* prema Von Wilpertu (1979) moguća je prema trima kriterijima:

- prema temi i nositeljima ona može biti povijesna, junačka, društvena, dječja, crkvena i staleška;
- prema sadržaju ona može biti svjetovna ili duhovna;
- prema nastanku umjetnička ili narodna.

Stroga razgraničenja nisu moguća zbog uzajamnih utjecaja i preuzimanja. Pri tome se umjetnički obrađene narodne pjesme uređuju kao umjetničke, dok se umjetničke mogu kroz dodavanje motiva i ponovno vratiti duhu narodne pjesme.

Nadalje, poseban realistički pristup donose djela Modesta Petroviča Musorgskog, koji, pored sofisticirane i intonacijski izražajne lirike, promiče solo pjesmu koja poprima obilježja dramske scene. Na prijelazu stoljeća „govorne glazbene fleksije u svojoj vokalnoj lirici kondenzira Claude

Debussy“ (Kos, 2014: 60) spajajući u svojim vokalnim pjesmama glazbu i jezik tako da je pjevanje postalo produžetak govora, a glazbeni izraz se oblikovao prema ritmu i intonaciji izgovorene riječi (Kos, 2014).

U prvoj polovici 20. stoljeća, razdoblje glazbene moderne obilježili su skladatelji Richard Strauss, Arnold Schönberg, Anton Weber i Alban Berg koji stvaraju nove mogućnosti harmonijskog jezika prelaskom u atonalitet. Kos navodi glavna obilježja solo pjesme toga razdoblja, ističući sljedeće elemente:

„raznovrsnost formalnih rješenja, iskorak iz tradicionalnog sastava za glas i klavir prema kombinacijama vokalnosti s komornim zvukom, novi odnosi vokalne i instrumentalne dionice, povećani rasponi melodike koja je podatljivijeg duktusa, oslobođena stroge periodičnosti, uz deklamaciju i ‘stile misto’ između istančanosti kolorita i bitno novijeg odnosa prema metroritamskom tijeku - sve to daje popijevci moderne posve novu dimenziju.” (Kos, 2014: 60).

Prema Porteru (Encyclopaedia Britannica, s.v. „*Art song*“), ruska umjetnička pjesma svoj je vrhunac dosegla u 19. i 20. stoljeću, s počecima iz doba Katarine Velike, prema uzoru na francuske romanse, zbirke u narodnom stilu i egzotične imitacije. Mihail Glinka i Aleksandar Dargomizski bili su začetnici vrste, dok su je Cui, Balakirev, Borodin, Musorgski i Rimski-Korsakov proširili dodajući joj različita raspoloženja i stilove. Nasuprot tome, skladatelji poput Rubinsteina i Čajkovskog više su se oslanjali na zapadnjačku tradiciju. Kasnije su im se pridružili i Grečaninov, Rahmanjinov, Stravinski i Prokofjev. Tijekom sovjetskog razdoblja skladatelji su uglavnom uglazbljivali sovjetsku i klasičnu rusku poeziju, izbjegavajući radikalne eksperimente.

Nadalje, talijanska tradicija umjetničke solo pjesme započela je u 17. stoljeću monodijama Caccinija i Perija, u rasponu od madrigala do arija. Rane pjesme bile su izrazito vokalno usredotočene, često su ponavljale glazbu kroz stihove i postupno su se razvile u kantate. Opera je dominirala 18. i 19. stoljećem, potiskujući pisanje pjesama sve do početka 20. stoljeća, kada su skladatelji poput Respighija i Caselle oživjeli ovaj oblik crpeći inspiraciju iz srednjovjekovnih i renesansnih modela. Kasnije su inovirane umjetničke pjesme skladali Castelnuovo-Tedesco, Dallapiccola i Petrassi.

Također, španjolska je umjetnička solo pjesma bila povijesno povezana s kazalištem, osobito *zarzuelom*² i *tonadillom*³, s jednostavnim melodijama i minimalističkom pratnjom. Felipe Pedrell započeo je ozbiljnu tradiciju umjetničkih pjesama ukorijenjenu u narodnim idiomima, koju su kasnije nastavili Granados, Falla, Turina i Mompou.

Slično tome, u srednjoeuropskom i sjevernoeuropskom prostoru umjetnička pjesma oblikovala se tijekom 19. i 20. stoljeća unutar različitih nacionalnih tradicija. Norveški skladatelj Edvard Grieg spojio je narodni šarm s originalnošću, dok je Sibelius inspiraciju crpio uglavnom iz švedskih tekstova, ali im je udahnuo osebujan stil. Mađarski skladatelji Bartók i Kodály uzdigli su obrade narodnih pjesama na razinu umjetničke pjesme, kombinirajući autentične melodije s modernim idiomima. U češkim je zemljama nacionalizam u 19. stoljeću nadahnuo djela Smetane, Dvořáka i Janáčka, dok su u Poljskoj Chopin, Moniuszko i Szymanowski povezivali pjesme s domaćom poezijom.

Razvoj solo pjesme na geografskom području današnje Hrvatske ima slične tendencije kao i u europskim središtima iako je razvoj domaće solo pjesme ograničen u usporedbi s onim u europskim središtima. Premda je solo pjevanje uz klavir prisutno u Hrvatskoj, njegov je manjeg opsega, a razina umjetničke afirmacije nešto slabija u odnosu na druge glazbene vrste. Ipak, upravo se kroz taj oblik jasno odražavaju estetske vrijednosti različitih povijesnih razdoblja i omogućava uvid u promjene glazbenog ukusa kroz razdoblja. Istodobno, hrvatski skladatelji koji su stvarali u lokalnim okvirima održavali su vezu s europskim glazbenim tokovima i stilskim normama. Svoja su djela oblikovali u skladu s glazbenim navikama i razumijevanjem domaće publike, koja je često utjecala na umjetnički izbor i način izražavanja (Kos, 2014: 9-11).

² „Zarzuela (španj. [θarθue'la]) - španjolski oblik glazbeno-scenskoga stvaralaštva koji spaja pjevane i govorne dijelove; naziv potječe od kraljevskoga ljetnikovca Palacio de la Zarzuela. Razvila se sredinom 17. stoljeća kao dvorska zabava u djelima Pedra Calderóna de la Barce i skladatelja Juana Hidalga (El laurel de Apolo, 1657). Zarzuela“. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. - 2025. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/zarzuela>. Pristupljeno 28.10.2025.

³ „Tonadilla (španj.) - kraća španjolska kantata s vokalnim, zborskim i instrumentalnim dijelovima, popularna u 18. stoljeću, osobito zahvaljujući Luisu Misónu. Tonadilla“. Proleksis enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://proleksis.lzmk.hr/48930/>. Pristupljeno 28. listopada 2025.

Hrvatska umjetnička solo pjesma, kao i mnoge druge europske glazbene forme, potječe iz zajedničkog povijesnog okvira. Njezini počeci sežu od srednjovjekovne trubadurske pjesme i njemački *Minnesang*, dok se u vrijeme renesanse razvijala kao *Continuo-Lied*. Ova je glazbena forma tijekom svog dugog povijesnog razvoja, od početne faze kada su nastajale transkripcije pjesama za glas i lutnju, zauzimala različite izražajne oblike. Kao primjer navodi se Franjo Bosanac, Hrvat iz Bosne, koji je u skladu s estetskim standardima svoga vremena prenio višeglasne frottole u oblik prikladan za solo izvedbu s instrumentalnom pratnjom. Tijekom baroka stvaralačka aktivnost u toj glazbenoj vrsti bila je ograničena. U tom se razdoblju razvija pobožna monodijska pjesma za solo glas uz pratnju orgulja ili lutnje, a značajan doprinos daje Atanazije Jurjević, čije su solo pjesmeke, prvenstveno namijenjene crkvenim i kućnim muziciranjima, objavljene u prvoj hrvatskoj tiskanoj pjesmarici pod naslovom *Pisni za najpoglavitije*. Te su skladbe bile oblikovane u skladu sa stilom *Generalbasslieda*, karakterističnim za tadašnju europsku sakralnu glazbu (Kos, 2014: 9–11).

Prema Kos, jednoznačni napjevi prisutni su i u hrvatskim baroknim pjesmaricama poput *Pavlinskog zbornika* iz 1644. i zbirke *Cithara octochorda*, koja je imala više izdanja. Iako se radi o važnim dokumentima glazbeno-religijskog izraza, njihova je funkcija bila primarno liturgijska te su bili namijenjeni jednostavnom pjevanju vjernika uz pratnju orgulja. Budući da se temelje na tradiciji gregorijanskog koralu i crkvenog napjeva (*cantilena*), ne može ih se smatrati izravnim prethodnicima umjetničke solo pjesme. Ipak, činjenica da su se ti napjevi temeljili na psalmima i crkvenim himnama, kao i to što su se čuvali u franjevačkim knjižnicama, upućuje na postojanje glazbenih i tekstualnih obrazaca koji su oblikovali kulturnu osnovu iz koje će se kasnije razviti svjetovna solo pjesma (Kos, 2014: 9–11).

Začetci hrvatske umjetničke solo pjesme u užem smislu uočavaju se u drugoj polovici 18. stoljeća, prvenstveno kroz rane primjere solo pjevanja uz instrumentalnu pratnju. U tom se kontekstu ističe stvaralaštvo dubrovačkog skladatelja Luke Sorkočevića, koji je, iako pretežno orijentiran na instrumentalne forme, pokazao afinitet prema oblikovanju jednostavnijih vokalno-instrumentalnih djela. U njegovim vokalnim skladbama prepoznaju se elementi ranih solo pjesmiki, uključujući jednostavne glazbene strukture prilagođene klavirskoj pratnji, s naznakom smjerova koji će

prevladavati u 19. stoljeću. Osim toga, bitno obilježje ovih skladbi je uključivanje folklorističkih elemenata, kao što je to primjerice u skladbi *Canzone slava* za glas i klavir (Kos, 2014: 9–11).

Početkom 19. stoljeća u Hrvatskoj se mijenjaju društvene okolnosti muziciranja. Uz plemstvo, ulogu preuzima i građanstvo, u kućama se pojavljuju klaviri, a u prvoj polovici 19. stoljeća široko je rasprostranjena i gitara. Taj medij kućnog muziciranja pogoduje procvatu pjevanja uz instrumentalnu pratnju, zbog čega solo pjesma postaje omiljena i široko pristupačna glazbena vrsta (Kos, 2006: 25–30). U tom se kontekstu oblikuje put „*od pijeve i popularne strofne pjesmice dostupne amaterima*” (Kos, 2006: 35) prema umjetničkoj solo pjesmi shvaćenoj kao jedinstveno, autonomno glazbeno djelo, a taj se prijelaz u hrvatskoj glazbi intenzivira nakon 1830. godine.

Istovremeno, kada se umjetnička solo pjesma počinje profilirati kao samostalna umjetnička forma, ističu se amaterske produkcije jednostavnih napjeva za glas uz klavirsku ili gitarističku pratnju. Posebno je zanimljivo stvaralaštvo dubrovačke skladateljice Jelene Pucić-Sorkočević, koje, iako pretežno vezano uz kućno muziciranje, označava važan pomak prema osmišljavanju izražajno oblikovanih solo pjesama. Šest njezinih sačuvanih solo pjesmama, nastalih oko 1816., ubrajaju se među najranije dokumentirane primjere umjetničke vokalne glazbe s instrumentalnom pratnjom u Hrvatskoj. Navedene i druge slične nedovoljno istražene skladbe predstavljaju temelje u procesu oblikovanja hrvatske umjetničke solo pjesmike, koja će se tijekom 19. stoljeća potvrditi kao samostalna i zrela umjetnička vrsta (Kos, 2014: 10).

Kos (2014) nadalje smatra, da je za ozbiljan pristup hrvatskim umjetničkim solo pjesmama ključan jezik. To je osobito važno zbog povijesnih okolnosti u kojima se razvijala glazbena kultura hrvatskog naroda jer je jezik uvijek odraz šireg političkog, ideološkog i kulturnog konteksta. Jezik se u tom razvoju ne promatra samo kao tehnički medij izražavanja, već kao važan čimbenik u razumijevanju identiteta i društvenih obilježja glazbe. Oduvijek je pitanje jezika bilo i pitanje identiteta. Od najranijih faza stvaranja solo pjesama uz instrumentalnu pratnju, predlošci tekstova u hrvatskoj glazbi najčešće su bili na stranim jezicima; u primorskim krajevima bio je to talijanski (osobito u renesansnim pjesmama za lutnju i glazbi vezanoj uz gradove na Jadranskoj obali), a u kontinentalnoj Hrvatskoj najčešće njemački. Međutim, već u vrijeme baroka primjećuje se

nastojanje da se tekstovi za skladbe pišu na hrvatskom jeziku, dok se skladanje na hrvatskom jeziku intenziviralo u razdoblju narodnog preporoda kada skladatelji sustavno počinju uglazbljivati hrvatske stihove. Unatoč početnim poteškoćama poput nepoznavanja metričkih i versifikacijskih zakonitosti jezika te nedostatka kvalitetnih pjesničkih predložaka na hrvatskom jeziku, skladatelji postupno razvijaju osjećaj za usklađenost riječi i tona. Kos (2014) ističe da značajan napredak u ovom smislu predstavljaju djela Vatroslava Lisinskog, koji je prvi uspio povezati hrvatski jezik s glazbenim izričajem i uvesti hrvatski jezik na koncertne pozornice. Zajedno s Ferdinandom Wiesnerom i Livadićem, Lisinski je postavio temelje novog smjera u kojem je hrvatski jezik postao ravnopravan medij u umjetničkoj glazbi. Iako su skladatelji poput Ivana pl. Zajca još uvijek često posezali za talijanskim i njemačkim tekstovima, s vremenom, osobito početkom 20. stoljeća, hrvatski je jezik sve više u središtu skladateljskog interesa. U 20. stoljeću hrvatska solo pjesma ne samo da se razvija kroz povezivanje s modernim europskim pjesništvom, već istodobno sve dublje istražuje vlastiti jezik. Od posebnog je značaja okretanje dijalektnoj poeziji, u kojoj skladatelji otkrivaju nove izražajne nijanse unutar hrvatskoga jezika, proširujući granice glazbene interpretacije unutar nacionalnog izraza (Kos, 2014: 9-11).

Kod umjetničke solo pjesme se uočava učestala upotreba tekstova dijalektne poezije i folklornih elemenata, osobito kod Dragutina Domjanića, Frana Galovića, Ivana Gorana Kovačića i drugih. Njihova poezija daje specifičan lokalni ili regionalni kolorit, čime je dodatno učvršćen nacionalni karakter glazbenog djela. Kos napominje da skladatelji poput Kunca, Papandopula, Cipre i Špoljarića u svojim ciklusima često nude prepoznatljive folklorne motive i glazbeni kolorit koji slušatelji povezuju s određenim prostorima. Time se otvara prostor za različita čitanja nacionalnog izraza, od ozbiljnog kulturnog poziva do stilizirane estetske refleksije (Kos, 2014: 119-120).

Na razini povijesno - estetskog profila, hrvatska solo pjesma 19. stoljeća pripada sferi „romantičkoga klasicizma” gdje se klasična formalna tradicija prožima romantičkim izražajnim sredstvima bez radikalnih harmonijskih iskoraka, a skladatelji (F. W. Livadić, V. Lisinski, I. Padovec, I. pl. Zajc) vrsti daju prepoznatljivu lirsku fizionomiju (Kos, 2006: 35-36). U tom okviru solo pjesma postaje i mjesto kulturnog identiteta. Iako ju je domaća kritika 19. stoljeća često procjenjivala kroz ideološki filter „nacionalnog stila”, iz suvremene perspektive ona se očituje kao

dokaz nacionalnog identiteta na drukčijoj razini od programskih proklamacija preporoda, i to upravo kroz rafiniranu vokalno-instrumentalnu poetiku i autonomiju glazbenog djela (Kos 2006: 38-39). Nakon Prvog svjetskog rata, značajan segment hrvatskog glazbenog stvaralaštva, osobito u području umjetničke solo pjesme bio je obilježen tzv. *nacionalnim stilom*. Kako navodi Kos, unutar tadašnjih jugoslavenskih ideoloških okvira taj se stil za većinu hrvatskih skladatelja smatrao „hrvatskim nacionalnim stilom“. Njegove značajke moguće je prepoznati ne samo kod autora koje tradicionalna historiografija priznaje kao službene predstavnike, već i kod drugih, čiji su doprinosi zbog ideoloških razloga tijekom desetljeća neopravdano bili potisnuti ili zanemareni. Kos ističe da se pojam nacionalnog stila u europskom kontekstu razvija tijekom 19. stoljeća u duhu postromantičarskih stremljenja prema narodnome, arhaičnome i egzotičnome. Navodi, nadalje, da je „pri tome za doživljaj nekog glazbenog djela kao nacionalnog presudan njegov izvanglazbeni naslov, sadržaj, program, tekst“ (Kos, 2014: 118).

Glazbena sredstva sama po sebi ne omogućuju jasno definiranje nacionalnog stila jer su ona oblikovana kroz složene kombinacije koje ne prate nužno čvrste etničke ili teritorijalne granice, nego su povezane s promjenjivim društveno-političkim okolnostima. Izražajni elementi mogu uključivati specifične intervale i tonske obrasce, kao što su „*povećana sekunda, lidijska kvarta, dorska seksta ili pak koloristički rabljena kromatiku i bordunska kvinta*.“ (Kos, 2014: 118). Ti se postupci u kontekstu nacionalnog stila ne promatraju kao univerzalne kategorije, već se njihovo značenje oblikuje kroz slušateljske navike, društvenu recepciju i kulturološki kontekst. Kos naglašava da isti glazbeni elementi mogu biti doživljeni potpuno različito ovisno o vremenu, prostoru i kulturnom identitetu slušatelja. U hrvatskoj solo pjesmi osobito je izražena tendencija stilizirane upotrebe folklornih elemenata. U djelima pojedinih skladatelja nailazimo na glazbene značajke svojstvene određenim regijama, primjerice upotrebu istarske ljestvice, ali i na šire prepoznatljive obrasce poput povećane sekunde, koji u određenim kontekstima mogu upućivati na takozvani „*balkanski*“ idiom. S obzirom na to, nacionalni stil se ne očituje samo u samoj glazbi, već i u načinu njezine recepcije i interpretacije (Kos, 2014: 118–119).

2.3. Poetika vokalne lirike - odnos teksta i glazbe, dramaturgija izraza

O poetici⁴ vokalne lirike saznajemo iz njezinog povijesnog razvoja koji otkriva način na koji skladatelji oblikuju glas, tekst i pratnju. Poetika se očituje u konkretnim stilskim i formalnim postupcima, a povijesni razvoj pokazuje kako se ti postupci mijenjaju i kakve nove estetske vrijednosti donose. Kos (2014: 13) navodi da se početkom 19. stoljeća razvija oblik glazbenog izražavanja koji će se ubrzo oblikovati kao samostalna umjetnička forma - solo pjesma (*Lied*). Ova vrsta nastaje iz raznih glazbenih izvora „od ariette ili cavattine do Singspiela, couopleta ili crkvene popijevke“. Međutim, za razliku od javnih funkcija prethodnika oblika, solo pjesma se usmjerava prema intimnijem izražaju, gdje glazba i poezija djeluju u suglasju, često unutar prostora kućnog muziciranja. Kako bi ispunila tu novu društvenu funkciju, solo pjesma je morala biti jednostavna za izvedbu, razumljiva i glazbeno privlačna, ali istodobno estetski utemeljena. Imala je strofni oblik, što je naveo i Heinrich Christoph Koch, koji u svojem *Musikalisches Lexikon* definira osnovna obilježja ove vrste pjesme „svaka lirska pjesma sastavljena od više kitica namijenjena pjevanju povezana melodijom koja se ponavlja kod svake kitice, a (...) da je svatko može pjevati, bez obzira na umjetničko obrazovanje“ (Kos, 2014: 13). Dosljedna primjena strofnog skladanja u ranim solo pjesmama rezultira prepoznatljivim načinom zapisivanja. Skladatelji bi uglavnom zapisivali samo glazbu i tekst prve strofe, pri tome se podrazumijevalo da se isti glazbeni materijal primjenjuje na preostale strofe. Rezultat je bio gubitak nijansiranog izraza jer se isti glazbeni okvir koristio neovisno o značenju pojedinih strofa. (Kos, 2014: 13–14).

U razdoblju romantizma i uz novi, intenzivniji odnos prema pjesničkom predlošku dolazi do unutarnje transformacije solo pjesme. Više se ne očekuje da solo pjesma ima samo lijepu melodiju, već sve veću važnost dobiva sposobnost da se izrazi tekstualni sadržaj, odnosno značenje riječi. Sve češće se zapisuju izvođačke improvizacije u pojedinim strofama što rezultira stvaranju varijacija strofnog oblika pjesme. U skladu s tim, skladatelji počinju zapisivati glazbu za svaku pojedinu strofu teksta i sve rjeđe pronalazimo izdanja pjesama u kojima su sve strofe teksta stavljene pod istu melodiju. Česte su i kombinacije strofnosti i trodijelnost, a kao vrhunac interpretacije teksta pojavljuje se prokomponirana forma kao zvučni izraz sadržajno bogatih

⁴ U ovom se kontekstu poetika odnosi na način oblikovanja motiva, harmonije, forme, strukture, skladateljske tehnike, odnos teksta i glazbe u konkretnom umjetničkom djelu.

pripovjednih i epskih tekstova. Nadalje, svi ti razvojni pravci odvijali su se paralelno, tvoreći pritom dinamičan kontekst unutar kojeg se mijenjalo shvaćanje samog glazbenog izričaja. Upravo su takav pomak u shvaćanju glazbenog izričaja ostvarili skladatelji romantizma kao što su Robert Schumann, Johannes Brahms te posebno Franz Schubert (Kos, 2014: 14–15).

Kos naglašava kako je u okviru europske glazbene estetike solo pjesma bila prepoznata kao umjetnička forma koja sintetizira poetski i glazbeni izraz te omogućuje produbljivanje individualne emocionalne i estetske dimenzije glazbe dok je u hrvatskom kontekstu 19. stoljeća situacija je, međutim, bila drugačija. Kuhačeve prosudbe o solo pjesmama skladatelja poput Livadića, Lisinskog i Zajca uglavnom su bile vođene ideološkim i nacionalnim kriterijima, pri čemu je estetska vrijednost često bila potisnuta u drugi plan. Ipak, hrvatska solo pjesma tog razdoblja imala je važnu ulogu u oblikovanju nacionalnog identiteta i nove glazbene svijesti, ali na dubljoj, umjetničkoj razini, ne kao izravno sredstvo političkih programa Hrvatskog narodnog preporoda, nego kao promišljeni umjetnički izraz kulturne samosvijesti (Kos, 2014: 58). Hrvatska solo pjesma u razdoblju moderne kreće se od „*kozmpolitizma do regionalne obojenosti*“.

Hrvatski glazbeni romantizam, osobito vidljiv u vokalnoj lirici, oblikuje se kroz specifičan tematski interes i postupno otvaranje novih mogućnosti glazbenog izraza. U stvaralaštvu Lisinskog, primjerice, dolazi do izražaja sklonost intimnoj, introspektivnoj lirici, dok se glazbeni tok oblikuje tako da zadrži vlastitu autonomiju. Umjesto izravnog ilustriranja teksta, skladatelji promišljeno biraju sredstva izraza koja suptilno dočaravaju atmosferu: harmonska iznenađenja, kromatika, modulacije, karakteristične melodijske linije i fraziranje, kao i promjene u tempu, dinamici, metru i ritmu. Uz vokalnu dionicu, važnu ulogu postupno preuzima i klavirska, često oblikovana motivikom koja ponekad nosi i dramatsku napetost. Takav pristup odražava umjereniji, srednjoeuropski tip romantizma, blizak austrijskom kulturnom prostoru i njegovim manje eksponiranim, ali stilski koherentnim autorima. Za razliku od radikalnijih struja sjevernonjemačkog ili francuskog romantizma, hrvatska se glazbena praksa toga vremena odlikuje mjerom, jednostavnošću i neposrednošću, što njezinu izrazu daje posebnu toplinu i prirodnost. U hrvatskoj solo pjesmi 19. stoljeća naznačeni su temeljni procesi koji će kasnije omogućiti njezinu punu afirmaciju: postupno se produbljuje napetost između pjevno oblikovane vokalnosti i

izražajno-recitativnih elemenata, a klavirska se pratnja sve više profilira kao samostalni glazbeni čimbenik. Istodobno se napušta strogo zadani versifikacijski obrazac i govornički ritam, otvarajući prostor slobodnijem metroričkom oblikovanju teksta. Ove tendencije u potpunosti će se razviti tek u nadolazećem razdoblju moderne, koje započinje potkraj 19. stoljeća (Kos, 2014: 56).

Iako je švicarski glazbeni pedagog Hans Georg Nägeli (1773 - 1836) još početkom 19. stoljeća isticao ideju da se solo pjesma treba uzdići na novu razinu, i to kroz poliritmiju koja je jednako važna kao polifonija u instrumentalnoj glazbi i u kojoj će pjevanje, pratnja i govor tvoriti jednu umjetničku cjelinu te se ideje ostvaruju u hrvatskoj solo pjesmi tek na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, u razdoblju moderne (od 1890. do 1920.) kroz temeljite promjene u svim aspektima umjetničkog stvaralaštva, uključujući i glazbu, otvarajući nove perspektive, oslobađajući se ustaljenih obrazaca i potičući stvaranje inovativnih izražajnih sredstava (Kos, 2014: 59).

Unatoč bogatom opusu europskih solo pjesama 19. stoljeća, na hrvatskoj glazbenoj vokalnoj sceni uočava se stagnacija nakon kratkotrajnog razdoblja intenzivnijeg stvaranja Vatroslava Lisinskog i Ivana pl. Zajca. Tek je nova generacija skladatelja u 20. stoljeću prepoznala estetske potencijale moderne i iskoristila ih za vlastiti izričaj. Djela Blagoja Berse, Josipa Hatzea i Dore Pejačević obilježavaju prekretnicu, dok se skladatelji poput Milutina Polića, Dragana Plamenca te Krešimira Baranovića, Božidara Širola i Antuna Dobronića dodatno ističu svojim modernističkim doprinosima. Njihovo stvaralaštvo, premda raznoliko, zajednički karakterizira otklon od tradicionalnog i afirmacija novog u melodiji, harmoniji i formi. Prema Kos, solo pjesme Antuna Dobronića i vokalni opus Ive Paraća predstavljaju osobit „samosvojni“ doprinos hrvatskoj glazbenoj modernu. U djelima hrvatskih skladatelja zadržava se izražena povezanost s tradicijom. Poetski predložak nije odabran samo prema estetskim kriterijima i književnoj upućenosti, već i u skladu s ideološkim stavovima, koji su često oblikovani skladateljevom biografijom (Kos, 2014: 60). Upravo s modernom počinje stvaranje hrvatske orkestralne pjesme koja nasljeđuje istu ideju povezivanja poezije i glazbe u intimnu, ali i duboko umjetničku cjelinu. Ova vrsta pjesme namijenjena izvedbi u koncertnom prostoru zbog svog zvučnog kapaciteta i opsega spaja elemente intimnog izraza s monumentalnim, dok orkestracija omogućuje složenu paletu tonskih nijansi u službi poetskog sadržaja. Orkestralne pjesme skladali su hrvatski skladatelji Blagoje Bersa, Antun

Dobronić, Krešimir Baranović, Dora Pejačević i drugi. Upravo će ta glazbena vrsta u nadolazećem razdoblju dosegnuti vrhunac hrvatske glazbe 20. stoljeća (Kos, 2014: 61).

3. UMJETNIČKA INTERPRETACIJA SOLO PJESME

Umjetnička interpretacija solo pjesme zahtijeva posebnu osjetljivost i visoku razinu glazbene i poetske svijesti. Za razliku od opere, gdje glas često djeluje u velikim dramatskim razmjerima, solo pjesma traži intimnost, preciznost i profinjeno nijansiranje. Interpretacija se temelji na nekoliko ključnih područja koja čine nerazdvojnu cjelinu: glas kao osnovni instrument izraza, tehnička podloga koja omogućuje slobodu interpretacije, te scenski i koncertni aspekti koji oblikuju način na koji se umjetničko djelo prenosi publici. Poznato je da glas u solo pjesmi nije samo nositelj melodije, već i tumač teksta, a riječ i ton stapaju se u jedinstvenu cjelinu. Tehnika pjevanja mora biti dovoljno razvijena da omogući jasnoću dikcije, bogatstvo dinamičkih nijansi i lakoću prijelaza između različitih emocionalnih stanja. No interpretacija ne završava na tehničkoj izvedbi: scenski aspekt donosi pitanje prisutnosti i izražajnosti pjevača, dok koncertni aspekt uključuje posebnu vrstu komunikacije s publikom, u kojoj intimna atmosfera solo pjesme dolazi do punog izražaja. U tom kontekstu, teorijska promišljanja Susan Youens pružaju važan interpretativni okvir za razumijevanje solo pjesme kao složenog umjetničkog fenomena. Susan Youens solo pjesmu definira kao autonomni umjetnički prostor u kojem se poezija i glazba susreću kao dvije različite, ali ravnopravne interpretativne sile, stvarajući novo značenje koje nadilazi izvorni tekst. Skladatelj pritom ne ilustrira pjesmu, nego je glazbom radikalno reinterpreтира, često izdvajajući i univerzalizirajući njezin egzistencijalni sadržaj neovisno o izvornom narativnom kontekstu. Glazbena struktura, osobito harmonija, ritam i metrička organizacija, postaje primarni nositelj značenja, oblikujući emocionalni i psihološki sadržaj pjesme. Izvođačka interpretacija stoga mora polaziti od shvaćanja solo pjesme kao sažete egzistencijalne drame, obilježene kontroliranom ekspresijom, unutarnjom napetošću i izostankom sentimentalnosti (Youens, 2018).

Polazeći od takvog shvaćanja solo pjesme, ovo poglavlje rada istražuje međupovezanost navedenih područja, nastojeći pokazati kako se glas, tehnika i umjetnička prisutnost stapaju u cjelovitu interpretaciju, oblikujući iskustvo solo pjesme kao jedinstveni spoj glazbe i poezije kako bi se istražila interpretacija solo pjesme kao višedimenzionalnog procesa, za čije je razumijevanje nužno sagledati različite pristupe izvođača, pedagoga i muzikologa.

Razumijevanje umjetničke interpretacije solo pjesme, kako je prethodno istaknuto, ne oblikuje se samo kroz teorijska načela i tehniku, nego i kroz iskustva, zapise i upute istaknutih interpreta, pedagoga i muzikologa. Njihovi uvidi otkrivaju različite perspektive, od praktičnih tehničkih savjeta do estetskih promišljanja o povezanosti glasa, teksta i glazbe. U tom smislu osobito su značajna razmišljanja i sugestije Elly Ameling, Susan Youens, Jamesa Parsonsa, Deborah Stein i Roberta Spillmana, Jennifer Ronyak, Carol Kimball, Thomasa Hemsleyja i Harryja Plunket Greenea. Njihovi doprinosi obuhvaćaju širok raspon pristupa: od iskustava uspješnih izvođača i njihovih refleksija o ulozi interpretacije, preko muzikoloških analiza do didaktičkih preporuka i praktičnih uputa namijenjenih mladim pjevačima.

Analizom radova autora Elly Ameling (2022), Susan Youens (1991), James Parsonsa (2004), Jennifer Ronyak (2014), Deborah Stein i Roberta Spillmana (1996), Carol Kimball (2013), Thomasa Hemsleyja (1998) i Harryja Plunket Greenea (1912) o interpretaciji solo pjesme uočava se da se posebna pozornost u istraživanju posvećuju sljedećim temama:

1. jedinstvo glazbe i teksta kao temelj interpretacije,
2. imaginacija u umjetničkoj interpretaciji solo pjesme,
3. izvedba kao čin interpretacije vs. tehničke reprodukcije,
4. vokalno-tehnički preduvjeti za ostvarenje umjetničke interpretacije,
5. odnos s publikom kao nezaobilazna komponenta interpretacije,
6. suradnja pjevača i pijanista.

Kritičkim čitanjem i usporednom analizom navedene literature, autorica ovoga rada razvila je vlastitu sintezu temeljnih značajki umjetničke interpretacije solo pjesme. Izdvojene značajke ne predstavljaju izravno preuzete modele ili zaključke pojedinih autora, već su rezultat autoričina interpretativnog čitanja literature i njezina povezivanja s izvođačkim iskustvom. Ove temeljne značajke čine autoričin analitički okvir, koji u nastavku rada služi kao polazište za metodološki pristup umjetničkom projektu *Stazama ljubavi* i metodološki pristup analizi pjesama istog projekta. Njihova primjena ne podrazumijeva postojanje jedinstvenog ili normativnog tumačenja

interpretacije, već reflektira autoričinu poziciju da se umjetnička interpretacija oblikuje kao otvoren, kontekstualan i subjektivno utemeljen proces.

Radi sveobuhvatnijeg sagledavanja procesa interpretacije solo pjesme, u nastavku rada se pojedinačno razmatraju navedene tematske cjeline. U analizi se pritom uzimaju u obzir stajališta navedenih autora različitih profesionalnih usmjerenja: izvođača, vokalnih pedagoga i stručnjaka za vokalnu literaturu (Ameling, Hemsley, Plunket Greene, Kimball), muzikologa i teoretičara (Youens, Parsons, Ronyak, Stein), pijanista i skladatelja (Spillman). Iako se njihovi pristupi razlikuju s obzirom na struku i perspektivu iz koje promatraju solo pjesmu, uočljiv je visok stupanj ujednačenosti njihovih zaključaka, što omogućuje jasno definiranje tematskih okvira koji će se dalje analizirati u kontekstu interpretacijskog procesa.

3.1. Jedinstvo glazbe i teksta kao temelj interpretacije

Pitanje odnosa glazbe i teksta jedno je od središnjih u vokalnoj interpretaciji, osobito u kontekstu umjetničke solo pjesme. U povijesti izvedbenih praksi, kao i u suvremenim pedagoškim i analitičkim pristupima, sve se jasnije pokazuje da pravo razumijevanje vokalne glazbe ne proizlazi samo iz tehničke vještine pjevača, nego iz njegove sposobnosti da prepozna, protumači i izrazi smisao koji nastaje u jedinstvu riječi i glazbe. U ovom se poglavlju polazi sa stajališta da izvođač nije samo posrednik između skladatelja, pjesnika i publike, već je i originalni tumač kojemu sinteza glazbe i teksta postaje temelj autentične interpretacije.

Elly Ameling navodi da se poruka teksta odnosi na sadržaj koji se želi prenijeti publici, no ona ne proizlazi iz puke improvizacije ili osobne interpretacije nevezane uz djelo, već iz dubokog razumijevanja teksta i glazbe. Sve što pjevač ima za reći već je sadržano u samoj pjesmi, u poeziji i u glazbenoj partituri te je njegova zadaća upravo to i prenijeti, „*ništa više ni manje*“ (2022: 8–9). Time Ameling postavlja temeljnu hermeneutičku misao interpretacije prema kojoj izvođač ne stvara novo značenje, nego razotkriva već postojeće. Lijep je glas, kako autorica ističe, dragocjen, ali sam po sebi nedostatan; on je tek instrument izražavanja, poput klavira ili violine, dok se prava umjetnost interpretacije očituje u tome kako tim instrumentom „progovoriti“. U tom se smislu,

Ameling približava stajalištima Hermana Hemsleyja (1998: 111–115), koji naglašava da tekst predstavlja primarni izvor skladateljeve inspiracije. Ideje sadržane u pjesničkom predlošku oblikuju i usmjeravaju glazbu, a interpretacija mora polaziti od riječi. Bez razumijevanja poetskog sadržaja, interpretacija ostaje površna i lišena unutarnje logike. Hemsley izričito navodi da se sadržaj djela može shvatiti jedino kroz riječi, dok se njegov oblik prepoznaje kroz glazbenu strukturu; stoga svaka pogreška u tumačenju teksta može značiti i pogrešno razumijevanje same glazbe. Ovakva povezanost između glazbe i jezika potvrđuju i stajališta drugih autora. Carol Kimball (2013: 16) definira umjetničku pjesmu kao hibrid dviju umjetnosti, poezije i glazbe, koje se od najranijeg doba smatraju „sestrinskim umjetnostima“. U najuspjelijim primjerima, tvrdi Kimball, glazbena obrada teksta ne odaje dojam „uglazbljene poezije“, već integralne umjetničke cjeline (solo pjesme). Njezino je polazište blisko onome Hemsleya i Ameling, jer naglašavaju jedinstvo izraza, s tom razlikom što Kimball pristupa temi iz estetsko-poetičkog, a Hemsley i Ameling iz izvedbeno-praktičnog diskursa. Između njihovih se polazišta uspostavlja dijalog dviju komplementarnih dimenzija jedinstva glazbe i riječi, i to stvaralačke (kompozicijske) i izvedbene (interpretativne).

Ameling, nadalje navodi da „partitura predstavlja tek kostur“, dok „život, ekspresiju i iznenađenje svakoj izvedbi unose sami izvođači“ (2022: 8). Takvo shvaćanje potvrđuje kreativnu ulogu izvođača, ali istodobno određuje granice njegove slobode: izvođač ne smije preuzeti ulogu skladatelja, nego je pozvan oživjeti zapisanu glazbenu ideju. Kao primjere, Ameling navodi Elisabeth Schumann i Elisabeth Schwarzkopf, dvije vrhunske, ali stilski i izražajno posve različite interpretatorice, čime pokazuje da postoji više legitimnih pristupa tumačenju partiture, pod uvjetom da proizlaze iz autentičnog razumijevanja unutarnje logike teksta i glazbe.

Usporedno s time, Hemsley (1998: 113) ističe da interpretativne slobode pjevača istodobno ograničavaju i obogaćuju. Za razliku od instrumentalista, čije su izražajne mogućnosti šire, pjevač djeluje unutar okvira koji određuje spoj riječi i glazbe. Upravo u tom prožimanju, međutim, leži beskonačan niz nijansi izražavanja. Pjevač je pritom dužan slijediti poetske i glazbene smjernice skladatelja, koristeći imaginaciju kako bi ih oživio u izvedbi. Vokalna se interpretacija tada

pokazuje kao čin disciplinirane slobode, stvaralaštvo unutar zadanih granica, koje svoje nadahnuće pronalazi u sintezi riječi i zvuka.

Kimball ističe da je razumijevanje glazbenog značenja moguće jedino ako izvođač osluškuje jezik poezije. Prema autoričinom tumačenju čitanje poezije naglas predstavlja ključan korak u pripremi interpretacije solo pjesme. Tijekom tog procesa izvođač uči prepoznavati ritam, intonaciju i unutarnju glazbenost jezika, ono što Kimball naziva „verbalnom glazbom“. Na taj se način otkriva energija riječi, njihova boja i tekstura, koji potom postaju temelj oblikovanja vokalne linije (2013: 28). Takvo se shvaćanje u potpunosti podudara s uvjerenjem Ameling da svaka solo pjesma ima „svoj vlastiti glas“, koji mora biti jasno prepoznatljiv već na samom početku izvedbe, bilo da je riječ o nježnom, dramatičnom, turobnom ili sarkastičnom izrazu (Ameling, 2022: 9).

Prema Ameling, povezanost između tekstualnog i glazbenog izraza ostvaruje se u interpretaciji posredstvom tehničkih elemenata poput dikcije, legata i artikulacije. Dikcija, kako autorica ističe predstavlja „osnovno izražajno sredstvo u interpretaciji umjetničke pjesme“, jer omogućuje da glas „progovori“ (2022: 12–14). Ameling razlikuje tehnički ispravan izgovor od svjesne artikulacije smisla i emocije. U dikciji je važno prepoznati gdje treba biti naglasak u pjevačkoj frazi te znati prepoznati riječ koja nosi značenje, emociju i retoričku težinu i upravo na nju usmjeriti interpretativni fokus. Posebnu ulogu u tom procesu imaju suglasnici, koje Ameling opisuje kao nositelje emocionalne energije riječi budući da mogu „*prenijeti mir ili napetost, tugu ili radost*“ (2022: 12), ovisno o kontekstu i intenzitetu izvedbe.

Ova tehnička dimenzija pristupa Ameling nerazdvojiva je od hermeneutičke, budući da jasnoća artikulacije nije pitanje samo fonetske preciznosti, nego i vjerodostojnosti poruke. Kada pjevač izgubi suglasnike, riječi gube smisao, a time i emocionalnu jasnoću. Sličan odnos između tehničke discipline i izražajnosti ističe i Carol Kimball (2013: 95), koja proces skladateljeve reakcije na poetski tekst opisuje likovnom analogijom; kao što slikar stvara teksturu različitim potezima kista, tako skladatelj oblikuje glazbeni odgovor na poeziju kombiniranjem melodijskih i ritmičkih elemenata. Svaka pjesma stoga posjeduje vlastitu unutarnju dinamiku i tonsku boju koja proizlazi iz riječi, a izvođačeva artikulacija i boja glasa moraju ih prepoznati i prenijeti.

U tom dijalogu između riječi i zvuka svoje stajalište zauzima i Ronyak (2014), koja ukazuje na hermeneutičku tradiciju proučavanja solo pjesme. Prema tumačenju autorice, studije njemačke solo pjesme uglavnom su se temeljile na hermeneutičkom pristupu koji analizira način na koji glazba i tekst međusobno komuniciraju. Hermeneutika solo pjesme polazi od pretpostavke da značenje ne proizlazi iz jednog sloja, nego iz prožimanja glazbene i poetske strukture. Prema primjeru autorice, Schubertova solo pjesma *Der Doppelgänger* pokazuje koliko složena mreža tumačenja može proizaći iz kratkog, ali gusto strukturiranog djela. Time Ronyak teorijski zaokružuje ono što Ameling, Kimball i Hemsley praktično potvrđuju, a to je da je interpretacija vokalne glazbe moguća jedino kroz dvojno čitanje: glazbe kroz riječi i riječi kroz glazbu.

Youens (1991) polazi sa stajališta da se solo pjesma ne može tumačiti bez razumijevanja poezije na kojoj se temelji. Suprotstavljajući se pristupima koji glazbu smatraju primarnim nositeljem značenja, a tekst tek pratećim ili ilustrativnim slojem navodeći: „Poets and even their poetry are too often regarded as somehow ancillary to the study of lieder, as if poets are merely the provisioners of fodder for music.“⁵ (1991– ix), autorica uspostavlja hermeneutički okvir u kojem je pjesnički tekst polazište skladateljskog procesa. Poezija, prema Youens, izravno oblikuje glazbeni jezik, formalnu strukturu, harmoniju, vokalnu liniju i strukturu klavirske dionice (fakturu), zbog čega glazba ne djeluje autonomno, nego kao interpretacija poetskog značenja. Solo pjesma se stoga ne definira kao narativni ili deskriptivni žanr, nego kao psihološki i refleksivni oblik u kojem glazba artikulira misao i emocionalne procese lirskog subjekta.

Ameling (2022: 14-15) tu povezanost glazbe i teksta proširuje i na razinu vokalne produkcije. Kvalitetno oblikovanje samoglasnika, prema njezinu tumačenju uz postavljanje samoglasnika temelj je izražajnosti jer omogućuje da i tih i nježan ton (*piano*) dosegne najudaljenije redove u dvorani. Stabilnost boje i jezgre tona proizlazi iz preciznog postavljanja samoglasnika, a ne iz pojačanog pritiska daha. Takav discipliniran pristup pjevanju zapravo odražava mentalnu

⁵ „Pjesnici, pa čak i sama njihova poezija, prečesto se smatraju tek sporednim u proučavanju solo pjesama, kao da su pjesnici tek dobavljači sirovine za glazbu.“ Prijevod: Anja Papa Peranović.

disciplinu izvođača, koji mora svjesno odlučiti kamo zvuk ide, zadržavajući unutarnju projekciju idealne akustike čak i kada prostor to ne omogućuje.

Na taj način tehnički savjet prerasta u izvedbenu filozofiju koja pjevanje definira kao proces unutarnjeg usmjerenja i svjesno oblikovanog izraza. Kroz preciznost samoglasnika, dikcije i legata autorica ne promiče samo tehničku disciplinu, već i poštivanja strukture glazbenog djela, onoga što Ronyak (2014) prepoznaje kao hermeneutičku jezgru solo pjesme. Kao što hermeneutičar traži skriveni smisao u međuodnosu teksta i glazbe, tako i pjevač, kroz svjesno oblikovanje suglasnika i samoglasnika otkriva „govor“ skladateljeve misli.

Kimball (2013: 109) nadopunjuje to stajalište uključivanjem šireg kulturnog konteksta. Poznavanje pjesničkog teksta nije samo tehnički preduvjet razumijevanja, nego i sredstvo za dublji uvidu u duhovno ozračje djela. Proučavanje pjesnika, povijesnih okolnosti i drugih umjetničkih izraza epohe omogućuje razumijevanje razloga zbog kojih je određeni tekst bio odabran za uglazbljivanje. Takav interdisciplinarni pristup pridonosi osvještavanju povijesne pozadine interpretacije i njezine ukorijenjenosti u kulturni kontekst.

Svi navedeni autori, Ameling, Hemsley, Kimball, Ronyak i Youens, naglašavaju neraskidivu povezanost glazbe i teksta unatoč različitim polazištima. Za Ameling to jedinstvo označuje tehničko i emocionalno suglasje; za Hemsleyja ono predstavlja interpretativni imperativ razumijevanja riječi; za Kimball estetsko prožimanje zvuka i jezika; Ronyak analitički okvir koji pokazuje kako oba sloja sudjeluju u stvaranju značenja; a za Youens pak, da glazba u solo pjesmi ne djeluje samostalno niti ilustrativno, nego nastaje kao odgovor na značenja, strukture i estetske pretpostavke pjesničkog teksta. U tom se kontekstu u nastavku rada razmatra egzistencijalna i izvedbena dimenzija tog jedinstva te Greeneovo poimanje pjevača kao posrednika univerzalnih emocija.

Na sljedećoj razini interpretativnog promišljanja o odnosu glazbe i teksta ističe se izvođačka dimenzija kao način na koji pjevač kao interpret preuzima i preoblikuje glazbeno-poetsku poruku. U tom kontekstu Ameling naglašava da se sadržaj pjesme prenosi ne samo glasom, nego i

„pogledom i izrazom lica“ (2022: 9). Iako priznaje važnost tjelesne geste, autorica inzistira na mjeri i funkcionalnosti: svaka gesta mora biti u službi izraza, a ne sama sebi svrha. Duhovito napominje kako izvođač ne bi trebao „napraviti više od tri geste prije, i četiri nakon pauze“, čime upozorava da tjelesni izraz treba proizlaziti iz glazbe i teksta, a ne biti njihov dodatak. Takva odmjeranost i svijest o izražajnom fokusu u skladu su s načelima koje je formulirao francuski bariton Pierre Bernac, kojeg Ameling citira: „između inspiracije i izvedbe treba postojati intimna povezanost“ (2022: 9). Ta povezanost podrazumijeva potpunu integraciju unutarnjeg doživljaja i vanjskog izraza. Tek kada su osjećaj, riječ i zvuk sjedinjeni u jedinstvenom činu, izvedba može dosegnuti uvjerljivost koja nadilazi tehničku perfekciju. Bernacovo stajalište uokviruje Amelinginu pedagošku misao da umjetnost interpretacije nije demonstracija vještine, nego komunikacija smisla. Takvo poimanje interpretacije u skladu je sa shvaćanjem Harryja Plunket Greenea, koji pjevača opisuje kao umjetnika „s jedinstvenom povlasticom među umjetnicima da prenosi univerzalne ljudske emocije putem jezika poezije oplemenjenog glazbom“ (Greene, 1931: 1). Pjevač je, prema Greeneu, posrednik između individualnog i kolektivnog iskustva: svaka pjesma istodobno pripada pojedincu koji je izvodi i zajednici koja je doživljava. U tom smislu „pjesme su ujedno kolektivno i individualno vlasništvo“, a emocionalna recepcija poezije i glazbe uvijek je subjektivna (Greene, 1931: 1). Ovakvo stajalište produbljuje pojam jedinstva glazbe i teksta, koji više nije samo estetski ideal, nego i egzistencijalni prostor susreta između osobnog i univerzalnog. Kada pjevač interpretira solo pjesmu, on ne prenosi samo semantičku poruku teksta, nego sudjeluje u oblikovanju zajedničkog emocionalnog iskustva. Na taj se način Greeneovo poimanje nadovezuje na Amelinginu misao o vjerodostojnosti interpretacije.

Različiti autori time tvore složenu mrežu stajališta, ali između njih postoji jasna linija kontinuiteta. Ameling, Hemsley, Kimball, Ronyak, Greene i Youens polaze iz različitih diskursa, pedagoškog, teorijskog, hermeneutičkog, estetskog i muzikološkog, no svi u središte interpretacije postavljaju riječ kao nositelja značenja i glazbu kao njezinu emocionalnu rezonanciju. Kod Ameling, riječ poprima oblik kroz tehniku i gestu; kod Hemsleyja, kroz skladateljsku inspiraciju i strukturalno jedinstvo; kod Kimball, kroz zvukovnu materijalnost jezika; kod Ronyak, kroz analitičko tumačenje; kod Greenea, kroz emocionalnu komunikaciju s publikom (magnetizam); a kod

Youens kroz strukturnu i interpretativnu povezanost poezije i glazbe, pri čemu glazbeni izraz proizlazi iz dubinskog čitanja poetskog teksta.

Takva usporedna čitanja pokazuju da jedinstvo glazbe i teksta nije statičan pojam, nego proces u kojem svaka izvedba ponovno aktualizira dijalog između poetskog i glazbenog sloja. To jedinstvo ima i povijesnu dimenziju. Stoga Kimball (2013: 16) podsjeća da su u 19. stoljeću, s razvojem njemačke i francuske solo pjesme, visoka književna razina poezije i glazbena imaginacija skladatelja potaknule procvat solo pjesme. Taj kulturni kontekst potvrđuje da je solo pjesma uvijek bila rezultat susreta dviju autonomnih, ali međusobno povezanih umjetnosti, čije se granice stapaju u izvedbi. Hemsley (1998: 115) ističe da bez razumijevanja poetskog sadržaja interpretacija se svodi na površno izvođenje čime naglašava, isto što Kimball (2013: 28), koja poziva na čitanje poezije naglas dok u središtu svakog interpretativnog čina mora biti osluškivanje jezika, njegovih ritmova, naglasaka i intonacija. Pjevač je, u tom smislu istodobno i analitičar, izvođač, tumač i stvaralac.

U zaključku ove teme moguće je uočiti nekoliko razina jedinstva glazbe i teksta i to:

- kompozicijsku razinu, na kojoj skladatelj iz poezije crpi glazbenu inspiraciju (Hemsley, Kimball);
- hermeneutičku razinu, gdje se značenje oblikuje u međuodnosu glazbenih i tekstualnih struktura (Ronyak);
- izvedbenu razinu, u kojoj pjevač kroz tehniku, dikciju, gestu i imaginaciju ostvaruje skladateljevu poruku (Ameling);
- egzistencijalnu razinu, na kojoj se umjetnička pjesma prepoznaje kao zajednički emocionalni prostor izvođača i publike (Greene)
- analitičko-interpretativna razina, na kojoj se jedinstvo glazbe i poezije razumije kao nerazdvojiva cjelina značenja, pri čemu glazba proizlazi iz tumačenja poetskog teksta i djeluje kao njegov zvučni izraz, a ne kao samostalan sloj (Youens).

Pri tome, navedene se razine ne pojavljuju kao odvojene, već se međusobno neprestano preklapaju i nadopunjuju. Interpretacija solo pjesme stoga nije samo reprodukcija partiture, nego čin

ponovnog stvaranja ili sinteza racionalnog razumijevanja i emocionalne spontanosti. Pjevač mora razumjeti tekst, ali i osjetilno usvojiti glazbu, kako bi poruka skladatelja, zapisana u notama, bila s vjerodostojnošću prenesena publici (Ameling, 2022: 8). U konačnici, zajednička nit svih navedenih stajališta jest da je interpretacija solo pjesme potpuna tek kad se glas, riječ i smisao sjedine u jedinstvenom izrazu. Tada pjesma, kako ističe Greene, prestaje biti samo estetski objekt i postaje živi oblik komunikacije - govor koji nadilazi granice jezika i glazbe. To je trenutak u kojem se, prema Bernac, inspiracija i izvedba sjedine u intimnoj povezanosti. Jedinstvo glazbe i teksta stoga nije samo tehničko ili teorijsko pitanje, nego temeljni princip interpretativne etike. Ono zahtijeva da pjevač pristupi djelu s poštovanjem prema poeziji, osjetljivošću prema glazbenoj strukturi i svijesću o vlastitoj ulozi posrednika između skladatelja i publike. U tom smislu, solo pjesma ostaje jedan od najsloženijih i najplemenitijih oblika glazbenog izraza, jer u njoj, kako pokazuju brojni autori od Youens do Ameling, riječ i ton nisu razdvojeni slojevi, nego dvije strane iste umjetničke istine.

3.2. Imaginacija u umjetničkoj interpretaciji solo pjesme

Imaginacija zauzima središnje mjesto u interpretaciji umjetničke pjesme kao temeljna kategorija koja povezuje tehniku, umjetnički izričaj i duhovni doživljaj. Bez nje nema autentičnosti ni uvjerljivosti izvedbe jer upravo imaginacija omogućuje da se glazbene i poetske razine izvedbe djela sjedine u jedinstvenu, živu cjelinu. Autori Elly Ameling, Herman Hemsley i Carol Kimball, premda pripadaju različitim generacijama, teorijskim kontekstima i područjima djelovanja: pedagoškom, izvedbenom i analitičkom, u svojim promišljanjima o solo pjesmi dosljedno ističu imaginaciju kao nužan preduvjet, a ne ukras umjetničkog djelovanja. Prema Ameling (2022), notni zapis predstavlja početni okvir koji naznačuje strukturu i osnovni plan djela, dok njegova stvarna izražajnost nastaje tek u trenutku interpretacije. U tom je procesu imaginacija ključna jer povezuje unutarnji svijet izvođača s oblikovanjem zvuka i omogućuje da osobni doživljaj postane most prema publici. Ako imaginacija izostane, izvedba ostaje tehnički korektna, ali lišena interpretativnog smisla.

Hemsley zauzima sličan pogled, naglašavajući da je pjevanje u biti čin povjerenja koji se ostvaruje kroz imaginaciju. Kao najveću prijetnju interpretaciji vidi pretjeranu samosvijest izvođača, osobito

onu koja proizlazi iz opsjednutosti tehnikom i vlastitim glasom. Upozorava da tehnika, kada se odvoji od mašte, postaje sterilna i lišena izražajnosti, dok imaginacija bez tehničke stabilnosti vodi površnosti i gubitku jasnoće glazbene misli. U njegovu razumijevanju, pjevačka imaginacija ima dvostruku funkciju: ona oživljava tehniku iznutra, ali istodobno zahtijeva disciplinu koja je usmjerava i daje joj oblik. Hemsley je stoga promatra kao dinamičnu unutarnju snagu koja pokreće izražajnost, ali ne dopušta gubitak strukturalne preciznosti. Pravi umjetnici, tvrdi, u trenutku izvedbe moraju imati vjeru u vlastitu pripremu, dopustiti imaginaciji da se aktivira, otvoriti se mogućnosti nadahnuća i pjevati iskreno, „iz srca“ (Hemsley, 1998: 195–196).

S druge strane, Kimball nadopunjuje navedena stajališta tvrdeći da imaginacija ima ključnu ulogu u otkrivanju novih slojeva interpretacije i održavanju svježine pri ponovnim susretima s istom pjesmom. Solo pjesma, prema tumačenju autorice, ne postoji kao fiksni entitet, već se u svakom izvođenju ponovno rađa kroz imaginativni čin (Kimball, 2013: 176). Ono što povezuje Ameling, Hemsleyja i Kimball jest uvjerenje da imaginacija nije luksuz, nego nužan preduvjet interpretativnog procesa, dok razlike među njima proizlaze iz različitih naglasaka. Dok ju Ameling povezuje s introspekcijom i osobnom prisutnošću pjevača, Hemsley ju veže uz tehničku vitalnost, a Kimball s procesom stalne reinterpretacije.

Ameling promišlja i o prirodi imaginacije i njezinu podrijetlu, dolazi li ona iz mozga, svijesti, duha ili duše. Iako ne nudi konačan odgovor, poziva izvođača na unutarnje propitivanje, osjeća li njezinu prisutnost, vjeruje li da postoji, ima li strpljenja čekati da se razvije? Takva pitanja usmjeravaju pozornost s tehničkih aspekata na egzistencijalnu dimenziju umjetničkog čina. Pjevanje se pritom pokazuje kao proces samospoznaje, u kojem imaginacija djeluje kao most između osjetilnog i duhovnog, između kontrole i slobode. Prema koncepciji autorice, imaginacija je neraskidivo povezana s tehnikom. Dobra tehnička disciplina ne ograničava izražaj, već ga omogućuje, navodi Ameling jer oslobađa maštu i pomaže u njezinu potpunom izričaju. Između tehnike i imaginacije uspostavlja se dvosmjerni proces: tehnika daje mašti konkretan oblik, a mašta potiče tehničku preciznost. Pretjerano oslanjanje na imaginaciju bez tehničkog temelja vodi nepreciznosti, dok tehnička rigidnost bez imaginacije osiromašuje izražaj. Ta uzajamna uvjetovanost čini jezgru interpretativne zrelosti (Ameling, 2022: 4–5). Za Ameling solo pjesma

je sinteza introspekcije i komunikacije, a recital solo pjesama opisuje kao oblik solističkog nastupa u kojem pjevač, bez oslonca na scenske elemente poput kostima, scenografije ili orkestra, prenosi sadržaj djela neposredno publici. Za razliku od opere, gdje se emocije često usmjeravaju prema scenskom partneru, recital zahtijeva izravno obraćanje slušatelju. Takva neposrednost istodobno izlaže izvođača i omogućuje dublju emocionalnu povezanost s publikom. Najveće ispunjenje, ističe Ameling, nastaje kada pjevač uspije prenijeti ono što njega samog nadahnjuje, a to je spoj glazbe i poezije. U tom procesu imaginacija zauzima središnje mjesto, jer omogućuje slobodno oblikovanje unutarnjeg doživljaja i njegovo autentično prenošenje publici. Upravo zbog toga Ameling tvrdi da bez imaginacije nema autentičnosti, uvjerljivosti ni održivosti izvedbe. Partitura, iako precizna, uvijek ostavlja prostor za osobni doprinos; u notnom tekstu uvijek postoji nešto otvoreno i nedorečeno, što se nadopunjuje imaginacijom (Ameling, 2022: 4–5). Time autorica ukazuje na kreativnu prazninu koja postoji između zapisa i zvuka, prostor u kojem se stvara umjetnost.

Sličnog je stajališta i Hemsley (1998: 196) tvrdeći da svaki interpretativni proces mora započeti imaginacijom pjevača, ali da njezin učinak ovisi o sposobnosti izvođača da stvori unutarnju sliku glazbe. Imaginaciju opisuje kao unutarnje slušanje, sposobnost da se u mašti čuje ono što tek treba otpjevati. Pjevač mora vidjeti, osjetiti i čuti djelo prije nego što ga izvede; tek tada nastaje organska povezanost između unutarnjeg doživljaja i vanjskog zvuka.

Kod Kimball (2013: 18), imaginacija se pojavljuje kao alat interpretativnog otkrivanja. Solo pjesma, prema tumačenju Kimball, funkcionira poput slagalice: pjevač istražuje razloge i motive skladateljeva glazbeno-poetskog oblikovanja te povezuje elemente u koherentnu cjelinu. Imaginacija omogućuje izvođaču da „uđe u pjesmu“, postajući pripovjedač koji prenosi poetske i glazbene slike slušatelju. U tom se procesu aktiviraju sve dimenzije glazbeničke pismenosti: intelekt, emocije, tehnika i stvaralaštvo. Kimball (2013:17) također naglašava i važnost zvučne dimenzije poezije kao izvora imaginacije. Pjesničke slike (*imagery*), koje proizlaze iz kombinacije riječi, tonova i ritmova, potiču maštu i omogućuju slušatelju da stvara vlastite predodžbe. U recepciji solo pjesme, taj se proces odvija simultano: dok glazba otvara emocionalni prostor,

poezija ga ispunjava slikama. Slušatelj reagira stvaranjem mentalnih predodžbi, a izvođač pritom djeluje kao posrednik između poetske slike i glazbenog zvuka.

Kimball (2013: 35–36) ističe da poezija sama po sebi aktivira imaginaciju jer je ispunjena „*Najbolje umijeće uvijek ostavlja pukotine i praznine u pjesmi kako bi ono što nije pjesma moglo u nju ući, provući se, zabljesnuti ili zagrmjeti.*“ - kako to formulira Dylan Thomas. Upravo te praznine omogućuju mašti da sudjeluje u procesu stvaranja značenja. Svaka pjesma, prema Kimball, posjeduje svoj zvučni pejzaž, određen povijesnim kontekstom, jezikom i stilom, a njezine se slike neprestano mijenjaju ovisno o čitatelju ili izvođaču. U izvedbi solo pjesme, imaginacija se aktivira u trenutku kad pjevač oživi riječi, kad poezija postane zvuk. Ameling taj čin opisuje kao susret imaginacije i discipline: tehnički izazovi nisu prepreka, nego prostor u kojem se mašta ostvaruje kroz formu. Potiče izvođača da tehniku promatra kao „*moгуćnost*“, a ne kao ograničenje (Ameling, 2022: 4). Takav pristup uklanja dualizam između racionalnog i intuitivnog, nudeći sintezu u kojoj kontrola i sloboda djeluju u suglasju.

Pojam imaginacije u umjetničkoj interpretaciji ne može se promatrati izvan konteksta izvedbe kao čina koji stvara značenje. U tom smislu, Ronyak (2014: 543–549) naglašava da ako se izvedbu postavi u prvi plan, ona postaje mjesto gdje značenje nastaje, a ne gdje se ono samo reproducira. Ova teza bitno mijenja perspektivu: imaginacija se više ne shvaća samo kao osobna sposobnost izvođača, nego kao kreativna energija izvedbe same, koja djeluje unutar šireg estetskog i društvenog okvira. Ronyak pritom upozorava na „*radikalnu jedinstvenost*“ (Ronyak, 2014: 549) svake izvedbe, ali i na potrebu odgovornog promišljanja njezine pozicije u diskurzivnom prostoru kulture. Takvo poimanje povezuje shvaćanje imaginacije kao unutarnje sile koja oživljava djelo, prema Ameling, s njezinom komunikacijskom i stvaralačkom dimenzijom, koju naglašavaju Hemsley i Kimball. Na taj način Ronyak teorijski zaokružuje ono što navedeni autori iznose iz izvedbeno-praktične perspektive, potvrđujući da imaginacija djeluje kao središnji mehanizam u procesu nastanka značenja solo pjesme.

To unutarnje slušanje koje navodi Hemsley (1998: 196) stvara mentalni prostor u kojem se priprema zvuk, dok Ameling (2022: 6–8) nadopunjuje da izvođač mora postaviti niz temeljnih

pitanja o svojoj osobnosti, muzikalnosti i spremnosti na introspekciju. Tek kad su ovi preduvjeti ispunjeni, moguć je ozbiljan umjetnički rad. Njihova stajališta povezuje zaključak Kimball da poezija, poput glazbe „ostaje neaktivna na stranici sve dok joj čitatelj ili pjevač ne udahne život“ (Kimball, 2013: 41). Time se uloga imaginacije jasno definira: ona je pokretač oživljavanja teksta i nota, sposobnost da se ono zapisano pretvori u iskustvo.

Razvoj takve imaginacije izravno potiče metodologija pripreme repertoara koju predlaže Ameling. Autorica preporučuje da se prvi kontakt s pjesmom dogodi neposredno i instinktivno, bez analize, kako bi se izazvao trenutak spoznaje. Nakon toga slijedi racionalni proces rada počevši od doslovnog prijevoda teksta, preko analize odnosa riječi i glazbe do promišljanja o ulozi klavirske pratnje (Ameling, 2022: 6–8). Ovaj dvofazni model (intuicija - analiza) pokazuje da imaginacija ne isključuje intelektualni rad, već ga nadopunjuje. Emotivni prvi dojam i analitička refleksija tvore jedinstvenu cjelinu: spontanost postaje polazište za svjesno oblikovanje izraza. Ameling potiče pjevače na interdisciplinarno istraživanje konteksta kroz čitanje, slušanje, putovanja i promatranje. Posjetiti mjesta na kojima su živjeli skladatelji i pjesnici, osjetiti zvukove njihova okruženja, „*odjek konjskih kopita, pijev ptica, šuštanje lišća*“, sve to pridonosi aktiviranju imaginacije i dubljem razumijevanju glazbe (Ameling, 2022: 6). Time autorica konkretizira Kimballinu tvrdnju da poezija i glazba djeluju na sva osjetila, a interpretacija zahtijeva njihovu sinestezijsku integraciju u obliku povezivanje zvuka, slike i dodira u jedinstven doživljaj.

Poetske slike djeluju na osjetila, maštu i pamćenje, a njihova se značenja mijenjaju pri svakom čitanju (Kimball, 2013: 36). Na taj način autorica potvrđuje da je imaginacija neodvojiva od procesa recepcije: svaka izvedba i svako slušanje proizvodi drugačiju mrežu predodžbi. Slušatelj stvara vlastite asocijacije, baš kao što pjevač, vođen maštom, stvara vlastite zvučne boje. Ova recipročna aktivnost dovodi do toga da umjetnička pjesma postaje prostor susreta skladateljeve, pjesnikove, izvođačeve i slušateljeve imaginacije. Kimball (2013: 42) dodatno razjašnjava psihološki mehanizam tog procesa pozivajući se na Frances Mayes, koja tvrdi da je ljudski um prirodno asocijativan. U trenutku slušanja pjesme, misli i osjećaji reagiraju lančanom reakcijom tako da jedan zvuk priziva drugi, jedna riječ otvara sjećanje na neku sliku, miris ili emociju. Imaginacija time postaje generator estetskog užitka, jer omogućuje aktivno sudjelovanje u

doživljaju glazbe. Takva dinamika također objašnjava zašto su pojedine pjesme za izvođača ili slušatelja posebno privlačne, upravo zato što rezoniraju s osobnim iskustvom i emocionalnim obrascima.

Ono što Kimball naglašava za slušatelja, Greene prenosi na pjevača. Autor imaginaciju definira kao posrednika između atmosfere pjesme i raspoloženja izvođača. Imaginacija omogućuje vizualizaciju i osjećajno prepoznavanje različitih slojeva značenja, ali interpretacija, unatoč toj slobodi, mora ostati originalna. Individualnost se ne očituje u nametanju vlastitih osjećaja, nego u sposobnosti da se otkrije i prenese ono što pjesma već u sebi sadrži (Greene, 1912: 13). U tome se Greene približava Amelinginu zahtjevu za vjerodostojnošću: autentičnost proizlazi iz iskrenog odnosa prema djelu, ne iz površne emocionalnosti.

Kao izravnu manifestaciju imaginacije Greene (1912: 19–28) također uvodi važan tehničko-estetski element - boju tona. Boja glasa, tvrdi on, proizlazi iz fizičkog odgovora tijela na unutarnje osjećaje i funkcionira kao zamjena za scensku gestu. Kroz ton pjevač izražava nijanse emocija, bez potrebe za dodatnim vanjskim sredstvima. U tom smislu, boja tona postaje zvučni ekvivalent geste, a imaginacija određuje njezin karakter. Takvo shvaćanje neposredno se nadovezuje na Amelingino promišljanje odnosa imaginacije i tehnike, prema kojem imaginacija predstavlja temeljni pokretač svakog umjetničkog djelovanja, dok tehnička disciplina ne ograničava, nego oslobađa njezino izražavanje. Ameling pritom naglašava dvosmjernu povezanost imaginacije i tehnike: imaginacija aktivira tehničke procese, a razvijena tehnika omogućuje imaginaciji da se slobodno i prirodno ostvari u zvuku (2022: 4).

Greeneovo poimanje imaginacije kao mosta između unutarnjeg osjećaja i vanjskog zvuka zatvara krug koji su otvorila razmatranja Ameling i Hemsleya. Dok Ameling promatra imaginaciju kao sredstvo introspektivnog preobražaja, Hemsley ju definira kao dinamičnu snagu koja oživljava tehniku, Kimball kao proces stvaranja poetskih slika, a Greene naglašava njezinu komunikacijsku funkciju - sposobnost povezivanja izvođača i publike. Imaginacija se tako pokazuje kao univerzalni princip interpretacije, istodobno unutarnji i vanjski, osobni i kolektivni. U Parsonsovu shvaćanju solo pjesme kao kulturne i povijesne prakse interpretacija nadilazi individualni čin

izvođača i sudjeluje u oblikovanju tradicije razumijevanja djela. Imaginacija se pritom ne očituje kao proizvoljna kreativnost, nego kao svjesno i odgovorno sudjelovanje u procesu prenošenja značenja (Parsons, 2004: 289–291).

Youens (1991) imaginacija u interpretaciji solo pjesme ne shvaća se kao slobodna subjektivna projekcija, nego kao nužna sposobnost ulaska u fiktionalnu svijest lirskog subjekta. Budući da se poznati Schubertov ciklus solo pjesama *Winterreise* odvija u unutarnjem psihološkom vremenu, a pjesme funkcioniraju kao niz mentalnih slika, sjećanja i halucinacija, izvođač mora imaginativno rekonstruirati misaone i emocionalne procese lutalice kako bi glazba i tekst zadobili puni interpretativni smisao.

Analizom navedenih i citiranih interpretativnih i teorijskih pristupa moguće je razlučiti tri međusobno povezane razine imaginacije u umjetničkoj interpretaciji solo pjesme:

- intrapersonalnu - povezana s introspekcijom i samospoznajom (Ameling, Youens);
- interpersonalnu - kao sredstvo komunikacije i prijenosa emocije (Greene, Kimball) i
- transpersonalnu - kao sudjelovanje u kolektivnom stvaranju značenja (Parsons).

Na intrapersonalnoj razini pjevač imaginacijom povezuje tehniku i osjećaj, na interpersonalnoj razini uspostavlja dijalog s publikom, a na transpersonalnoj razini sudjeluje u tradiciji interpretacije. Sve tri razine zajedno čine integralni model umjetničke imaginacije.

Zaključno, imaginacija u umjetničkoj interpretaciji solo pjesme djeluje kao središnja os interpretativnog procesa: povezuje tehničku disciplinu, emocionalnu istinu i estetsko stvaranje. Kod Ameling, imaginacija je introspektivna i refleksivna; kod Hemsleyja, kinetička i strukturirajuća; kod Kimball, asocijativna i poetska; kod Greenea, komunikacijska i tjelesno zvučna; a kod Parsonsa, teorijska i kontekstualna. U tom se nizu stajališta nadovezuje i muzikološki pristup Youens (1991: 46), koja ističe da poetski tekst sam po sebi nije dovršen dok ne dobije glazbenu interpretaciju koja ga istinski razumije. Riječi na papiru postoje kao potencijal značenja, ali ostaju statične i neaktivne ako skladatelj (a potom i izvođač) ne ožive s osjećajem i imaginacijom. Zajedno tvore višeslojnu konfiguraciju tumačenja u kojoj se individualno i kolektivno nadopunjuju.

Sagledavanjem svih navedenih perspektiva, postaje jasno da solo pjesma nije samo spoj glazbe i teksta, nego i polje imaginativnog dijaloga između skladatelja, pjesnika, izvođača i slušatelja. U svakom recitalu, u svakom novom tumačenju, imaginacija ponovno otvara prostor novih mogućnosti, ispunjava tišinu između nota, boja riječi tonom i pretvara partiture u živo iskustvo. Upravo zato, kako ističe Ameling (2022: 5) bez sposobnosti imaginacije ne postoji autentičnost, uvjerljivost niti održivost izvedbe.

3.3. Izvedba kao čin interpretacije vs. tehničke reprodukcije

Izvedba solo pjesme ne iscrpljuje se u reproduciranju zapisanog notnog teksta, nego se ostvaruje kao čin interpretacije u kojemu se glazba i poezija stapaju u jedinstvenu retoričko-dramaturšku cjelinu. Pjevač u tom kontekstu nije puki medij koji prenosi zapis, nego pripovjedač koji poetske slike i glazbene geste pretvara u smisleni izvedbeni događaj. Hemsley prema Greenu (1931: 201–202) navodi praktičnu perspektivu razlikujući dramske, narativne i kontemplativne pjesama te predlaže izbor retoričkih sredstava i interpretativnih strategija kojima se priroda određenoga djela usklađuje s odgovarajućim načinom govora (Hemsley, 1998: 120–122). Ronyak navodi da tekst i glazba nisu dovoljni jer pravo značenje uistinu nastaje tek u trenutku izvedbe, prilikom događaja koji se zbiva između izvođača i publike i koji uvijek pripada konkretnom estetskom i društvenom kontekstu (Ronyak, 2014: 543–549). Stein i Spillman dodatno povezuju poetsku analizu i glazbenu strukturu, pokazujući da dramaturgija nije naknadni dodatak, nego organizacijsko načelo koje utječe na način slušanja i izvedbe (Stein i Spillman, 1995: xiii). Greene interpretaciju opisuje kao univerzalni čin prijenosa emocija i smatra je drugim najvišim činom umjetnosti, odmah nakon skladanja (Greene, 1931: 1).

Usporedbom navedenih stajališta, pokazuje se da se izvorište izvedbe ne može odvojiti od etičkog pitanja. Ako se značenje u solo pjesmi dogodi u izvedbi, tada pjevač nije pozvan na samopotvrđivanje, nego da svojim glasom, imaginacijom i tehnikom omogući da smisao teksta i glazbe dođe do slušatelja što vjerodostojnije, bez samopromocije, ali i bez pasivne reprodukcije. Prihvatimo li tezu Ronyak da se značenje pjesme ne nalaze u notama i stihovima nego nastaje u

samom činu interpretacije, tada je zadaća pjevača manje demonstrirati sebe, a više omogućiti da se taj događaj istine doista dogodi. Ameling (2022: 27) etikom služenja naziva postupak kada pjevač ne stavlja sebe u središte, nego djeluje kao posrednik koji kroz tehniku i imaginaciju progovara glasom pjesnika i skladatelja nudeći publici iskustvo stiha i glazbe. Prema Greene (1931: 3) individualnost je nužna, ali njezina je svrha univerzalni prijenos osjećaja, ne samopotvrda. Ameling smatra da umjetnost nije sredstvo za samopromociju, već prostor predanosti i odgovornosti (ibid.). Time se individualnost ne poništava nego se usmjerava prema svojoj istinskoj svrsi, a to je da omogući glasu govor skladatelja. U tom se smislu spajaju Ronyakin teorijski naglasak na jedinstvenosti svake izvedbe i Greeneovo shvaćanje interpretacije kao jedinstvene i neponovljive univerzalno izražajne vrijednosti (Ronyak, 2014: 543–549; Greene, 1931: 1–4).

Na razini izvedbene prakse, vrijednosni okvir interpretacije konkretizira se kroz Amelinginu metodologiju rada. Autorica predlaže dvostupanjski model koji povezuje intuitivno i analitičko djelovanje. Prva faza odnosi se na instinktivni susret s pjesmom - trenutak u kojem glazbeno-poetska cjelina ostavlja emocionalni trag na izvođaču. Slijedi analitički proces koji obuhvaća doslovni prijevod teksta, istraživanje odnosa između riječi i glazbe te razmatranje uloge klavirske pratnje, koja često nosi podtekst i dramaturški komentar (Ameling, 2022: 6–8). Ovaj se model nadopunjuje interdisciplinarnim pristupom koji uključuje smještanje pjesme u kulturno-povijesni kontekst i slušanje snimki relevantnih interpretata, Ameling (2022: 7) preporučuje slušanje uz partituru, kako bi se precizno razabralo što je skladatelj zapisao. Kimball prema Hagen pojašnjava estetski karakter solo pjesama usporedbom s minijaturom jer za razliku od opere, koja djeluje monumentalno poput murala, solo pjesma se temelji na suptilnosti i preciznosti izraza (Kimball, 2013: 18–19). U takvom se pristupu tehnička točnost i kontrola ne ograničavaju, nego omogućuju slobodu interpretacije. To potvrđuje i sljedeći citat, koji naglašava pluralnost i promjenjivost interpretativnih mogućnosti: *“There is no one right way to perform any piece; there are as many right ways as there are true performers, and the notion of rightness shifts every generation, even within the composer himself”*⁶

⁶ „Ne postoji jedan ispravan način da se izvede neko djelo; postoji onoliko ispravnih načina koliko i istinskih izvođača, a pojam ispravnosti mijenja se svakom generacijom, čak i u samom skladatelju.“ (Prijevod: Anja Papa Peranović)

Taj navod, koji Kimball preuzima od Neda Rorema (2013: 160), potvrđuje da istina i smisao u izvedbi nisu jednoznačni već otvoreni za različite, ali valjane interpretacije. Kimball pritom naglašava dva polazišta: interpretacija je čin izvedbe u skladu s vlastitim razumijevanjem i istodobno traganje za smislom; subjektivna je, ali odgovorna (Kimball, 2013: 160). U okviru takve interpretativne paradigme Ameling (2022) navodi da tempo, boja, dinamika, dikcija i disanje ne predstavljaju ukrasne elemente, nego retorička sredstva izraza kojima se ostvaruje komunikacija između teksta i glazbe. Pritom autorica ustraje na tvrdnji da je početna oznaka tempa smjernica karaktera, a ne metronomska mjera. Tempo se tijekom izvedbe prirodno mijenja u skladu s frazom, harmonijskim žarištima, retoričkim akcentima i unutarnjim raspoloženjima čak i kada te promjene nisu zapisane (Ameling, 2022: 16–17). Međutim, fleksibilnost ne znači proizvoljnost. U jednoj sintagmi: tempo u solo pjesmi nije broj, nego rečenica, jer se oblikuje kao govor. Sličnu funkcija ima i boja tona koja nije efekt već nositelj značenja. Ameling ističe da ljudski glas, uz violinu, posjeduje najveći raspon timbralnih nijansi, pa bojanje tona postaje semantičko sredstvo izraza, a ne puki ukras. Svjetliji timbri podupiru vedrinu i jasnoću, dok tamniji prizivaju ozbiljnost i tugu; u oba slučaja boja mora proizaći iz unutarnjeg sluha i karaktera interpretacije. Kako bi se izbjegla monotonija, pjevač najprije mora čuti zamišljenu nijansu, a tek je potom ostvariti u zvuku (Ameling, 2022: 17–19).

Sličan princip vrijedi i za dinamiku, koja uz boju tona tvori temelj izražajnosti vokalne interpretacije. U glazbi, a osobito u pjevanju, dinamika - odnos između tiho i glasno, napetosti i opuštenosti - mora biti živa, raznolika i prirodna, nikako jednolična ili prenaplašena. Dinamika daje život i retoričku snagu izričaju, dok jednoobrazna glasnoća osiromašuje frazu, a pretjerani forte radi dojma guši finesu (Ameling, 2022: 19). Na važnost mjere u glasnoći upozoravao je prema Ameling, Richard Strauss na sljedeći način: „*Piano, piano, meine Herren, das Forte kommt von selber*“⁷ dok je Pablo Casals savjetovao Jörgu Demusu da dvije iste note nikada nisu iste, jer svaka mora imati vlastitu boju, naglasak i smisao. Umjetnik, prema Ameling, mora oživotvoriti svaku nijansu i stalno težiti varijaciji izričaja. Ova se načela mogu sažeti u estetsku maksimu koju je Flaubert izrazio riječima „*Le bon Dieu est dans le détail*“⁸. U vokalnoj interpretaciji to znači da

⁷ „*Tiho, tiho, gospodo, forte dođe sam od sebe.*“ (Prijevod: Anja Papa Peranović)

⁸ „*Savršenstvo je u detalju.*“ (Prijevod: Anja Papa Peranović)

suglasnik, napjevni početak samoglasnika, mikrorubato i pažljivo odmjerena boja čine razliku između puke reprodukcije i smislenog umjetničkog izričaja (Ameling, 2022: 19).

Ronyak primjećuje da se u tradicionalnoj muzikologiji izvedba (sviranje, pjevanje) smatrala nečim sporednim ili tek dodatkom tumačenju, da je izvedba samo čin oživljavanja djela koje već postoji izvan i prije samoga izvođenja. Takvo shvaćanje podrazumijeva da glazbeno djelo ima samostalno postojanje, neovisno o njegovoj realizaciji, dok se izvođaču dodjeljuje sekundarna, posrednička uloga između zapisa i slušatelja. Promijenimo li, međutim, istraživačku perspektivu, način na koji promatramo, tumačimo i razumijemo izvedbu, pokazuje se da izvedba nije prijenos značenja nego mjesto nastanka. Time se korigira predodžba o djelu kao zatvorenom, stabilnom tekstu te se glazbeno djelo shvaća kao proces koji se u svakom izvođenju iznova oblikuje i potvrđuje (Ronyak, 2014: 543–549).

U takvom se okviru hermeneutika, kao znanost i umjetnost tumačenja značenja, ne odbacuje nego mijenja svoju funkciju. I dalje postoji potreba za iščitavanjem smisla, ali se estetsko značenje više ne promatra kao unaprijed zadano, već kao nešto što se oblikuje u samom činu izvedbe, u onome što se u sadašnjem trenutku događa pred slušateljem (ibid.). Drugim riječima, smisao djela ne prethodi izvedbi nego iz nje proizlazi.

Ronyak se oslanja na performativne studije (Schechner, Turner, Carlson, Cook, Auslander, Cone), koje pokazuju da izvedba nije samo reprodukcija unaprijed danog teksta, nego događaj koji stvara značenje unutar društvenog, estetskog i identitetskog konteksta. Tehnički čin izvođenja nota pritom se prepoznaje kao interpretativni proces koji uključuje iskustvo, tijelo, emociju i odnos prema publici. Schechner i Turner uvode pojam širokog spektra izvedbi, čime pomiču fokus s teksta na događaj. U središtu njihova pristupa nalazi se izvedba kao društveno-estetski čin koji obuhvaća raznolike oblike izražavanja, od umjetničkih rituala do kolektivnih akcija u kriznim situacijama. Na taj način izvedba se promatra kao prijelazna, politički osjetljiva i potencijalno oslobađajuća praksa (Ronyak, 2014: 543–549).

Analiza izvedbi, premda različito motivirana, prisutna je u promišljanjima Ameling i Kimball. Ameling naglašava važnost usporednog praćenja partiture i interpretacije radi razumijevanja stila

i strukture djela (Ameling, 2022: 6–8). Kimball (2013: 23) interpretaciju izjednačuje s razumijevanjem: prije same izvedbe pjevač integrira stečeno znanje o pjesmi u cjelovitu svijest o njezinu smislu. To razumijevanje nije konačno, nego se mijenja s iskustvom i umjetničkim sazrijevanjem, pa se ista pjesma u ponovnim izvedbama otkriva kroz nove slojeve značenja i izražajnih nijansi. Hemsley (1998: 120–122) interpretaciju povezuje uz poznavanje tipologije i stilska obilježja solo pjesama, dok Greene (1931) inzistira na javnom činu izvedbe, budući da interpretacija dobiva puni smisao tek u susretu s publikom. Stein i Spillman (1996: xv) pružaju modele analitičke razrade pojedinih pjesama koji sustavno povezuju glazbenu strukturu i izvodačku interpretaciju.

Na to se nadovezuje i pristup Youens (1991: xiii), koja pokazuje da je primjerice Schubertova glazba već sama po sebi interpretacija i dramatsko čitanje poetskog teksta. Iz toga proizlazi da se izvedba ne može svesti na tehničku reprodukciju notnog zapisa, nego nužno postaje interpretativni čin kojim se psihološka složenost lirskog subjekta iznova oblikuje i prenosi.

Iz gore navedenoga se može zaključiti da je izvedba istovremeno estetski događaj i etička obveza u kojem je nužna tehnika, ali samo kao sredstvo retorike, imaginacija je potrebna, ali kao sposobnost razlikovanja, a ne proizvoljnosti; partitura je nezaobilazna, ali shvaćena kao skripta koja se u susretu s publikom pretvara u govor. Tehnička reprodukcija bez retoričkoga smisla ostaje nijema, dok interpretacija, naprotiv, pretvara tehniku u govor, a govor u smisao. Kroz različite parametre izvedbe uspostavlja se razlika između tehničke reprodukcije i interpretacije. Paradigmu interpretacije čine tempo, boja, dinamika, dikcija, legato, vibrato i disanje ne samo kao popis vještina, nego sustav sredstava za artikulaciju značenja. Ameling (2022: 10) upravo zato govori o alatima koji se uvijek primjenjuju s mjerom u službi glazbeno-poetskog sadržaja. Pritom je ključno da svaki od tih alata ima svoje mjesto; tempo, poput rečenice, slijedi formu, harmoniju i retoriku teksta; boja djeluje kao zvučna metafora i nositelj semantike riječi; dinamika, kao pragmatika komunikacije, oblikuje odnos prema slušatelju. Tek tada parametri prestaju biti puka tehnika i postaju govor.

Kimball (2013: 18–23) ovu retoriku parametara vraća u proces pripreme, smatrajući interpretaciju dijalogom kroz vrijeme, jer svaka izvedba odražava trenutnu razinu svijesti o pjesmi, a svako novo

izvođenje produbljuje njezin smisao. Program od dvadesetak solo pjesama tako postaje putovanje kroz likove, situacije i emocije, ponekad povezane tematskom niti, a ponekad oblikovane kao mozaik različitih ugođaja, ali uvijek je riječ o zajedničkom djelu pjevača i pijanista čija senzibilnost ponovno oživljuje zapisano. Stoga je mogućnost postojanja jedne jedine, konačne interpretacije unaprijed isključena, a kako je vidljivo i u rječnicima (Random House; Pocket Oxford; Encarta; Langenscheidt/Merriam-Webster), interpretacija je i čin izvođenja u skladu s vlastitim razumijevanjem i hermeneutičko utvrđivanje značenja, uvijek određeno osobnim iskustvom i okolnostima (Kimball, 2013: 160). Kimball nadalje ističe da blijedim izvedbama najčešće prethodi nedovoljno ovladavanje repertoarom. Dok tehnička i umjetnička kompetencija nisu stabilne, interpretativna sloboda ostaje iluzija. Sustavno propitivanje skladateljevih namjera, primjerice pitanja zašto je odabrana određena gesta ili harmonijski postupak, prema autorici predstavlja nužan korak prema autentičnosti, budući da notni zapis funkcionira kao scenarij koji treba ispuniti interpretativnim smislom (Kimball, 2013: 161). Individualnost pjevača Kimball definira kao njegov najveći kapital, a odgovor na spoj riječi i glazbe uvijek je subjektivan jer proizlazi iz osobne sinteze temperamenta, intelektualnih sposobnosti i vokalnih predispozicija. Subjektivnost postaje važan dio interpretacije, s obzirom na to da odnosi između zvuka i poetskog izraza nisu mjerljivi. Na konačni izvedbeni rezultat dodatno utječu brojni kontekstualni čimbenici kao primjerice spol, glasovna klasifikacija, tesitura, odnos između pjevača i pijanista te tehničke okolnosti izvedbe ili snimanja, koji zajedno oblikuju njezin individualni karakter (Kimball, 2013: 165).

Hemsley pluralnost interpretacijskih pristupa usustavljuje vraćanjem teksta u središte izvođačkog procesa. Dok Ameling i Kimball tehniku promatraju kao most između zvuka i smisla, Hemsley navodi da je polazište uvijek u jeziku i to u njegovu značenju, ritmu, pulsu i zvuku riječi. Prema autoru, tekst, nije ukras glazbi nego njezina semantička jezgra. Stoga interpretativni process mora započeti detaljnom analizom jezika, osobito u stranim idiomima, gdje svaki semantički i fonetski element mora biti potpuno jasan, jer slobodni prijevodi vode u pogrešnom smjeru (Hemsley, 1998: 120–122). Razumijevanje jezika, prema Hemsleyu, preduvjet je vokalne slobode jer pjevač koji ne razumije riječ ne može je istinito niti otpjevati. Njegova klasifikacija pjesama kao ambijentalnih, dramatskih, narativnih, kontemplativnih ili onih koje pripadaju *belcanto* tradiciji i

narodnom napjevu nije čvrsto zadana shema, nego orijentir za retoriku. Takva tipologija pjevaču pomaže pronaći odgovarajući ton govora, ali mu ostavlja slobodu u oblikovanju emocionalne boje i dramaturškog luka. Hemsley time brani autentičnost svake glazbene misli u njezinu vremenu i kontekstu. Takvo poimanje interpretacije zahtijeva disciplinirani analitički rad, ali i svijest o granici između analize i pretjerane interpretacije. Detaljna analiza ima smisla samo ako vodi prema širem razumijevanju skladateljeve namjere; ako se izgubi u deskriptivnosti, postaje opisivanje, komentar ili karikatura. U izvedbenom području boje i tona Hemsley traži stabilnost kvalitete glasa, promjene raspoloženja ostvarene u većim formalnim cjelinama te jasno razlikovanje fonacijskih nijansi (promjena u rezonanciji i fokusu tona) od artikulacijskih varijacija (promjena u izgovoru i naglasku). Samo takvim pristupom moguće je izbjeći imitativnu karikaturu likova (Hemsley, 1998: 149–150). Pjevač, prema Hemsley, ne smije glumiti svaku emociju promjenom boje, nego je mora izraziti kroz glazbenu logiku fraze i retoričku jasnoću teksta. Hemsleyjev pristup tako nastoji uspostaviti ravnotežu između discipline i slobode. Izvedba mora biti slobodna ali ne proizvoljna; tehnički svjesna, ali ne mehanička; emocionalna, ali ne teatralna. Vokalna tehnika time poprima dublje značenje: ona nije skup vježbi, nego sredstvo usmjeravanja izraza prema smislu riječi i istini trenutka. Takvo razumijevanje interpretacije omogućuje pjevaču da se kreće između racionalne analize i emocionalne spontanosti, čuvajući prirodnost glasa i poezije kao zajednički prostor izraza.

Središnji most prema publici je onaj neuhvatljivi, ali prepoznatljivi fenomen koji Hemsley prema Greeneu (1998: 187) naziva magnetizmom ili „*gossamer thread*”, paučinasta nit koja prenosi emocionalni naboj i održava napetost zajedničkog iskustva u koncertnoj dvorani. Taj magnetizam ne proizlazi iz vanjskih gesti ili namještenog izraza, nego iz autentične unutarnje prisutnosti izvođača. Ostvarivanju tog stanja najviše smeta pretjerana samosvijest, kada je pjevač previše usmjeren na vlastiti glas, tehniku ili dojam koji ostavlja, jer tada dolazi do gubitka spontanosti, imaginacije i istinskog kontakta s glazbom i publikom. Njegovi su saveznici tjelesna i mentalna uravnoteženost, temeljita priprema, koncentracija, anticipacija i iskrena volja za dijeljenjem umjetničkog iskustva. Greene (1931: 13–19) tvrdi da interpretacija označava početak istinske umjetničke egzistencije pjevača, kako napreduje u umjetnosti interpretacije, tako raste važnost promišljanja i pripreme u odnosu na samo tehničko izvođenje. Stil, prema Greeneu (1931: 28–37),

oblikuje izvođača, dok su njegovi glavni protivnici površni efekti, pretjerana razrada i samosvijest. U interpretativnom činu fokus mora ostati na pjesmi kao nositeljici značenja i na publici kao njezinu sugovorniku, jer upravo taj odnos čini temelj umjetničke vjerodostojnosti izvedbe.

Navedene razlikovne formulacije o odnosu između izvedbe kao čina interpretacije i tehničke reprodukcije mogu se sažeti na sljedeći način. Tehnička reprodukcija počiva na točnosti izvedbe: visine tonova i ritmovi su precizni, metrički okvir stabilan, a glas lijep i ujednačen. Međutim, bez retorike izvedbenih parametara, rečeničnog tempa, semantički obojene boje tona, organski motivirane dinamike, jasne dikcije i smislenih napjevnih početaka, takvo pjevanje ostaje na razini opisa, bez izražajnog govora, odnosno zvuk bez značenja.

Interpretacija, naprotiv, koristi tehniku kao sredstvo oblikovanja smisla. Tempo se pritom razumijeva kao sintaksa glazbenog govora, boja tona kao metafora izraza, a dinamika kao pragmatika komunikacije. Dikcija i legato ne djeluju kao dvije suprotstavljene vještine, već kao istodobno ostvareni aspekti govora pjevanjem. Vibrato i disanje također ne funkcioniraju kao autonomni efekti, nego kao kontrolirani resursi ekspresije (Ameling, 2022: 11–12; 16–23). Kada se svi ti elementi sjedine, kada tehnika postane sredstvo izraza, a zvuk nositelj smisla, izvedba prestaje biti naknadni čin i postaje mjesto nastanka značenja (Ronyak, 2014: 543–549).

U zaključku se nadopunjuju navedene perspektive Kimballove koncepcija mikrodrame i minijature, Amelingin pojam posredništva i dvorazinski model rada, Hemsleyjeva tipologija prema Greeneu, Ronyakino premještanje težišta s teksta na izvedbu, Steinova i Spillmanova poveznica između poetske analize i glazbene forme, Greeneova estetika univerzalnih emocija. Njihova je zajednička pretpostavka da izvedba solo pjesme nije dopuna stabilnom tekstu, nego njegova javno ostvarena istina; da je partitura tek struktura kojoj izvođači daju ekspresiju i iznenađenje izvedbe (Ameling, 2022: 8); da tempo nije broj nego rečenica, da boja nije ukras nego zvučna metafora, da dinamika nije glasnoća nego dramaturgija odnosa s publikom. Iz Youensina shvaćanja glazbenog zapisa kao interpretacije poetskog teksta proizlazi da se izvedba solo pjesme ne može razumjeti kao puka tehnička reprodukcija notnog zapisa, nego kao čin u kojem se značenje djela ostvaruje u zvuku. U tom kontekstu razlika između reprodukcije i interpretacije temelji se na činjenici da je prva usmjerena na realizaciju notnog zapisa, dok se druga odnosi na ostvarenje

njegova značenja. Smisao u pjesmi koja se izvodi, nastaje u istom trenutku u kojem se ton rađa iz riječi, a riječ zadobiva život u tonu. Upravo u toj istodobnosti izvedbenog trenutka nalazi se temeljna činjenica da izvođački čin nije samo tehnička vještina (reprodukcija), nego prije svega oblik umjetničke interpretacije.

Radočaj-Jerković (2024: 38–42) sustavno razgraničuje pojmove reprodukcije i interpretacije u glazbenoj izvedbi te pokazuje kako se povijesno i teorijski razvijao odnos između notnog zapisa, izvođača i umjetničkog smisla. Polazi od etimološkog i enciklopedijskog značenja reprodukcije kao ponovnog izvođenja koje teži vjernosti izvorniku, ističući da je takvo shvaćanje dugo dominiralo glazbenom praksom, osobito od 19. stoljeća nadalje, kada se izvođač počeo shvaćati kao posrednik skladateljeve namjere. Posebno važnim autorica smatra teorijske doprinose koji interpretaciju shvaćaju kao kreativni čin. U svjetlu navedenih teorijskih pristupa postaje jasno da se pitanje interpretacije ne može svesti na jednostavnu opreku između vjernosti zapisu i izvođačke slobode. Izvedba se pokazuje kao složen proces u kojem se tehnička preciznost, povijesno i estetsko razumijevanje te kreativna odgovornost međusobno uvjetuju. Upravo u toj napetosti između zadanoga i oblikovanoga otvara se prostor za umjetničku interpretaciju kao autonomni čin. Kako sažima Radočaj-Jerković:

„Može se zaključiti da iako se svako izvođenje glazbe ne može (i ne treba) smatrati interpretacijom, balansiranim odnosom između vjernosti partituri i opravdanih, utemeljenih te svrhovitih kreativnih rješenja moguće je dosegnuti razinu originalne izvedbene interpretacije.“

3.4. Vokalno - tehnički preduvjeti za ostvarenje umjetničke interpretacije

U solo pjesmi, kao sintezi glazbe i poezije, vokalna tehnika ne predstavlja samo tehničku osnovu pjevanja, nego središnji element interpretativne svijesti. Autori koji su se bavili ovom temom slažu se u tvrdnji da bez tehničke stabilnosti i svjesne kontrole glasovnog mehanizma nije moguće ostvariti uvjerljivu izvedbu, ali naglašavaju različito pojedine aspekte. Elly Ameling polazi od ideje da svaka riječ nosi i zvuk i značenje, dok Thomas Hemsley smatra da tekst zauzima središnju ulogu u interpretaciji. Carol Kimball promatra glas kao instrument pripovijedanja, a Stein i Spillman tumače izvođenje kroz teorijski i analitički pristup. Plunket Greene i Ronyak donose šira,

više filozofska razmišljanja o ulozi pjevača i umjetničkog izraza, pri čemu su njihovi doprinosi više refleksivni nego tehnički. Iz svega navedenog, moguće je uočiti da se vokalno – tehnički preduvjeti ne mogu promatrati izolirano, već kao dinamičan temelj koji omogućuje umjetničko jedinstvo glazbe, teksta i interpretativne imaginacije. Izvedba solo pjesme ne iscrpljuje se u točnom reproduciranju zapisanog notnog teksta, nego se ostvaruje kao čin interpretacije u kojem se glazba i poezija stapaju u jedinstvenu estetsku i retoričku cjelinu. Pjevač u tom procesu ne djeluje kao neutralan prenositelj zapisa, nego kao interpret koji poetske slike i glazbene geste pretvara u smisleni događaj. Kako ističe Hemsley (1998: 188) umjetnička izvedba pretpostavlja tehniku koja je u potpunosti usvojena i automatizirana, tako da se izvođačeva pažnja može nesmetano usmjeriti na oblikovanje izraza, značenja i komunikacije, a ne na svjesnu kontrolu tehničkih postupaka. Ronyak (2014: 543–549) dodatno proširuje ovu perspektivu navodeći da se značenje ne može svesti na notni zapis i tekst, nego nastaje u samom činu izvedbe, u prostoru susreta između izvođača i publike. Izvedba time postaje mjesto gdje glazba i riječ zadobivaju svoje puno značenje, ne kroz tehničku točnost, nego kroz estetsku svijest i imaginativnu prisutnost izvođača.

Stein i Spillman (1996) povezuju vokalnu tehniku s analitičkim i teorijskim aspektima. Njihov je pristup jedinstven jer izvođačima nudi metodološki okvir koji povezuje teorijska znanja o formi, harmoniji i fraziranju s vokalno-tehničkim postupcima disanja, legata i artikulacije, čime tehniku pretvara u sredstvo izraza. Primjenjujući linearnu analizu proizašlu iz schenkerijanskih⁹ načela u kontekstu vokalne interpretacije, autori pokazuju da svijest o dubinskoj strukturi glazbe može voditi izvođača u oblikovanju fraze i dinamike. Tehnika se pritom razumijeva kao sredstvo interpretacije, a ne kao autonomna mehanička vještina. Njihov je cilj, kako sami navode, osigurati izvođačima alate za donošenje interpretativnih odluka, pri čemu razdvajanje tematskih cjelina harmonije, melodije, ritma i forme ne narušava jedinstvo, nego predstavlja pedagošku strategiju koja vodi prema dubljem razumijevanju glazbe (Stein i Spillman, 1996). U usporedbi s Ameling i

⁹ Glazbeno-analitička metoda koju je razvio Heinrich Schenker (1868.–1935.), austrijski glazbeni teoretičar. Njegova teorija, poznata kao Schenkerova analiza ne bavi se površinskim elementima glazbe (ritmom, instrumentacijom, harmonijskim trikovima), nego traži duboku strukturu - temeljni kostur na kojem se gradi svaka tonalna kompozicija, da se pokaže unutarnje jedinstvo i organski rast glazbenog djela iz jedne osnovne ideje. Izvor: The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Heinrich Schenker." Encyclopedia Britannica, June 15, 2025. Dostupno na: <https://www.britannica.com/biography/Heinrich-Schenker>. Pristupljeno 4.9.2025.

Kimball, koji naglasak stavljaju na dikciju i imaginaciju, Stein i Spillman nude teorijski okvir koji interpretaciji daje strukturalnu podlogu. Time pokazuju da se umjetnička sloboda ne suprotstavlja disciplini, nego se na njoj temelji.

Greene (1931) ističe da interpretacija počiva na tehničkoj usavršenosti, osjećaju za atmosferu i ovladavanju tonskom bojom. Tehniku, prema autorovom tumačenju, nije teško naučiti, ali njezina potpuna integracija u izvođačku praksu zahtijeva ustrajan rad i disciplinu (Greene, 1931: 1–8). U tom je smislu blizak Ameling, iako djeluje iz drugačijeg povijesnog konteksta; oba autora smatraju da tehnička stabilnost mora postati automatski odgovor glasa na izražajne impulse. Greene naglašava važnost kontrole daha, rezonance, jasne dikcije i lakoće fraziranja, pri čemu se izražajnost temelji na jednostavnosti i prirodnosti tona. Takav racionalan pristup odražava duh ranog dvadesetog stoljeća, u kojem se estetski ideal čistog tona povezuje s idejom samodiscipline i profesionalne pouzdanosti. Na taj način Greene pokazuje da tehnička sigurnost nije samo tehnički alat, nego i pokazatelj umjetnikove estetske zrelosti te profesionalne svijesti.

Elly Ameling taj ideal vokalne discipline razvija unutar suvremenog pedagoškog konteksta, u kojem legato zauzima središnje mjesto kao temeljno tehničko i estetsko načelo pjevanja. Prema njezinu tumačenju, legato nije tek fizičko povezivanje tonova, nego princip koji objedinjuje kontrolu daha, dinamike i kontinuiteta zvuka, čime postaje preduvjet uvjerljive interpretacije (Ameling, 2022: 11). Polazeći od tradicije *bel canta*, autorica smatra da je legato osnova svake pjevačke linije te da njegovo savladavanje omogućuje slobodu u svim ostalim oblicima fraziranja. Ameling razlikuje horizontalno fraziranje, koje teži stvaranju dugih zaokruženih glazbenih linija, od vertikalnog, utemeljenog na ritmičkoj artikulaciji i preciznosti izgovora. Upozorava da se slogovno pjevanje često pogrešno tumači kao nužna posljedica notacije, pri čemu se gubi smisleni glazbeni tijek. Suprotno tomu, pjevač mora povezivati riječi i slogove u organsku cjelinu koja diše zajedno s frazom i teži retoričkom cilju. Kao vježbu koja razvija osjećaj za kontinuitet i povezanost tona, Ameling preporučuje izvođenje gregorijanskih korala, jer oni omogućuju uranoteženo usmjeravanje daha i jasnoću linije. Ameling vokalnu tehniku ne shvaća isključivo kao fiziološki proces, nego i kao oblik mentalne discipline i duhovne koncentracije, u kojoj tehnička kontrola postaje izraz unutarnje sabranosti i umjetničke predanosti. Nadalje, još jedan ključni element

vokalne tehnike, vibrato, Ameling ne smatra dodatkom već prirodnom sastavnicom tona. Prema tumačenju Ameling (2022: 21–22), vibrato proizlazi iz slobodnog, uravnoteženog tona te funkcionalne postavke glasa. Umjetno induciran vibrato, upozorava autorica, dovodi do narušene intonacije i gubitka kontrole. U tom smislu podsjeća na Mozartovu opasku o pretjeranom vibratu koji, umjesto da oplemeni, narušava jednostavnost i čistoću tona. U interpretaciji solo pjesme, vibrato se može prilagoditi potrebama izričaja, ali uvijek uz mjeru i svijest o kontekstu. Izostavljanje vibrata može poslužiti za prikaz krhkosti, napetosti ili distance, dok ubrzano titranje može pojačati osjećaj uzbuđenja ili emocionalnog vrhunca. Takvo shvaćanje potvrđuje autoričinu estetičku dosljednost da tehnika ne predstavlja zatvoren sustav nego fleksibilan okvir koji omogućuje izražajnu raznolikost i kontroliranu spontanost vokalne izvedbe. Njezina izjava da „*ljepota leži u liniji*“ sažima cjelokupnu filozofiju pjevanja, tehnička savršenost nije cilj sam po sebi, već sredstvo očuvanja jasnoće glazbenog izraza.

Nadalje, u pristupu disanju, Ameling razvija osobito precizan i suvremen pristup. Ističe da se izraz „*uzeti dah*“ pogrešno razumijeva u značenju prisile i napora, dok bi pravilno disanje trebalo biti prirodno i spontano i povezano s otvaranjem tijela (Ameling, 2022: 23). Disanje, prema autorici, nije pokazatelj fizičke izdržljivosti, nego sredstvo oblikovanja glazbene strukture. Svaki udah mora imati interpretativnu svrhu, u službi poetskog smisla fraze. Slično Hemsleyju, koji povezuje disanje s pojavom nove misli i harmonijske promjene (Hemsley, 1998: 134–135), Ameling (Ameling, 2022: 23) navodi da disanje predstavlja granicu između dviju misli. U njezinu tumačenju, disanje postaje istodobno tehnički i izražajni alat: ono određuje tempo, emocionalnu boju i logiku glazbenog tijeka. Disciplinirano, ali prirodno disanje osigurava stabilnost tona i smirenost scenske prisutnosti, a upravo ta ravnoteža razlikuje profesionalnu interpretaciju od amaterske izvedbe.

Hemsley osobitu važnost pridaje razumijevanju harmonijske strukture kao temelja tehničke i izražajne izvedbe. Smatra da promjene u harmoniji označavaju promjene u emocionalnom tijeku te da ih izvođač mora osvijestiti u cilju uvjerljive interpretacije (Hemsley, 1998: 120–122). Takvim se razumijevanjem Hemsley približava stavovima Stein i Spillman, iako Hemsley polazi iz izvođačke, a ne teorijske perspektive. U njegovom pristupu tehnička priprema ne znači samo

savladavanje pjevačkih vještina, nego sposobnost prepoznavanja odnosa između teksta, harmonije i izražajnog cilja izvedbe.

Kimball pruža složen uvid u međudnos vokalne tehnike i interpretativnog procesa, promatrajući ih kao međusobno ovisne dimenzije koje se ostvaruju u kontinuiranoj interakciji. Umjetnička solo pjesma, prema shvaćanju autorice, rezultat je sustavne pripreme koja obuhvaća analizu teksta, glazbene strukture i poetske slike, pri čemu se tehnička, emocionalna i intelektualna komponenta prožimaju u jedinstvenom izražajnom činu (Kimball, 2013: 23). Skladateljev izbor melodijskih i harmonijskih sredstava oblikuje emocionalni ugođaj i semantičku dubinu. Kimball stoga predlaže metodički okvir interpretacije koji uključuje čitanje poezije naglas, izdvajanje poetskih slika i njihovu transformaciju u zvuk. Time uvodi pojam mikrostrukturalne osjetljivosti pjevača kao sposobnosti prepoznavanja i transfera suptilne ritmičke, intonativne i semantičke nijanse teksta kroz zvukovni izraz (Kimball, 2013: 24). Kimball navodi da pristup u kojem se tehnička disciplina razumije kao sastavni dio izražajnog procesa, otvara teorijski okvir koji se nadovezuje na Hemsleyjevo tumačenje harmonijske strukture kao izvora interpretativne logike te anticipira analitičko-pedagoški model Steina i Spillmana, u kojem se izvođačka praksa i teorijsko razumijevanje glazbenog teksta povezuju u jedinstveni sustav vokalne artikulacije i izraza. Kimball smatra da tehnika nije samo sredstvo, nego dio izraza. Kad izvođač savlada tehniku, ona mu ne služi samo da ispravno otpjeva tonove, nego da izrazi značenje i emociju glazbe. Tehnika i interpretacija su neodvojive. Ovaj se pristup oslanja na Hemsleyjevu ideju da harmonijska struktura skladbe (odnosi između akorda, napetosti i razrješenja) pruža unutarnju logiku i smisao interpretacije. Drugim riječima, način na koji izvođač oblikuj frazu i cjelinu ovisi o tome kako glazba harmonijski diše. Kimballina koncepcija takvog razumijevanja interpretacije unaprijed predviđa pristup Steina i Spillmana, koji su kasnije razradili metodu povezivanja analize i izvođenja odnosno učenje pjevanja kroz razumijevanje glazbenog teksta (harmonije, ritma, strukture). Kod Steina i Spillmana, kao i kod Kimball, izvođač ne ostaje na razini tehničke realizacije nego djeluje skao interpret koji razumije glazbeni proces koji izvodi. To se razumijevanje neposredno očituje u izgovoru, boji glasa, dinamici i frazi, odnosno u cjelokupnom izražaju izvedbe.

Na temelju analize Susan Youens (1991) može se uočiti da njezino tumačenje *Winterreise* jasno pokazuje koji su vokalno-tehnički preduvjeti nužni za ostvarenje umjetničke interpretacije. Vokalna linija, deklamacija, tempo i dinamika u ciklusu nisu neutralni parametri, nego su oblikovani prema značenju teksta i psihološkom stanju lirskog subjekta, zbog čega vokalna tehnika ne predstavlja cilj interpretacije, nego sredstvo koje omogućuje artikulaciju unutarnjeg monologa i značenjske složenosti djela.

Sažimajući prethodno navedene pristupe, može se uočiti da autori Ameling, Hemsley, Kimball te Stein i Spillman dijele zajedničku ideju o cjelovitosti interpretativnog procesa. Vokalna tehnika pritom se ne promatra kao puko sredstvo kontrole, nego kao organski element izraza. U središtu je uvijek odnos glasa, riječi i glazbe, premda put do tog jedinstva poprima različite oblike: kod Ameling prevladava fiziološko-izražajna dimenzija, kod Hemsleyja tekstualna, kod Kimball imaginativna, a kod Steina i Spillmana analitička. Kod Youens vokalno-tehnički elementi su nužni preduvjeti za artikulaciju unutarnjeg monologa i psihološke složenosti lirskog subjekta, pri čemu tehnika služi ostvarivanju značenja. U svim se pristupima tehnička kompetencija pojavljuje kao preduvjet umjetničke slobode, dok se sama sloboda ostvaruje kroz disciplinu i svjesnu kontrolu izraza. Parsons donosi teorijski pomak u razumijevanju odnosa između vokalne tehnike i interpretacije. Za razliku od autora koji tehniku promatraju kao preduvjet izražajnosti, Parsons je definira kao aktivnu sastavnicu samog interpretativnog procesa. U njegovu tumačenju, notni zapis ne predstavlja zatvoreno i samodostatno djelo, već početnu strukturu koja se ostvaruje tek u trenutku izvedbe, kroz interakciju izvođača, publike i konteksta. Time se težište pomiče s reprodukcije na čin stvaranja značenja u aktualnom izvedbenom trenutku. Parsons (2004: 3–11) upozorava da pretjerana tehnička usmjerenost može dovesti do gubitka svježine i spontanosti interpretacije, te zagovara ravnotežu između preciznosti i izražajnog rizika. Takav pristup približava ga teorijama izvedbenih studija i suvremenom razumijevanju interpretacije kao procesa. Vokalna se tehnika razumijeva kao dinamičan sustav koji omogućuje fleksibilnost, komunikacijsku autentičnost i estetsku otvorenost. Na taj način Parsons nadopunjuje izvođačko-pedagoške modele Ameling, Kimball i Hemsley suvremenim teorijskim uvidom u tehniku kao kreativnim čimbenikom umjetničke interpretacije.

Sustavan pregled glazbenih elemenata, harmonije, tonaliteta, melodije, motiva, ritma, metra i forme, kao temeljnih alata interpretacije daju Stein i Spillman (Stein i Spillman, 1996). Autori naglašavaju važnost njihova međusobnog djelovanja u stvaranju značenja te potiču izvođača da na temelju razumijevanja strukture razvije sposobnost samostalnog odlučivanja u izvedbi. Na taj način teorijska analiza dobiva praktičnu funkciju, a izvođač postaje aktivan koautor izvedbenog procesa.

Hemsley (1998: 134–135) ovu misao proširuje analizom odnosa glasa i klavirske pratnje, pri čemu se pratnja ne smije promatrati samo kao pozadina, nego kao aktivni nositelj dramaturgije i značenja. Harmonijski prijelazi, promjene teksture i ritmički impulsi u pratnji djeluju kao interpretativni pokazatelji koji vode pjevača kroz emocionalne promjene u djelu. Na taj se način vokalno-tehnički preduvjeti proširuju izvan granica individualne izvedbe i uključuju interakciju s pijanistom kao ravnopravnim sudionikom glazbenog dijaloga.

Kimball dodatno produbljuje ovaj pristup analizom melodije, ritma, harmonije i forme, pokazujući kako njihovo međudjelovanje oblikuje emocionalnu dinamiku pjesme (Kimball, 2013: 103–109). Autorica melodiju promatra u relaciji s klavirskom pratnjom i harmonijskom strukturom, dok ritam opisuje kao kralježnicu glazbe koja određuje napetost i opuštanje interpretacije. U analizi forme naglašava da pjevač mora prepoznati odnos između poetske i glazbene strukture te uočiti skladateljevo namjerno odstupanje od metričke ili ritmičke pravilnosti. Ovakav analitičko-interpretativni okvir omogućuje izvođaču preciznije planiranje fraziranja, disanja i dinamičkih odnosa, pri čemu se tehnička svijest ne može odvojiti od izražajne namjere.

Prema Kimball (2013: 167), oblikovanje fraze temeljni je pokazatelj tehničke zrelosti, jer svaka fraza zahtijeva niz mikroodluka o težini tona, boji i vremenskoj artikulaciji, a takve odluke proizlaze primarno iz precizne kontrole disanja i rezonancije, ali i iz razumijevanja semantičkog ritma jezika. Autorica naglašava da tehnička svijest ne ograničava spontanost, nego joj daje jasnoću i strukturu: samo izvođač koji vlada tehnikom može ostvariti imaginativnu slobodu. Što je pjevač dublje uronjen u poetski sloj pjesme, to potpunije može ostvariti svoj glazbeni izričaj, jer interpretacija istodobno čini razumijevanja i fizičkog izražavanja.

Greeneovo shvaćanje, iako pripada ranijoj generaciji, nudi vrijedan most prema suvremenim pedagoškim načelima. Njegov zahtjev da tehnika postane automatska refleksija izraza (Greene, 1931: 4–8) anticipira današnje shvaćanje tehničke discipline kao preduvjeta umjetničke slobode. Za razliku od Parsonsa i Kimball, koji naglasak stavljaju na kreativnost i interpretativni rizik, Greene inzistira na dosljednosti i fizičkoj stabilnosti kao jamstvu estetske jasnoće. Time potvrđuje da se tehnička i estetska dimenzija ne isključuju, nego međusobno nadopunjuju: kontrola glasa omogućuje izražajnost, a izražajnost potvrđuje tehničku zrelost. Njegov naglasak na disanju i rezonanciji pokazuje kontinuitet sa suvremenim pristupom Ameling, ali i evoluciju od pojma fizičke kontrole prema pojmu interpretativne svijesti.

U širem kontekstu, svi analizirani autori pokazuju da vokalna tehnika nije samodostatna, već integrativna kategorija koja povezuje fiziološko, kognitivno i estetsko djelovanje. Razlike među njima proizlaze iz naglasaka: Ameling ističe osjetilnu preciznost, Hemsley lingvističku jasnoću, Kimball imaginativnu i poetsku svijest, Stein i Spillman analitičko razumijevanje, Greene disciplinu, Parsons otvorenost i izvedbenu kontekstualnost, a Ronyak premještanje težišta s notnog i poetskog teksta na izvedbu kao mjesto nastanka značenja. Uvidi Susan Youens uklapaju u shvaćanje tehnike kao značenjski uvjetovanog sredstva, a ne autonomne vokalne kategorije. Zajednički nazivnik njihova pristupa jest shvaćanje da se tehnička kompetencija pretvara u umjetničku vrijednost tek kada proizlazi iz svijesti o značenju i komunikaciji.

Time se vokalno-tehnička svijest definira kao dinamičan oblik umjetničkog mišljenja u kojem se tehnička disciplina, analitička refleksija i estetska imaginacija stapaju u jedinstven proces interpretacije. Uspješna izvedba ne proizlazi iz samog posjedovanja vještine, nego iz sposobnosti izvođača da tehniku preobrazi u izražajni jezik. U tom se trenutku glas više ne čuje samo kao zvuk, nego kao misao i emocija pretočene u ton, kao prostor u kojem se tehnika uzdiže do umjetnosti.

3.5. Odnos s publikom kao nezaobilazna komponenta interpretacije

U suvremenoj vokalnoj pedagogiji i izvedbenoj praksi odnos s publikom zauzima središnje mjesto u definiranju umjetničke interpretacije. Iako svi autori uključeni u analizu ovoga poglavlja ističu

da je komunikacija s publikom sastavni dio estetskog iskustva, njihovi se pristupi i pojamovni okviri razlikuju. Tako primjerice Kimball (2013) poima taj odnos kroz emotivnu i dramaturšku komunikaciju, gdje izvođač oblikuje doživljaj publike dinamikom i retoričkim naglaskom. Hemsley (1998) ga promatra kao etički čin dijeljenja iskustva, u kojem izvođač postaje posrednik smisla između teksta i slušatelja dok Ameling (2022) naglašava autentičnost i etičku prisutnost - sposobnost izvođača da bude potpuno usklađen s trenutkom izvedbe. Ronyak (2014) shvaća solo pjesmu kao izvedbeni događaj, u kojem se smisao ne prenosi jednostrano, nego nastaje u susretu izvođača i publike.

Kimball (2013: 11) polazi od dramaturgijskog načela prema kojem je pjevač pripovjedač, posrednik između skladatelja, pjesnika i slušatelja. Prema njezinom shvaćanju, recital umjetničke solo pjesme je uspješan tek kada izvođač uspostavi emocionalni luk koji zatvara krug riječi, idealnu poveznicu između teksta, glazbe i publike. Publika tada nije pasivni promatrač, nego sudjeluje kao suputnik u emocionalnoj naraciji. Taj model interpretacije ne temelji se na ekstroverziji, nego na preciznoj analizi poetske i glazbene razine već na razumijevanju dramskog naglaska u tekstu i prepoznavanju emocionalnih točaka u glazbenoj strukturi. Na taj se način prema Kimball suptilno spaja tehnički i psihološki aspekt, pri čemu je tehnika sredstvo, a ne svrha izraza. Umjetnički čin postaje uspješan tek kada se tehničko savršenstvo stopi s emotivnom iskrenošću, kada pjevač ne prenosi glazbu, nego njome govori. Elly Ameling (2022: 24) pojam komunikacije tumači drugačije: za nju se odnos s publikom ne ostvaruje kroz dramatizaciju, nego kroz autentičnost i prisutnost. Publika, kako tvrdi Ameling, postaje saveznik izvođača kada prepozna istinitost njegova izraza. Ta istinitost ne proizlazi iz savršenstva, nego iz unutarnje koncentracije i potpunog uranjanja u glazbu. Ameling odbacuje ideju da publika očekuje besprijeekornost jer ono što slušatelji traže jest dirnutost - trenutak u kojem glas nosi emocionalnu istinu, a ne tehničku nepogrešivost. Izvođačeva zadaća nije dokazivanje nego dijeljenje. Ova je perspektiva vrlo bliska Hemsleyjevom (1998: 187–196) poimanju pjevača kao moralnog posrednika između autora i publike jer izvođenje nije čin samopotvrđivanja, nego čin darivanja. Tako autori na različite načine ukazuju na etičku osnovu interpretacije, umjetnik mora zadržati poštovanje prema djelu, ali i prema onima kojima je ono upućeno.

Ameling (2022: 24) posebnu pozornost posvećuje ulozi memoriranja kao preduvjetu neposredne komunikacije. Pjevanje napamet, tvrdi, omogućuje izvođaču da uspostavi kontakt očima s publikom i da u potpunosti živi u glazbi. Kada pogled nije vezan uz note, tada glas i tijelo postaju otvoreni instrument izraza. Autorica naglašava da jednako kao pijanisti, violinisti i instrumentalisti i pjevači mogu usvojiti opsežan repertoar napamet. Time pamćenje nije samo tehnička vještina, nego izraz povjerenja u vlastitu pripremljenost, ali i u sam glazbeni materijal koji izvođač utjelovljuje. Tijekom tog procesa izvođač ostvaruje potpunu prisutnost koja stvara osjećaj zajedništva s publikom.

Kimball i Ameling, iako različitih pristupa, dijele ključnu pretpostavku, a to je da publika mora osjetiti da je izvedba namijenjena upravo njoj, a nije svrha samoj sebi. Kimball (2013: 172) upozorava da suvremena vizualna kultura potiče očekivanje zabave, što često vodi površnoj teatralnosti. Prava umjetnička izvedba, tvrdi ona, ne smije podilaziti publici, nego je treba angažirati kroz estetsko iskustvo koje traži koncentraciju, imaginaciju i emocionalnu otvorenost. Ameling (2022) dodaje da ta angažiranost proizlazi iz iskrenosti budući da publika prepoznaje istinu čak i u nesavršenosti. Time se pojam komunikacije preoblikuje i više ne služi prijenosu informacija, već razmjeni energija između dviju svijesti, izvođačeve i one slušatelja.

Hemsley (1998) i Greene (1931) proširuju tu komunikacijsku paradigmu u etičkom i psihološkom smjeru. Hemsley inzistira na etičkom temelju interpretacije tako da pjevač koji pristupa izvedbi s potrebom za samopotvrđivanjem gubi dublji smisao glazbenog čina. Za Hemsleya koncert je čin povjerenja i to povjerenja u skladatelja, u publiku i u vlastitu sposobnost da bude posrednik, a ne u središtu pozornosti. Takav stav neutralizira tremu, jer izvođač više ne brine o dojmu koji ostavlja, već o vjernosti koju njeguje prema poruci koju prenosi (Ameling, 2022: 25). Trema se tada preobražava u oblik sabranosti i umjesto tjeskobe pred publikom, javlja se usmjerenost prema djelu. Hemsleyjev (1998: 190) poziv za „*ljubav prema publici*“ razumijeva se kao zahtjev za etičkom poniznošću u kojoj pjevač ne traži divljenje, nego dijeli svoje umjetničko iskustvo.

Ameling ovu ideju produbljuje kroz koncept služenja glazbi. Umjetnost nije prostor samopromocije, nego prostor odgovornosti i predanosti. Biti pozvan pjevati znači biti privremeni

čuvar tuđeg svijeta, onoga tko mu daje glas, ali ga ne posjeduje (Ameling, 2022: 27). Otuda i njezina misao da uspjeh i slava pripadaju površnom sloju umjetničkog života, dok je istinska vrijednost u dijalogu s publikom i trajnoj potrazi za izražajnošću. Pjevač, navodi autorica, nikad ne smije biti potpuno zadovoljan, jer autentična predanost nema kraja, ona je trajni proces prevođenja glazbe u emociju, a tada i emocije u zajedništvo. Umjetnost postaje prostor transcendencije tako da izvođač ne interpretira Schuberta ili Fauréa, već Schubert ili Fauré govori kroz njega. (ibid.). Takva je interpretacija etički čin u kojem nestaje ego u službi glazbe.

Parsons (2004: 3–11) ovu ideju preuzima sa performativnog stajališta (što se događa u izvedbi). Autor odnos izvođača i publike promatra kao sastavni dio izvedbenog događaja, a ne kao komunikacijski kanal. Publika u njegovu pristupu nije pasivni primatelj značenja, nego sudionik čija prisutnost, pažnja i kulturni horizont sudjeluju u oblikovanju smisla izvedbe. Značenje se ne prenosi s pozornice prema slušatelju, nego nastaje u samom susretu izvođača i publike u konkretnom izvedbenom kontekstu.

Greene (1931: 19–28) ovoj temi s početka 20. stoljeća pristupa s iznenađujuće suvremenom intuicijom. Pojam magnetizma kojeg je uveo kao neuhvatljivu, ali presudnu komponentu uspješne interpretacije jest prirodna sposobnost izvođača da stvori „*električnu struju*“ između sebe i publike. Za njega su tišina, pažnja i koncentracija preduvjeti te obostrane napetosti. Memoriranje repertoara postaje sredstvom oslobađanja izraza i uspostave neposrednog kontakta s publikom. Boja tona (atmosferska i dramska), kako dodaje Greene, osigurava moć nad publikom jer usmjerava njezinu pažnju i omogućuje uvjerljivost. Međutim, ta moć nije autoritarna, ona proizlazi iz rezonancije istine, iz sposobnosti da glas prenese emocionalnu jasnoću.

Youens (1991) u *Retracing a Winter's Journey* uključuje recepciju kao sastavni dio interpretativnog procesa. Kada naglašava da se njezino tumačenje oslanja na kulturnu povijest i javnu recepciju djela, jasno pokazuje da značenje Winterreise ne proizlazi isključivo iz poetskog i glazbenog teksta, nego i iz načina na koji je djelo shvaćano, slušano i vrednovano u različitim povijesnim i kulturnim kontekstima. Time publika, uključujući kritiku i slušatelje, prestaje biti pasivni primatelj gotove poruke te postaje aktivni sudionik u oblikovanju značenja. Youens

nadalje ističe da proučavanje ranih recepcijskih reakcija ne služi tek povijesnoj rekonstrukciji, nego potiče preispitivanje kasnijih, uvriježenih interpretativnih stavova. Interpretacija se tako ne odvija izvan povijesti slušanja, nego u trajnom dijalogu s prethodnim čitanjima i razumijevanjima djela. Pritom se značenje ne gradi samo na razini pojedinačnih pjesama, nego u cjelovitom doživljaju ciklusa, koji se pred publikom ostvaruje u vremenu kao proces. Upravo takvo shvaćanje slušanja i recepciji daje ključnu ulogu u razumijevanju umjetničke pjesme.

Usporedbom ovih pristupa, zaključuje se o postojanju kontinuiteta u shvaćanju interpretacije kao komunikacijskog čina koji uključuje tri razine: emocionalnu (Kimball), etičku (Hemsley, Ameling), i energetska (Greene). Svi autori se slažu da se umjetnički domet ne može ostvariti odvojeno od publike te da publika nije ona druga strana, nego sudionik umjetničkog procesa. Parsonsov doprinos pritom je i refleksivan: i kada je odnos s publikom tih, gotovo nevidljiv, on ostaje prisutan kao tihi dijalog između izvođačeve, autorove i slušateljeve svijesti. Time se zatvara krug koji su Kimball i Ameling metaforički nazvale „krugom riječi“ komunikacijske petlje u kojoj riječi, ton i osjećaji imaju neprekinut tijek između izvođača i publike, stvarajući prostor zajedničkog estetskog iskustva. Youens naglašava da razumijevanje djela nastaje u dijalogu s povijesnim i suvremenim slušateljskim iskustvima, zbog čega publika nije pasivni promatrač, nego aktivni sudionik u oblikovanju značenja.

U konačnici, zaključuje se da je za sve navedene autore odnos s publikom nezaobilazna komponenta interpretacije jer on definira samu prirodu glazbenog čina. Tehnička sprema, analiza teksta i harmonije, pa čak i emocionalna introspekcija, ostaju nepotpune dok se ne pretoče u komunikaciju. Umjetnička pjesma živi tek u trenutku izvedbe kada pjevač, vođen tehnikom i maštom, uspostavi most između vlastite unutarnje svijesti i slušateljeva doživljaja. Taj most može biti ispunjen riječima, tišinom ili vibracijom tona, ali uvijek se temelji na povjerenju. U tom povjerenju, kaže Ameling, događa se ono najvažnije jer publika ne traži savršenstvo nego autentičnost (Ameling, 2022: 24).

3.6. Suradnja pjevača i pijanista

„Our pianist, formerly and wrongly called ‘accompanist’, is our greatest treasure!”¹⁰
Elly Ameling (2022: 25)

Ako Ameling i Kimball ističu praktične dimenzije partnerskog odnosa, a Parsons teorijsku, Stein i Spillman zauzimaju posrednu poziciju. U svojoj metodologiji spajaju analizu i praksu, teoriju i izvedbu. Oni jasno naglašavaju da se izvođač ne može potpuno ostvariti bez razumijevanja teorije i prakse, pjevač mora misliti harmonijski, a pijanist retorički. Takva interdisciplinarnost omogućuje oblikovanje interpretacija koje se ne temelje na intuiciji, nego na intelektualno utemeljenom razumijevanju poetsko-glazbene cjeline. U njihovoj trodijelnoj strukturi (poezija - izvođač - glazba) uloga pijanista postaje presudna jer upravo kroz klavirsku dionicu pjesma stječe formalnu i emocionalnu strukturu.

Kimball (2013) ovo stajalište dodatno razvija kroz opis partnerskog odnosa kao procesa estetskog ulaganja. Potpuno uključivanje u proučavanje pjesme kroz njezin tekst, glazbenu strukturu i izražajnu mogućnosti, postaje čin posvećenosti ljepoti. To nije tehnički zadatak, nego etičko-umjetnički izbor. Pjevač i pijanist preuzimaju zajedničku odgovornost za stvaranje, što znači da svaka njihova odluka mora biti opravdana poezijom i glazbom. U tom smislu, interpretacija umjetničke pjesme postaje moralna kategorija: autentičnost se ne mjeri efektnošću, nego dubinom razumijevanja. Kasnije Kimball (2013: 107) navodi i pojmove uvoda, interludija i postludija kao dramaturških elemenata koji proširuju poetski prostor pjesme. Ti odlomci, premda izvan vokalne linije, često nose temeljnu emocionalnu poruku. Pijanist, koji ih sam izvodi, tako preuzima ulogu pripovjedača. On govori dok glas šuti, čime se potvrđuje da klavir u solo pjesmi nije samo pratnja, nego drugi glas poezije. Ovdje se jasno očituje kontinuitet između teorijske misli i izvođačke prakse: klavirski uvod ne pomaže pjevaču, nego nadopunjuje smisao teksta.

Kod Youens (1991) klavir dobiva središnju interpretativnu ulogu, budući da klavirski uvodi, interludiji i postludiji oblikuju psihološki i značenjski prostor pjesme neovisno o vokalnoj liniji. Klavirska dionica pritom ne djeluje kao tehnička potpora pjevanju, nego kao samostalan nositelj

¹⁰ „Naš pijanist, nekoć i pogrešno nazvan korepetitorom, naše je najveće blago!” (Prijevod: Anja Papa Peranović)

značenja koji artikulira unutarnja stanja lirskog subjekta ondje gdje tekst ostaje nedorečen. Time se interpretacija solo pjesme ne može svesti na vokalnu izvedbu uz instrumentalnu pratnju, nego se ostvaruje kao zajednički hermeneutički čin pjevača i pijanista, u kojem se značenje oblikuje kroz njihovu međusobnu usklađenost i dijeljenu interpretativnu odgovornost.

Slično kao Kimball, Ameling zagovara samosvijest i profesionalnu zrelost u izboru repertoara, ali i u partnerskoj dinamici. Pjevač, tvrdi ona, mora prepoznati vlastite granice i surađivati s pijanistom koji razumije njegov senzibilitet (Ameling, 2022: 25–26). Suradnja se temelji na uzajamnom poštovanju, na svijesti da niti jedan izvođač ne može sam ostvariti cjelovitu interpretaciju. Ova misao usko se povezuje s definicijom dua kao zajedničke tvorbe koju je dala Kimball (2013: 168). Autorica navodi da pijanist i pjevač djeluju kao dvije sile istog estetskog organizma. Takav odnos zahtijeva fleksibilnost, sposobnost prilagodbe i otvoren dijalog o interpretativnim rješenjima. Kimball jasno upozorava da suradnja mijenja dinamiku kreativnog procesa u kojem individualna kontrola ustupa mjesto zajedničkom odlučivanju, što može biti zahtjevno za umjetnike navikle na potpunu autonomiju. No, upravo ta podijeljena odgovornost vodi do uvjerljivih interpretacija u kojima glas i klavir dišu zajedno, kao jedan instrument. Publika, zaključuje autorica, jasno prepoznaje kada izvedba proizlazi iz „*sinteze riječi i tona, glasa i klavira*“ (ibid.).

Amelingin tvrdi da „*pjesme ostaju svježe zahvaljujući izvedbi između pjevača i pijanista.*“ (Ameling, 2022: 25), čime se potvrđuje da umjetnička interpretacija nije završena u trenutku izvedbe, nego u trenutku njezina dijeljenja sa slušateljem. Greene i Hemsley u ovom diskursu zauzimaju rubne pozicije. Greene (1931: 1–4), iako ne govori izravno o ulozi pijanista, implicira važnost discipline, tehničke stabilnosti i tonske ravnoteže kao preduvjete bez kojih suradnja ne bi mogla funkcionirati. Hemsley (1998: 187–196), s druge strane, promatra odnos kroz etičku prizmu, ali usmjerenu na pjevača; za njega je pjevač posrednik između skladatelja, pjesnika i publike. Oba pristupa, iako jednostrana, nadopunjuju mozaik: tehnika i etika ostaju tlo na kojem izrasta svaka suradnja. U tom smislu, usporedba svih autora pokazuje da suradnja pjevača i pijanista nije dodatak interpretaciji, nego njezina srž. U solo pjesmi, gdje riječ i ton tvore jedinstvenu semantičku i akustičku cjelinu, izvođačka sinergija predstavlja preduvjet autentičnosti.

Glas bez klavira gubi dubinu, klavir bez glasa gubi smisao; tek zajedno otkrivaju ono što Kimball naziva unutarnjim životom pjesme. U tom se susretu ostvaruje ideal koji Ameling opisuje kao zajedništvo i razumijevanje (Ameling, 2022: 23), trenutak kada pjevač i pijanist nisu više dvoje, nego jedno glazbeno biće, posvećeno istom zadatku: da riječima daju zvuk, a zvuku smisao.

4. SKLADATELJI I POETIKA HRVATSKE VOKALNE LIRIKE 20. STOLJEĆA

4.1. Ivana Lang – život i umjetničko djelovanje

Hrvatska skladateljica, pijanistica i klavirska pedagoginja Ivana Lang ubraja se u red hrvatskih umjetnica čiji je život i rad još uvijek nedovoljno istražen unatoč njezinom nesumnjivom umjetničkom doprinosu hrvatskoj glazbenoj umjetnosti 20. stoljeća. Na njezino je stvaralaštvo i rad bitno utjecala i nesigurnost ratnog razdoblja u kojem je živjela i stvarala kao i opći društveni stavovi prema ženama umjetnicama u tadašnjem društvu. Rođena je prije Prvoga svjetskoga rata, a njezina stvaralačka nadahnutost buknuła je u vrijeme Drugoga svjetskoga rata. Međutim, prema podacima iz Hrvatskoga biografskog leksikona, u ranoj fazi skladateljskog stvaralaštva Ivane Lang prevladava oslonac na tradiciju, ponajprije na neoklasicizam i kasnoromantičnu estetiku, pri čemu se folklorni i nacionalni elementi pojavljuju tek suptilno, kao stilizirane intonacije bez programatskoga ili ideološkoga naglaska.

Ovim se poglavljem daje uvid u biografske elemente, glavna obilježja njezinog opusa i literaturu o skladateljici s neospornim doprinosom hrvatskoj glazbi i hrvatskoj glazbenoj baštini. Život i djelovanje glazbene umjetnice Ivane Lang na području skladanja, reproduktivne umjetnosti i pedagoškoga rada razmatraju se na temelju analize relevantne literature, uključujući specijalizirane i opće leksikone, izdanja njezinih skladateljskih ciklusa te znanstvene i stručne članke. Poseban naglasak stavlja se na njezin unutarnji svijet, sagledan kroz dnevnike koje je vodila i koje je sama opisala tvrdnjom da su njezini opusi njezin dnevnik. Umjetnički doprinos ove glazbene umjetnice hrvatskoj glazbenoj umjetnosti može se promatrati kao poveznica u povijesnoj liniji preko priznate skladateljice Dore Pejačević prema suvremenim autoricama. Njezina prisutnost i mjesto u povijesti hrvatske glazbe sve više postaje predmetom znanstveno-kritičkih radova suvremene hrvatske muzikologije čiji je zadatak potvrditi umjetničke vrijednosti i mjesto Ivane Lang u povijesti hrvatske glazbe. (Jurkić-Sviben, 2012: 163).

Ivana Lang rođena je 15. studenoga 1912. u Zagrebu u obitelji u kojoj se njegovala posvećenost glazbi. Otac joj je bio liječnik Arthur Lang koji je djelovao i kao kazališni liječnik u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, što znači da je Ivana bila izložena glazbenom utjecaju u najranijoj

dobi prateći oca na kazališnim predstavama. Umjetnost je bila životni poziv i njezine majke, Margarethe, djevojačkog prezimena Leitgebela koja je bila akademska slikarica i bavila se keramikom, a svirala je i klavir i tamburicu. Muzikalnost, pjevanje i sviranje oduvijek su bili sastavni i nezaobilazan dio svakodnevnog obiteljskog života Ivane Lang. Stoga je Ivana rano počela pokazivati sklonost izvođenju glazbe, ali i improvizacijama na klaviru (Jurkić-Sviben, 2014: 164–165).

Klavir je počela učiti u dobi od osam godina kod klavirske pedagoginje Margite Matz i već tada je bila kreativna. Na Muzičkoj akademiji u Zagrebu je 1937. godine završila studij klavira u klasi profesorice Antonije Geiger Eichorn. Još za vrijeme studija klavira imala je sklonost prema kompoziciji i stvaranju svojih djela. Ovu njezinu sklonost podržavao je tijekom studija profesor Milo Cipra kao i profesori kompozicije Slavko Zlatić i Ivo Lhotka-Kalinski. Bila je sklona poeziji i povezivanju poezije i glazbe, što je upotpunilo njezin razvoj u cjelovitu umjetničku osobu. Nakon završenog studija klavira usavršavala se kraće vrijeme na Mozarteumu u Salzburgu upoznala se s tadašnjim suvremenim europskim utjecajima u glazbi koji su obilježili njezin umjetnički skladateljski izričaj (Jurkić Sviben; 2012: 165).

Cjelokupni njezin umjetnički opus pokazuje dosljednu predanost glazbenom stvaralaštvu, a ta se predanost očituje u njezinu pedagoškom radu, izvođačkoj aktivnosti i skladateljskom opusu. Osim praktične glazbene djelatnosti, Lang je ostavila i vrijedne zapise o vlastitim promišljanjima o glazbi, sačuvane u dnevnicima. Nakon studija radila je kao profesorica klavira u glazbenom studiju Rudolfa Matza u vremenu od 1931. do 1941. godine, a od 1940. do 1943. godine na Učiteljskoj školi u Zagrebu. Na Nižoj i Višoj glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu radi kao profesorica klavira do 1978. godine. Uspješnost rada Ivane Lang kao (klavirske) pedagoginje potvrđuje popis nastupa njezinih učenika dok se uspješnost rada skladatelja potvrđuje učestalošću izvedbi njezinih skladbi. Svojim je pedagoškim radom utjecala na razvoj kvalitetnih pijanista. Tako su zapaženi učenici Ivane Lang bili Ljubomir Gašparović i Robert Andres. Za posvećenost pedagoškom radu Ivana Lang je primila 1964. godine nagradu povodom tridesetogodišnjice pedagoškog i skladateljskog rada (Kos, 2012: V).

Kao reproduktivni umjetnik Ivana Lang osim što je na klaviru pratila istaknute hrvatske vokalne soliste kao primjerice Marijanu Radev i Blanku Zec, djelovala je solistički kao pijanistica izvodeći djela suvremenih skladatelja, ali i interpretirajući vlastita djela. Svoj prvi solistički nastup održala je 1933. godine na „kompozicionoj večeri“ Rudolfa Matza, a dokaz njezine solističke karijere su programi sačuvani u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda (Miklaušić-Ćeran; 2012:V). Među interpretacijama vlastitih djela ističu se *Koncert za glasovir i orkestar*, *Groteska za orkestar*, *Simfonijski ples*, *Dvije Vidrićeve za sopran i orkestar*, *Tri istarske za alt i komorni orkestar*, *Slavonija za alt i orkestar*, *opera Kastavski kapetan*, *baleti Lažni vitez i Nijeme sjene*, komorna glazba, zborovi, solo-pjesme (ciklusi *Neizrečeno*, *Crna maslina*, *Nepoznatim stazama*, *Otuđen san i Bezimenoj*), glazba za glasovir solo (*Dva nokturna*, *Groteska*, *Suita*, *Sonatina*, *Šest preludija*, *Dva preludija i fuge*, *ciklus Na ladanju*, *Istarska barkarola*, *Tri valcera*, *Sedam krokija*, osam etida i dr.) (Detoni; 2013:V). Svoj je životni put završila u Zagrebu 2. siječnja 1982. godine (Jurkić Sviben; 2012: 165).

Skladateljska dimenzija bila je sastavni dio umjetničkog habitusa Ivane Lang još od ranog djetinjstva. Već tijekom početnog glazbenog obrazovanja pokazivala je sklonost kreativnom izražavanju, spontano dodajući improvizacijske elemente djelima koja je izvodila na klaviru. Tu je prirođenu potrebu za stvaranjem tijekom studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu usmjerila u sustavni skladateljski rad, koji je kasnije nastavila razvijati i tijekom poslijediplomskog usavršavanja u Salzburgu. Na Akademiji je pod vodstvom profesora Mile Cipre usvojila nacionalni glazbeni izraz, dok joj je Slavko Zlatić približio specifičnosti istarske ljestvice i njezine izražajne mogućnosti, koje će postati prepoznatljiv element njezina skladateljskog jezika. U području orkestracije stručno ju je vodio profesor Ivo Lhotka, čime je stekla čvrste temelje za oblikovanje vlastitog kompozicijskog stila (Jurkić-Sviben, 2012: 166).

Po povratku iz Salzburga, gdje je studirala kompoziciju kod profesora Josepha Marxa, Ivana Lang suočila se s izazovom sintetiziranja novih skladateljskih iskustava s tada dominantnim nacionalnim smjerom u hrvatskoj glazbi. Iako je bila svjesna snažnog utjecaja nacionalnog izraza, Lang je nastavila pratiti suvremene europske glazbene tendencije, među kojima se posebno ističu dodekafonija, serijalnost i neoklasicizam. U svojim prvim orkestralnim opusima, nastalim tijekom

četrdesetih i pedesetih godina 20. stoljeća, skladateljica je nastojala pronaći vlastiti umjetnički idiom koji bi spojio racionalnu strukturalnost s izražajnom slobodom i melodijskom jasnoćom (Jurkić-Sviben, 2012: 166).

Ukupni opus Ivane Lang obuhvaća 110 katalogiziranih djela. Većinu čine skladbe za klavir, solo pjesme te zbarske kompozicije *a cappella* ili uz pratnju klavira, dok manji dio pripada djelima za orgulje, harfu i flautu, poput *Četiri impresije*, te za komorne sastave, primjerice harfu i violinu. Njezin doprinos scenskoj i kazališnoj glazbi također je značajan. Skladala je glazbu za lutkarsku predstavu *Cvijet života*, dok je njezina scenska glazba za predstavu *Žabica djevojka* izvedena više puta 1950. godine. Posebno mjesto u njezinu opusu zauzima opera *Kastavski kapetan*, op. 46, koja tematizira povijesni događaj iz 17. stoljeća. Djelo je sačuvano u obliku klavirskog izvoda s naznakama instrumentacije, a odabrani su brojevi izvedeni na *Kastavskom kulturnom letu* 1997. godine. Opera, nadahnuta istarskim glazbenim folklorom i oblikovana u okviru kasnoromantičke harmonije, još uvijek čeka svoju cjelovitu scensku izvedbu (Miklaušić-Ćeran, 2012: VI).

Iako sama nije bila zagovornica nacionalnog smjera u umjetničkoj djelatnosti, Lang je u svojim skladateljskim počecima prepoznala važnost narodnog stvaralaštva kao kulturnog temelja. Smatrala je da bez dijaloga s tradicijom umjetničko djelo ne može ostvariti puni estetski i društveni odjek. Folklorne je predloške stoga koristila ne kao citate, nego kao materijal za stilizaciju i transformaciju, stvarajući originalna djela umjetničke glazbe u kojima je tradicija postajala sredstvo suvremenog izraza. U ranom razdoblju njezina stvaralaštva naglasak je bio na vokalnim skladbama, dok se u kasnijem opusu okreće obradama narodnih instrumentalnih i plesnih motiva (Jurkić-Sviben, 2012: 167)

Prva izvedba njezina orkestralnog djela zabilježena je 1945. godine, kada je na koncertnoj priredbi Zagrebačke filharmonije, Orkestar Hrvatske državne opere pod ravnanjem maestra Borisa Papandopula izveo njezinu skladbu *Groteska*. Ovaj događaj imao je šire značenje, jer je otvarao pitanje položaja i percepcije žene skladateljice u hrvatskom društvu toga vremena. Uz djela Wagnera, Schumanna, Smetane i Liszta, skladba Ivane Lang bila je istaknuta u tadašnjim glazbenim kritikama zbog „dobrog baratanja alatom“ i modernističkog pristupa formi, ali je

istodobno bila popraćena paternalističkim tonom iznenađenja „naročito kad se radi o ženi!“ (Jurkić-Sviben, 2012:169). Iako pozitivna, takva je kritika razotkrila rodno uvjetovanu pristranost kulturnog okruženja u kojem je Lang stvarala, potvrđujući da je afirmacija skladateljica u hrvatskoj glazbenoj kulturi sredinom 20. stoljeća bila opterećena duboko ukorijenjenim društvenim predrasudama.

Osnovno obilježje djela Ivane Lang jest blag, idealiziran, duhovit, lirski, intiman, ali u velikim gradacijama i vrlo intenzivan zvuk koji nikada nije agresivan. Njezino djelo *Simfonijski ples*, op. 33 (1950) predstavlja sam vrh njezinog opusa. Ovo je djelo 1970. godine snimljeno pod dirigentskom palicom Josefa Daniela za potrebe Radiotelevizije Zagreb dok je praizvedbu ovog dvanaestominutnog antologijskog ronda dualne strukture izveo Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije, 29. studenoga 2012. u okviru Majstorskog ciklusa Simfonijskog orkestra HRT-a. Umjetnička dvojakost ovoga djela manifestira se, kako ističe Detoni, stilskim kompromisom između mediteranskog i kontinentalnog praizraza te strukturnom rondovskom logikom varijantnih povrata, koji se „kvazimaskiraju sekvenciranjem“ (Detoni, 2013: V):

„Najprije, u stilskom pogledu, to je svojevrsni kompromis između hrvatskog južnjačkog i sjevernjačkog, mediteranskog i kontinentalnog, istarsko-dalmatinskog i slavonskog narodnog praizraza koji se povremeno sjeća i obrađuje baranovićevske fraze, a odmah zatim i traga za instrumentalnim odjecima vokalne matetičronjgovštine. Dvojakost zatim izbija i iz same građe glavnog rondovskog motiva koji ima znakovito silaznu i uzlaznu putanju pa se pri svojim nebrojenim varijantama neprestano vraća na vlastito ishodište, a da to nekako zamaskira i prikrije, duhovito se služi i neuništivom dosjetkom sekvenciranja“ (Detoni, 2013:V).

Dio opusa Ivane Lang koji nije u potpunosti istražen nosi i obilježja suvremenog glazbenog izričaja avangardnog hrvatskog skladateljstva. Riječ je o skladbama za klavir (*Mali šaroliki svijet*, op.61, *Sedam krokija*, op.56, *Četiri skladbe*, op.50, *Osam etida i Perpetum mobile*, op.106). Pojedine klavirske skladbe nastale su i kao literatura za njezin pedagoški rad (*Dva nokturna*, *Tri preludija*, *Dva preludija i fuge*, *Groteska*, *Istarska barkarola* i druge) (Miklaušić-Ćeran; 2012:VI).

O trudu koji je Ivana Lang uložila vezano uz recepciju svoga opusa, može se zaključiti iz njezine dokumentacije koju je sustavno vodila. Lang je pokazivala iznimnu profesionalnu disciplinu u dokumentiranju vlastitog rada budući da je sustavno slala partiture i pisma radijskim postajama, dirigentima te strukovnim udrugama (Udruženje kompozitora Hrvatske, Savez kompozitora Jugoslavije), a vodila je i bilješke o statistici njezinih izvedbi za određene godine s preciznim popisima koncerata i radijskih emitiranja. Takvo dokumentiranje vlastitih skladbi danas je ključan izvor za rekonstrukciju recepcije njezinoga opusa (Miklaušić-Ćeran; 2012:VI).

Posebno vrijedan uvid u umjetničku osobnost Ivane Lang pružaju njezini dnevnići, u kojima je tijekom niza godina bilježila vlastita razmišljanja o glazbi, interpretaciji i procesu stvaranja. Dnevnički zapisi Ivane Lang, vođeni tijekom gotovo tri desetljeća, predstavljaju dragocjen izvor za razumijevanje njezina umjetničkog identiteta i estetskih uvjerenja. Iako u prvom redu osobni, ovi tekstovi otkrivaju i skladateljičinu introspektivnu refleksiju o procesu stvaranja, interpretaciji glazbenog djela te ulozi umjetnika u društvenom kontekstu druge polovice 20. stoljeća. Lang u svojim zapisima ne govori samo o tehničkim izazovima skladanja, već promišlja o smislu glazbe, ulozi inspiracije, odnosu prema tradiciji i mjestu izvođača u tumačenju skladateljeve namjere. Na taj način njezin dnevnik postaje svojevrsni teorijski prostor u kojem se prepliću iskustvo skladateljice, pijanistice i glazbene pedagoginje.

U okviru teme o hrvatskoj vokalnoj lirici 20. stoljeća, ovi zapisi posebno su vrijedni jer nude uvid u unutarnju dinamiku stvaralačkog procesa i osobno viđenje interpretacije, one koja ne proizlazi samo iz izvedbe, već iz dubinskog dijaloga između misli, zvuka i riječi. Dnevnički tekstovi stoga dopunjuju skladateljski opus Ivane Lang, otkrivajući njezinu poetiku kao spoj discipline i intuicije, racionalnog oblikovanja i emocionalne istine. Dnevničke čuva kao dio ostavštine Kristina Beck-Kukavčić, skladateljičina kćer. Dnevnik Ivane Lang izravni je izvor podataka o tome kako se umjetnica osjećala i kako je reagirala u trenucima stvaranja. Kada je 60-ih godina 20. stoljeća na umjetničku scenu nastupila avangarda, Ivana Lang je bila dobro upoznata s novim stilskim pojavnostima i svoje je utiske i razmišljanja o novim stilovima bilježila u svoj dnevnik. Međutim, budući da je glazba za nju bila stanje svijesti i duha, avangarda nije bila njezin intimni svijet koji

bi izrazila glazbom. O tome kako je izgledalo njezino skladateljsko nadahnuće, Ivana Lang je dana 24. kolovoza 1963. zabilježila sljedeće:

„U 1-2 u noći uhvatio me je val uzbuđenja, koji dolazi uvijek prije stvaranja. Ovaj puta bilo je to u vezi sa majkom koja je upravo umrla prije 6 mjeseci. Osjećam da se moram dignuti i zapisivati... Prije nego što je majka umrla stalno me je proganjala jedna melodija koju sam majci svirala i to je bilo zadnje što sam joj svirala na klaviru. Ta ista melodija povratila mi se u pamćenje i koju sam realizirala pod naslovom „Labuđi pjev”, jer je sva negdje visoko u diskantu i kao da ima nešto irealnog u sebi, što zapravo danas tekar primjećujem...” (Jurkić-Sviben, 2012: 170)

Na dan 2. prosinca 1963. u dnevnik zapisuje o tome čemu se predaje, *„Zašto sam tako dugo čekala da sam opet sa svojom partitutom. Tu je uz moju kćerku moje potpuno zadovoljstvo. To me zaokupi da se čisto tome predajem...”* (Jurkić-Sviben, 2012: 170). Svijet oko sebe Ivana Lang je doživljavala kroz glazbu, a u dnevniku je zapisala da inspiraciju crpi iz *„cjelokupnog životnog djelovanja“* što uključuje svakodnevicu, šetnje ulicom, susrete s osobama, manifestacije u prirodi – tišina, šum vjetra, noć, priroda uopće kao i sve što stvara ugođaj i izaziva duševno raspoloženje za stvaranje, pretvaranje doživljaja u glazbu, zvukove (Jurkić-Sviben, 2012: 171).

Umjetnosti je prilazila detaljno, minuciozno je bilježila događaje u dnevnik prateći ne samo događaje na polju glazbene umjetnosti već i u književnosti, arheologiji, povijesti umjetnosti, likovnoj umjetnosti. Bio to svijet njezine inspiracije i tema bogate korespondencije koju je razmjenjivala s osobama iz tadašnjeg hrvatskog kulturnog okruženja, kako navodi Jurkić-Sviben:

„Izrezivala je i zalijepila svaku crticu koja ju je zanimala, od bilješke da je 25. rujna 1963. umro književnik Aldous Huxley, do članaka o djelima kipara Kršinića i Augustinčića, arheologije u Hrvatskoj („Pulski arheološki muzej s novim nalazima”, Vjesnik) ili nalaz mozaika s likom boginje ljubavi pronađen u starorimskom Volubilis u što je današnji Maroko. Interesiralo ju je sve što ju je okruživalo, primjerice kakva ostvarenja daje Boljšoj teatar, što su dogovorili ravnatelji devet jugoslavenskih opernih kuća do ubojstva američkog predsjednika Johna Kennedyja“ (Jurkić-Sviben, 2012: 172).

Uz bogatu korespondenciju s brojnim osobama iz tadašnjeg kulturnog i društvenog života u dnevnicima koje je vodila od 1953. godine do 1982. nalazimo i bilješke uz priloge o kulturnim događanjima koja su se odvijala u zemlji i svijetu. Iako njezin pedagoški rad, skladateljski opus i izvođačka djelatnost nisu detaljno istraženi, podaci dosadašnjih istraživanja govore u prilog vrijednosti njezinog djela hrvatskom glazbenom stvaralaštvu. Budući da je njezina djelatnost bila usmjerena na više polja, u literaturi se najviše pažnje posvetilo njezinom skladateljskom radu dok se njezin pedagoški rad kao i reproduktivna umjetnička djelatnost navodi tek uzgredno. Svoj doživljaj svijeta Ivana Lang je izražavala kroz glazbena nadahnuća i stvaranje glazbenih oblika raznog opsega od solo pjesama preko baleta do opera. U svim njezinim djelima nalazimo izrazitu sklonosti minijaturama, glazbenim lirskim slikama bliskih slušatelju. Iscrpna i sustavna analiza njezinog opusa je na početku istraživanja i ukazuje na to da je Ivana Lang hrvatska glazbenica 20. stoljeća koja je svojom osobnošću i umjetničkim djelom dala značajan doprinos hrvatskoj glazbenoj kulturi 20. stoljeća. Međutim kako navodi Opačić (2026), sudbina Ivane Lang, sažeta u misli da „*živi u sjećanjima svojih bivših učenika*“, istodobno ukazuje na snagu njezina pedagoškog djelovanja, ali i na potrebu da se njezin vokalni opus reafirmira kroz suvremenu umjetničku interpretaciju.

4.1.1. Vokalna lirika Ivane Lang

Osim djela s folklornom tematikom (istarski folklor), svoju cjelovitu umjetničku glazbenu osobnost Ivana Lang izražavala je i kroz sklonost prema poeziji. Ivana Lang svoj je skladateljski opus započela, ali i zaključila djelima za solo glas. Već u dobi od 26 godina ona stvara glazbu na tekst pjesama hrvatskih pjesnika Dragutina Domjanića (*Murve* op.1, *Oblak se gubi u daljini*, op.2, *Jagode*, *Jabuke*, op.17, *Lan*, op.20, *Če ni krova ni*, op.107) i Antuna Gustava Matoša (*Utjeha kose*, op.4, *Grički dijalog*, op.87). Stalno obilježje njezinog stvaralaštva je skladanje solo pjesama za glas i klavir na tekstove hrvatskih pjesnika. U vokalnoj lirici Ivana Lang osobito često poseže za stihovima Dragutina Domjanića, a uglazbljuje i poeziju Antuna Gustava Matoša te niza drugih hrvatskih pjesnika, među kojima su Frano Alfirević, Vladimir Nazor, K. Ivoci, Vladimir Vidrić, Vanja Radauš, Nikola Pavić i Neda Brlić, kao i tekstove istarske narodne poezije (Miklaušić-Ćeran 2012, VI). U njezinu se opusu, uz afirmirana imena poput Vesne Parun (*Crna maslina*, 1959.),

pojavljuju i manje poznati autori, primjerice Filip Valjalo, čije je stihove uglazbila u ciklusima *Nepoznatim stazama* (1960) i *Otuđen san* (1962) (Miklaušić-Ćeran; 2012:VI). U nastavku se razmatraju temeljna formalna obilježja vokalnog stvaralaštva Ivane Lang prema formi, vokalnoj liniji, harmoniji i klavirskoj pratnji.

Njezine solo pjesme imaju zajedničku temeljnu odrednicu: poetski predložak predstavlja polazište za stvaranje minijature posebnog ozračja, u kojem je klavirska pratnja samostalna, a pjevačka dionica virtuozna. Upravo se takav skladateljski pristup jasno očituje u ciklusu pjesama *Nepoznatim stazama*, op. 54, koji se sastoji od šest solo pjesama skladanih na stihove dubrovačkog pjesnika, pedagoga i baletnog plesača Filipa Valjala. Njihova suradnja nije se ograničila isključivo na uglazbljivanje njegove poezije, budući da je Valjalo osmislio i plesne pokrete za njezine balette *Nijeme sjene* i *Lažni vitez*, koji do danas nisu izvedeni. Stihove Filipa Valjala Ivana Lang uglazbila je u okviru ciklusa *Nepoznatim stazama*, op. 54, tijekom 1957. i 1960. godine. Riječ je o šest solo pjesama: *Nokturno*, *U divljem konjskom kasu*, *Sumnja*, *Smrt kroči*, *Propast* i *Novi život* u kojima je, nošeno klavirskom pratnjom, ostvareno šest različitih ugođaja, u rasponu od polaganog, mirnog tempa s ostinatnom četvrtinskom figurom do brzog tempa i razigranog ritma, preko uzlaznih arpeggia i ponavljanja istog akorda u taktu, pa sve do uporabe dubokog registra kojim se izražava duševni nemir te tempa i ritmičke strukture posmrtno koračnice. Vrijednost ovoga ciklusa očituje se i u činjenici da otkriva poeziju manje poznatog autora, premda je, kako ističe Miklaušić-Ćeran, do danas ostao nedovoljno vrednovan kao značajan doprinos hrvatskoj vokalnoj lirici 20. stoljeća (Miklaušić-Ćeran, 2012: VII).

U širem kontekstu, vokalno stvaralaštvo Ivane Lang obuhvaća razdoblje od 1940. do 1981. godine, tijekom kojega je skladala ukupno 63 solo pjesme, djelomično objedinjene u ciklusima. U ranoj fazi stvaralaštva sklada pojedinačne pjesme, svaku s vlastitim brojem i naslovom, dok se od 1950-ih godina sve izrazitije okreće oblikovanju ciklusa temeljenih na poeziji pojedinih autora (Kos, 2014: 155). U okviru toga opsežnog vokalnog opusa jasno se nazire razvojna tendencija koja, polazeći od ranih lirskih minijatura, postupno prerasta u kompleksniji izražaj zrelih ciklusa te kulminira u umjetnički razrađenim kasnijim solo pjesmama (Kos, 2014: 155). Kako nadalje navodi Kos, ovakav pristup solo pjesmama iz zrelih skladateljičinih ciklusa, utemeljenima na

introspektivnim, povremeno hermetičnim i izrazito individualiziranim poetskim predlošcima, rezultira snažnom izražajnom sugestivnošću, ali ih istodobno čini iznimno zahtjevnima u izvedbenom smislu (Kos, 2014: 155).

U ciklusima Ivane Lang, koje povezuje jedinstven i prepoznatljiv skladateljski stil, osobito se ističu naglašena emocionalnost i suptilan osjećaj za poetski tekst. Sve su solo pjesme međusobno povezane ekspresivnošću i profinjenim glazbenim izrazom. Posebnost njezinih ciklusa očituje se i u povremenom razlikovanju izražajnog tempa između vokalne i klavirske dionice, pri čemu se u pojedinim slučajevima duži tekstualni odsjeci, često izvedeni deklamatorski, prate statičnijom klavirskom podlogom. Takav odnos između glasa i klavira stvara napetost i unutarnju dinamiku glazbenog tijeka, pridonoseći izražajnosti i dramaturškoj složenosti vokalnih ciklusa Ivane Lang. Na taj se način glazba ne razvija u strogoj ovisnosti o pjesničkoj formi, nego slijedi vlastitu unutarnju logiku, čime skladateljica proširuje izražajni i semantički okvir solo pjesme (Kos, 2014: 155–157).

Nadovezujući se na prethodnu analizu formalnih obilježja vokalnog stvaralaštva, u nastavku se razmatra vokalna dionica u solo pjesmama Ivane Lang, s posebnim naglaskom na njezinu povezanost s poetskim predloškom i izražajnim mogućnostima glasa. Činjenica da skladateljica svoj opus započinje, ali i simbolično zaključuje solo pjesmama upućuje na trajnu i središnju ulogu vokalne lirike u njezinu stvaralaštvu. Uloga Filipa Valjala u tom je kontekstu značajna, budući da je njegov pjesnički izričaj bio blizak skladateljičinu senzibilitetu. Svaka od pjesama u ciklusu *Nepoznatim stazama* nosi novi doživljaj, a pjevačka dionica, uglavnom pod utjecajem teksta, ima drugačiju građu motiva u odnosu na klavirsku dionicu (Miklaušić-Ćeran, 2012: VII). U zrelim skladbama melodijska linija Ivane Lang odlikuje se izraženom razvedenošću te često poprima oštriji i nepredvidiviji karakter, pri čemu se osobita prepoznatljivost njezina vokalnog stila očituje u ekspresivnom ponavljanju pojedinih riječi i fraza. Skladateljica taj postupak koristi kao sredstvo naglašavanja značenjskih i emocionalno ključnih trenutaka poetskoga teksta, što, kako ističe Kos, predstavlja temeljnu značajku vokalnog idioma Ivane Lang (Kos, 2014: 155). Takav pristup pridonosi iznimnoj izražajnoj sugestivnosti popijevki iz zrelih ciklusa, ali ih istodobno čini interpretativno zahtjevnima. Za svaku pjesmu skladateljica pronalazi odgovarajuću glazbenu

poveznicu, stvarajući zvučni ekvivalent poetskog sadržaja, pri čemu glazba u potpunosti odražava značenje, raspoloženje i emocionalni ton stihova, pretvarajući poeziju u glazbeni izraz (Kos, 2014: 155–157). Pritom se glas i klavir ne razvijaju uvijek istim ritmom ili dinamikom, već se njihova izražajna energija namjerno razdvaja: u pojedinim trenucima vokal se kreće sporije, s dugim notnim vrijednostima, dok se u klaviru odvijaju brze promjene i izražajne modulacije (Kos, 2014: 155–157).

Uz razmatrana obilježja vokalne dionice, važnu sastavnicu izražajnog jezika solo pjesama Ivane Lang čini i njihov harmonijski sloj. Lang, iako ostaje vjerna europskoj glazbenoj tradiciji te tonalitetu kao središnjem uporištu svoga izraza, u solo pjesamama sustavno istražuje i proširuje njegove mogućnosti. Ta se težnja očituje u sklonosti prema nestabilnom i proširenom tonalitetu, što se prepoznaje u izostavljanju predznaka na početku pojedinih skladbi. To obilježje Kos opisuje kao „*razmicanje granica zamjetljivo i u sklonosti autorice horizontalnom polimetru, tom optičkom znaku elastične i podatljive fraze, odakle je samo još korak do slobodnog metro-ritamskog tijeka bez bilježenja mjere*“ (Kos 2014, 155). U tom se smislu Lang koristi mogućnostima proširenog tonaliteta koji se ne temelji isključivo na dur-mol sustavu, nego na slobodnijem i modernijem harmonijskom razmišljanju (Kos 2014, 155–157).

U okviru izražajnih sredstava solo pjesama Ivane Lang posebno mjesto zauzima klavirska dionica, koja ima važnu ulogu u oblikovanju glazbenog značenja. Klavir kao pratnja solo pjesmama odabran je kao instrument u koji je Ivana Lang, tumačeći stihove, mogla prenijeti svoje glazbene misli (Miklaušić-Ćeran, 2012: VII). Navedene izražajne postupke, u spoju s profinjenim tonskim koloritom i gusto isprepletenom klavirskom teksturom, Lang koristi kako bi ostvarila što snažniji dojam te veću interpretativnu slobodu u odnosu na poetski predložak. Pritom se tekst nerijetko razlaže kroz opsežne klavirske interludije, koji funkcioniraju kao akustički odjeci stihova i mostovi prema njihovim nastavcima (Kos, 2014: 155). Posebna izražajna vrijednost solo pjesama Ivane Lang proizlazi iz kompleksne i profinjeno oblikovane klavirske dionice, u kojoj skladateljica umješno koristi izražajne potencijale proširenog tonaliteta te oblikuje glazbeni izraz s istančanim osjećajem i razumijevanjem pijanističke izvedbe. Takav pristup svjedoči o njezinoj visokoj tehničkoj i interpretativnoj kompetenciji stečenoj bogatim pijanističkim iskustvom, pri čemu je

klavirski slog, kako navodi Kos, „*bogat i raznovrstan, razvijajući se u rasponu od postimpresionističkog koloriranja do masivnog, oporog zvukovlja*“ (Kos, 2014: 155).

Zahvaljujući vlastitoj neovisnosti, klavirska dionica u solo pjesmama Ivane Lang ne služi tek kao ravnopravni glazbeni suputnik vokalnoj liniji, nego se u određenim trenucima razvija u samostalnu, gotovo autonomnu glazbenu cjelinu. Takav pristup pridaje klaviru ulogu interpretativnog komentatora, koji nadopunjuje, reflektira ili kontrastira vokalnom izrazu, proširujući time semantički i emocionalni opseg skladbe. U tom se smislu može povući paralela s ulogom klavirske dionice u solo pjesmama Božidara Kunca, gdje klavir, zahvaljujući nezavisnosti motiva, često nadilazi funkciju pratnje i preuzima aktivnu ulogu u oblikovanju glazbenog narativa (Kos, 2014: 155). Klavirska dionica pritom slijedi isti princip: bogata je, koloristički složena i često obilježena neuobičajenim harmonijama i modulacijama (Kos, 2014: 155–157). Kako nadalje opisuje Kos, Ivana Lang koristi klavirsku dionicu na način sličan Schumannu, dajući joj samostalnu izražajnu funkciju koja nadilazi ulogu pratnje, pa se u solo pjesmama pojavljuju dulji instrumentalni segmenti, uvodi, interludiji i završetci u kojima glas miruje, a klavir preuzima ulogu nositelja glazbenog tijeka i emocionalne napetosti (Kos, 2014: 155–157).

4.2. Božidar Kunc - život i umjetničko djelovanje

Božidar Kunc rođen je 18. srpnja 1903. godine u Zagrebu, u obitelji koja je njegovala izrazito poticajno glazbeno ozračje. Prve poduke iz glazbe stekao je od svojega oca, koji je ujedno bio i njegov prvi učitelj, a skladati je počeo već u dobi od dvanaest godina, što svjedoči o ranoj formaciji njegova glazbenog izraza. Nakon završetka studija prava, Kunc je upisao Muzičku akademiju u Zagrebu, gdje se usmjerio na dva područja - pijanizam i skladateljstvo. Studij klavira završio je 1925. godine u klasi Svetislava Stančića, dok je studij kompozicije završio dvije godine kasnije pod mentorstvom Blagoja Berse. Na diplomskom koncertu predstavio se i kao skladatelj i kao izvođač izводеći vlastite klavirske skladbe, čime je već tada pokazao dvostruku umjetničku orijentaciju koja će obilježiti njegov daljnji rad.

Svoju koncertnu i skladateljsku karijeru započeo je neposredno nakon završetka studija. Već 1927. godine Zagrebačka filharmonija organizirala je koncert posvećen njegovim djelima, čime je Kunc vrlo rano stekao ugled istaknutog mladog autora hrvatske glazbene scene. Od 1929. godine djelovao je i kao pedagog na Muzičkoj akademiji, gdje je podučavao klavir i korepetirao pjevače, a između 1941. i 1951. godine bio je voditelj Opernog studija. Tijekom razdoblja između dvaju svjetskih ratova Kunc je ostvario niz značajnih međunarodnih uspjeha i zapaženih koncertnih nastupa na europskim festivalima. Unatoč ratnim okolnostima, nastavio je aktivnu skladateljsku i izvođačku djelatnost, djelujući u okviru tadašnje jugoslavenske glazbene sredine.

Presudan trenutak u njegovu umjetničkom životu predstavljao je odlazak u Sjedinjene Američke Države, gdje se pridružio svojoj sestri, proslavljenoj opernoj primadoni Zinki Milanov (Kunc). Kao pijanist i skladatelj bio je stalni umjetnički suradnik svoje sestre, redovito nastupajući s njom na koncertnim turnejama u Sjedinjenim Državama i Europi te djelujući kao njezin stalni pijanist tijekom cijelog angažmana u Metropolitan Operi u New Yorku.

Iako u američkom glazbenom okruženju nije ostvario skladateljski ni pijanistički uspjeh razmjera onoga koji je postigao u domovini, Kunc je ostao intenzivno prisutan u koncertnom životu, premda je njegov rad u znatnoj mjeri bio podređen egzistencijalnim okolnostima i potrebom profesionalne prilagodbe. Sve do posljednjih godina života nastavio je koncertnu suradnju sa Zinkom Milanov, ostajući dosljedan svojim umjetničkim idealima unatoč osobnim preispitivanjima i stvaralačkim krizama koje su obilježile završno razdoblje njegova života.

Godine 1959. susreo je DeEldu Fiebelkorn, što mu je donijelo emocionalnu stabilnost i obnovljeno umjetničko nadahnuće. Skladao je skladbe za komorne sastave, solo klavir i glas, kao i pojedina orkestralna i koncertantna djela, a njegova se lirska usmjerenost najjasnije očitovala u vokalnoj i klavirskoj glazbi, u kojima je ostvario svoje najznačajnije umjetničke dosege. Preminuo je 1964. godine, neposredno nakon posljednjeg koncerta u Detroitu, gdje je, kao solist uz Detroiti simfonijski orkestar, izveo vlastiti Klavirski koncert u h-molu te djela hrvatskih i inozemnih skladatelja (Kos, 2010: VII–IX).

4.2.1. Vokalna lirika Božidara Kunca

Vokalna lirika u Kuncovoj ostavštini zauzima važno mjesto. Skladao je 43 solo pjesme i organizirao ih u cikluse najčešće prema pjesniku ili pjesničkom krugu. Uglazbio je tekstove svoje supruge De Elde, Dragutina Domjanića, Antuna Branka Šimića, Desanke Maksimović, Miroslava Krleže i drugih jugoslavenskih, engleskih i američkih pjesnika te narodnu liriku. Kunc je za svoje prve vokalne skladbe birao tekstove u vezanom stihu, no kasnije je otkrio veću mogućnost slobodnog stiha. Jezik, bilo hrvatski ili engleski, je smatrao zvučnim materijalom, naglašavajući njegovu ritmičko melodijsku dimenziju. Njegovo razumijevanje vokalne linije temelji se na uvjerenju da je glazba primarni nositelj izraza, pri čemu vokalne dionice postaju glavni medij glazbene ekspresije. Zbog intenzivne suradnje sa pjevačima, Kunc je bio dobar poznavatelj svih tehničkih i interpretativnih mogućnosti ljudskoga glasa. Pored toga, njegove pijanističke sposobnosti doprinijele su skladanju klavirske dionice u solo pjesmama, koje su „često *obilježena orkestralnom zvučnošću i kolorističkom profinjenošću*“. Kos (2014: 141) navodi da je njegova vokalna estetika obogaćena i izrazitim smislom za improvizaciju. Tako se preko klavirske dionice najviše očituje skladateljeva maštovitost. Kuncova stvaralačka estetika ukorijenjena je u romantizmu, a u njegovim solo pjesmama glazba se pojavljuje kao temeljno sredstvo izražavanja emocija. Kao skladatelj, Kunc koristi cjelokupni raspon vokalnih izražajnih mogućnosti kako bi prenio značenje pjesničkih riječi i poetskih slika odabranih tekstualnih predložaka. U odnosu između vokalne i klavirske dionice neprestano uspostavlja nove međusobne poveznice i ravnoteže, oblikujući dinamičan dijalog dvaju glazbenih slojeva. Vokalnu liniju gradi fluidno, svjesno se odmičući od tradicionalne kantilene, čime razvija osebujan vokalni idiom u kojem se izmjenjuju recitativni i pjevni segmenti. Ritamskom organizacijom oslikava unutarnju dinamiku teksta, dok je harmonijski jezik oblikovan pod utjecajem impresionističke estetike, ostvarujući se kroz bogatstvo tonskih boja i izražajnu emocionalnu dubinu. Kunc se tijekom cijelog stvaralačkog razdoblja kontinuirano vraćao solo pjesmi kao umjetničkoj formi u kojoj je pronalazio najpotpuniji izraz svojih suptilnih glazbenih ideja i osobnih emocionalnih doživljaja. Unutar njegova opusa prepoznaju se i razdoblja zatišja u vokalnom stvaralaštvu, tijekom kojih se posvećivao skladanju klavirske i komorne glazbe. Ipak, nakon svake stanke vraćao se solo pjesmi obogaćen novim iskustvima i proširenim spoznajama o izražajnim mogućnostima glasa i klavira. Tijekom godina

djelovanja u Zagrebu Kunc je skladao solo pjesme u postojanom stvaralačkom ritmu. Odlaskom u Sjedinjene Američke Države mijenja se njegovo vokalno stvaralaštvo, budući da je u tom razdoblju sve češće koristio tekstove na engleskom jeziku. Prema Kos (2014), izbor pjesničkih tekstova jedan je od ključnih elemenata za razumijevanje skladateljske osobnosti i njegove kreativne naravi, kao i važan pokazatelj širine opće kulture. Na primjeru najvećeg skladatelja solo pjesama, Franza Schuberta, vidljivo je da i literarno skroman poetski predložak glazbom može nadmašiti vlastitu prosječnost. Kunc, naprotiv, pokazuje izrazito visoke kriterije u odabiru tekstova, što svjedoči o njegovu razvijenom ukusu, obrazovanju i osjetljivosti za poetski sadržaj. Analizom kronološkog razvoja vokalnog opusa Božidara Kunca moguće je pratiti postupno širenje njegova literarnog horizonta. U početnom se razdoblju oslanja na hrvatski romantizam (Stanko Vraz) i dijalektalnu poeziju (Dragutin Domjanić). Ubrzo potom pokazuje interes za suvremene i aktualne tekstove hrvatske moderne, a kasnije se okreće složenijim poetskim izrazima, među kojima posebno mjesto zauzimaju stihovi Miroslava Krleže, čime potvrđuje svoju spremnost za interpretaciju zahtjevnijih poetskih predložaka. U kasnijem razdoblju u svoj skladateljski rad uključuje i autore susjednih zemalja, čime proširuje kulturni i tematski kontekst svoga stvaralaštva. Njegove skladbe na stihove Desanke Maksimović, Hamze Hume, Đure Jakšića i drugih autora svjedoče o njegovoj sposobnosti prilagodbe različitim poetskim idiomima te o interesu za širi južnoslavenski kulturni prostor. Uz suvremene i književne izvore nadahnuća, Kunc se jednako predano okretao i narodnoj poeziji, koja zauzima važno mjesto u njegovu radu te predstavlja osnovu za dva ciklusa solo pjesama (op. 16 i op. 47). U tim su djelima izraženi lirizam, humor i groteska, a mnogi se od tih stihova ubrajaju među najdojmljivije i najsugestivnije stranice njegova vokalnog stvaralaštva. Nakon razmatranja poetskih predložaka koji su oblikovali Kuncov vokalni izraz, nužno je usmjeriti pozornost na glazbene aspekte njegova stvaralaštva, osobito na odnos vokalne i klavirske dionice te na obilježja njegova skladateljskog jezika.

Razmatranje Kuncova vokalnog opusa zahtijeva prethodno razmatranje određenih specifičnih okolnosti njegova skladateljskog izričaja koje su imale osobit značaj za oblikovanje njegova stvaralaštva na području solo pjesme. Jedan od ključnih čimbenika bila je kontinuirana suradnja s pjevačima, koja je izravno utjecala na oblikovanje njegova vokalnog izraza. Kuncova sestra Zinka, već od studentskih dana, a kasnije kao primadona *Metropolitan opere*, redovito je izvodila njegove

skladbe, od kojih je mnoge i posvetio upravo njoj. Kako navodi Kos (2014), suradnja s pjevačima nije se za Kunca svodila isključivo na ulogu skladatelja. Kao vrsni korepetitor, Kunc je posjedovao duboko poznavanje vokalne literature, osobito solo pjesama i opernog repertoara čime je razvio izniman osjećaj za tehničke i interpretativne mogućnosti pjevačkog glasa. To znanje omogućilo mu je da piše skladbe „ugodne“ za glas. Nadalje, klavir predstavlja drugi temeljni stup Kuncova umjetničkog izraza. Polazeći od bogatstva tonskih mogućnosti instrumenta te raznolikosti njegove tehnike i boje zvuka, Kunc istražuje postimpresionističku harmoniju i postupno gradi vlastiti pristup klavirskom zvuku, koji se razvija od gusto zasićenih koloritnih tekstura prema slobodnijem, gotovo orkestralnom zvuku klavirske pratnje. Takav pristup jasno se očituje u njegovu vokalnom stvaralaštvu, gdje klavirska dionica poprima važnu izražajnu ulogu. U vokalnom opusu Božidara Kunca klavirska dionica često funkcionira kao neovisna izražajna komponenta, čak i u jednostavnim primjerima u solo pjesmama na narodne stihove. U kasnim i zrelijim solo pjesmama, klavirska dionica je složenija i bogatija te unosi interpretativnu dubinu i zvukovnu jasnoću, često otvarajući dublje emocionalne slojeve uz vokalnu liniju. Autorova sklonost improvizaciji se također prepoznaje u njegovim solo pjesmama. Klavirska dionica u vokalnim skladbama postaje nositelj zvukovne razigranosti i inventivnosti, pridonoseći dojmu da su pojedine solo pjesme nastale kao dio šire zamišljene cjeline. Upravo ta posebna izražajnost skladateljeve glazbene imaginacije čini Kuncove skladbe osobito izražajnim i višeslojnim (Kos, 2014: 140–141).

Kuncova stvaralačka estetika¹¹ u području solo pjesme utemeljena je na shvaćanju glazbe kao prvenstveno izražajnog sredstva kojim se artikuliraju unutarnja emocionalna i psihološka stanja. U njegovoj vokalnoj lirici glazbeni izraz uvijek je usmjeren prema produbljivanju i interpretaciji pjesničkog teksta, pri čemu se značenje riječi, slikovitost i emocionalne nijanse pretaču u glazbeni tok. Premda polazi od stilskih obilježja kasnog romantizma i impresionizma, Kunc već u ranim radovima razvija osobni glazbeni jezik koji postupno uključuje snažnije napetosti i

¹¹ Estetika u umjetnosti je filozofsko-znanstvena disciplina koja proučava bit, smisao i značenje umjetničkog stvaranja te odnos umjetnosti, čovjeka i svijeta. U estetici glazbe razlikuju se dva pristupa: autonomni, koji naglašava unutarnje zakonitosti i formalnu ljepotu djela te heteronomni, koji umjetnost promatra kroz njezine psihološke, društvene i komunikacijske funkcije. *estetika. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2025. Pristupljeno 17.10.2025. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/estetika>>.*

ekspresionističke elemente. Upravo u solo pjesmi najizraženije dolazi do njegova istraživanja granica tonaliteta, pri čemu tekst djeluje kao temeljni organizacijski i izražajni oslonac oko kojeg se oblikuje glazbena forma (Kos, 2014: 141). Taj se razvoj ogleda i u promjeni njegova glazbenog sloga, od tradicionalnog razgraničavanja vokalne melodije i klavirske pratnje, vidljivog primjerice u pjesmama *Strepnja* i *Čežnja*, oblikovanim u „postromantičkoj tradiciji koncertnog *Lieda*“, prema slobodnijem, dinamičnijem i ekspresivnijem glazbenom tkanju. U pjesmama poput *Strepnja* i *Čežnja* Kunc postupno razvija odnos glasa i klavira kao ravnopravnih izražajnih elemenata. Umjesto tradicionalne pratnje, klavirska dionica preuzima aktivnu ulogu u oblikovanju značenja, nadopunjujući i razvijajući vokalne fraze te zajedno s glasom gradi jedinstvenu izražajnu cjelinu.

Razvoj vokalnog stila kod Kunca povezan je s njegovim odmakom od ranih melodijskih i harmonijskih konvencija, prema sve većoj izražajnosti i strukturalnoj složenosti u vokalnoj dionici. Ta se promjena očituje u slobodnijem odnosu prema melodiji i harmonijskoj strukturi. Kos (2014: 142) navodi da se „*pojedini odsjeci uglazbljenog teksta tako prelijevaju u bezbroj nijansa, bez izrazita prijelaza: Od janáčkovskih „govornih melodija“ do izrazitijih melodijskih fleksija i široke „belkantističke fraze*“. Kako navodi autorica, takvu pokretljivost melodije omogućuje metrika koja se organski povezuje s tekstom, poprimajući izmjene karaktera iz široke i mirne protočnosti, u napetu, uzdrhtalu pokretljivost. Melodijska linija pritom spontano reagira na naglaske riječi te prati „*semantičke i emotivne*“ nijanse stiha, stvarajući dojam neprekinutog dijaloga između glazbenog i poetskog izraza. Kuncov se harmonijski jezik razvija postupno prema proširenom tonalitету vidljiv i u njegovim ranijim solo pjesmama. Od samog početka njegovog stvaralaštva, melodija se oblikuje kao izrazito osobna i raznovrsna, dok harmonijske strukture pokazuju utjecaj impresionizma. Kunc često u svojim solo pjesmama piše prepoznatljivi detalj u vokalnoj dionici koji se ponavlja i lako pamti kao npr. silazna fraza uz riječ „*crnomanjastoga*“ u pjesmi *Crnomanjasti* (Tri šaljive pjesme, op. 47) ili silazna linija uzvika „*Ne, nemoj mi prići*“ u *Strepnji*. Uz melodijsku, ključna značajka Kuncovih solo pjesama je harmonijska struktura. Njegov skladateljski rad unosi impresionističke elemente u hrvatsku glazbu istovremeno otvarajući prostor prema slobodnoj atonalnosti. Kako navodi Kos (2014: 142) „*harmonijsku komponentu svojih solo pjesama shvaća sad kao faktor boje, sad kao sredstvo ekspresije*“. Harmonijski izričaj temelji se na iznenadnim modulacijama i tonalnim diskontinuitetima, dok

gustoća akordnih struktura i kromatski postupci aktivno sudjeluju u nijansiranju semantičkog i izražajnog sloja teksta. U kasnijim solo pjesmama, harmonija preuzima vodeću ulogu krećući se između proširene tonalnosti i slobode atonalnosti. Te kasne skladbe, prema Kos, karakterizira još i zvučnosta gustoća, snažna koloristička napetost i ekspresivnost klavirske dionice. Međutim, harmonijsko promišljanje u Kuncovu opusu često se pojavljuje kao samostalan izražajni sloj te ga nije uvijek moguće tumačiti isključivo u odnosu na tekstualni predložak, što se može ilustrirati konkretnim primjerom u taktovima 13 i 14 solo pjesme *Čežnja* koja je u Des-duru gdje promjena harmonije u D-dur izravno oslikava riječ „blista“, pojačavajući njezin semantički i izražajni učinak.

Kuncova se glazbena imaginacija često nadahnjuje pjesničkim slikama i metaforama, a osobito je izražajna u solo pjesmama na stihove narodne poezije. U tim vokalnim minijaturama skladatelj ostvaruje prepoznatljivu zvučnosta boju uporabom stiliziranih elemenata folklorizma, koji se povremeno pojavljuju i u njegovoj klavirskoj glazbi. Takav oblik lokalnog kolorita ne proizlazi iz težnje za oblikovanjem nacionalnog stila, nego iz skladateljeve estetske znatiželje i potrebe da pronađe odgovarajući glazbeni izraz u skladu s tekstom, pri čemu, kako dodaje Kos (2014: 145), u slučaju Božidara Kunca folklorni elementi djeluju više kao nostalgичna i duhovita aluzija nego kao iskaz ideološke pripadnosti.

O uvodnim vokalnim gestama u Kuncovim solo pjesmama i načinu na koji skladatelj postiže karakterizaciju kroz vrlo male glazbene geste govori sljedeći citat Kos (2014: 146):

„U popijevci Ne gledaj me što sam malena to je quasi improvisando uvodnog poklika „Ej, djevojčice“ nad ležećim tonovima akorda. U Crnomanjastome uvodna vokalna fraza „Tri bi plava, joj, za jednoga dala“, s karakterističnim predrazom ispred poklika „joj“; u Bolesnoj ženi to je opet slobodna, recitativna fraza, iznad izdržanih statičkih bordunskih tonova pratnje. Ovim se minijaturama, uostalom, ostvaruje humor i groteska u Kuncovu opusu na briljantan način. Očituje se u njima skladateljeva moć karakterizacije u okviru upravnog govora odnosno dijaloškog postupka.“

Kako navodi Kos (2014), u kontekstu južnoslavenskog glazbenog prostora osobnost Božidara Kunca zauzima izdvojeno i iznimno mjesto. Svijet njegovih pjesničkih i glazbenih slika izrazito je slojevit te, kako za slušatelja, tako i za onoga koji analitički pristupa njihovim različitim razinama, otkriva mnoštvo iznenađujućih nijansi i značenjskih slojeva. Kunc je, zahvaljujući profinjenom osjećaju za tekst i glazbu, pronalazio glazbene ekvivalente poetskih slika, transformirajući izražajne značajke jezika u melodijske i harmonske strukture koje prenose emocionalni ugođaj stihova.

4.3. Antun Dobronić - život i umjetničko djelovanje

O ranom životu i glazbenim počecima Antuna Dobronića, provedenima u rodnoj Jelsi i na Hvaru, pisale su njegove kćeri Rajka Dobronić-Mazzoni i Lelja Dobronić. Antun Dobronić rodio se 2. travnja 1878. godine. Potječe iz dalmatinske sredine snažno obilježene narodnom glazbenom tradicijom, što je imalo trajan utjecaj na njegov umjetnički senzibilitet i kasnije estetske poglede (Dobronić-Mazzoni, 1997: 211). Korespondencija iz tog razdoblja nadopunjuje poznate biografske podatke o Dobroniću, otkrivajući podršku koju je primao od kolega i prijatelja te njihova mišljenja i komentare o njegovim prvim skladateljskim pokušajima. Iz tih pisama razvidna je potpora koju je mladi Dobronić dobivao od prijatelja i kolega, kao i njihovi komentari na njegova rana djela. Dopisivanje otkriva njegovu predanost radu, mladenački entuzijazam i jasno izraženu želju za umjetničkim napredovanjem.

Prve glazbene pouke Dobronić je primio od svećenika i skladatelja Pavla Matijevića, koji je u njemu prepoznao talent i potaknuo ga na daljnje usavršavanje. Sačuvana pisma svjedoče o njegovim prvim pokušajima u području harmonije i kompozicije te o Matijevićevim savjetima i ispravkama. Ključnu ulogu u njegovu formiranju imao je Josip Hatze, kod kojega je Dobronić, radeći kao učitelj na Visu, u Splitu pohađao privatne poduke iz kompozicije, harmonije i kontrapunkta. Za razliku od blagog Matijevića, koji je mladog Dobronića uglavnom ohrabrivao i hvalio, Josip Hatze prema njegovim skladateljskim pokušajima zauzimao je kritičniji stav, savjetujući mu da privremeno prekine s pisanjem i posveti se proučavanju djela bečkih klasičara kako bi razvio glazbeni ukus i razumijevanje klasičnih oblika; unatoč tome, ton njihova

dopisivanja odaje međusobnu privrženost, poštovanje i iskrenu učiteljsku naklonost (Rakitić, 2022: 116).

Antun Dobronić je, na poticaj Franje Ksavera Kuhača, napisao svoju autobiografiju za leksikon, u kojoj se prisjeća svog umjetničkog razvoja i važnosti koju je u tom procesu imao Josip Hatze:

„Često zalijećah do Spljeta gdje primah lekcije od pomenutog Hatzea. Ja sam, međutim, od općenja s njime mnogo više profitirao nego od ono samo nekoliko direktnih lekcija. On mi je bio dao direktivu u pojimanju umjetnosti, on mi je raširio glazbeni horizont i izoštrio ukus, u jednu riječ, on je onaj, koji me je naučio muziku umjetnički posmatrati“ (Dobronić, 2000: 9).

Dobronić je srednjoškolsko obrazovanje stekao u učiteljskoj školi u Arbanasima pokraj Zadra. U to je vrijeme zanimanje učitelja ujedno predstavljalo jednu od rijetkih kulturnih profesija u regiji, što se posebno očituje u kasnijem Dobronićevu djelovanju. Već kao učenik drugog razreda, 1895. godine, pokazao je izrazit interes za glazbu i vlastitim rukopisom, na službenom talijanskom jeziku uputio molbu Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu, tražeći informacije o nastavnom programu te institucije. Iako je na upit dobio odgovor, njegov sadržaj nije sačuvan (Dobronić, 2000: 11). To je ujedno bio prvi puta da se zahtjeva proširenje glazbene naobrazbe prema zagrebačkom školskom sustavu.

Na savjet Josipa Hatzea, kako je sam zapisao u pismu Kuhaču, klavir je učio na konzervatorija u Pesaru, dok je naprednije znanje stjecao prema školi B. Cesija, ravnatelja napuljskog konzervatorija, kroz koju je upoznao bogatu literaturu glazbenih klasika. Redoviti susreti s Hatzeom u Splitu, koji je od 1898. do 1902. studirao kod Pietra Mascagnija u Pesaru, dodatno su proširivali Dobronićeve umjetničke horizonte i rafinirali njegov ukus. Utjecaji tih razgovora i spoznaja uskoro su se počeli očitovati i u njegovim glazbenim tekstovima. Više je članaka i kraćih rasprava, koje se bave tadašnjim stanjem hrvatske glazbe, objavio u stručnom časopisu Glazbeni i kazališni vjesnik (Dobronić, 2000: 22). U tim je tekstovima Dobronić iznio svoje estetske i idejne poglede, čime je postavio temelj vlastitom skladateljskom radu. U jednom od njih, nakon kritičkog osvrta na stanje hrvatske glazbene scene, zaključuje *„da narodni duh ne isključuje pravu umjetnost, naprotiv, da je samo ona kompozicija u pravom smislu narodna, koja je istodobno*

umjetnički lijepa i savršena. “Nadalje, skladatelj se posebno osvrće i na površno shvaćanje glazbe u tadašnjem društvu, ističući kako ljudi smatraju da glazba služi „*da se čovjek ne dosadi...A kad se pomisli da tako nisko shvaća tu bogodanu umjetnost ne samo prost i neuk, ma i ogromna većina naše inteligencije, zar ne da je to činjenica, koja svakom iskrenom ljubitelju glazbe mora zadavati ne malu brigu, zar ne, da je to činjenica, koja ubija polet svakome, koji bi htjeo tu masu glazbeno uzgajati?*“ (Dobronić, 2000: 24–25).

Dobronić je 1905. stekao stručne kvalifikacije za učitelja pjevanja i klavira, čime je postao profesionalno glazbeno obrazovan. Uz pedagoški rad bavio se i teorijskim promišljanjima o glazbenom odgoju, o čemu je redovito pisao u stručnim člancima. Osim pedagoških tema, pokazao je zanimanje i za analitički rad, pa je o ciklusu romanci *Proljetni lahori* svoga učitelja Josipa Hatzea objavio estetsko-glazbenu studiju u kojoj je analizirao tekstove i glazbu te sam izvodio romanse, pjevajući uz vlastitu klavirsku pratnju (Dobronić, 2000). Takav spoj skladateljske, pedagoške i izvođačke djelatnosti svrstava Dobronića među svestrane i utjecajne glazbene osobnosti hrvatske glazbe prve polovice 20. stoljeća (Dobronić-Mazzoni, 1997). Antun Dobronić bio je iznimno svestran skladatelj čiji se stvaralački opus proteže kroz širok raspon glazbenih vrsta, od simfonijske i orkestralne glazbe preko opera i drugih glazbeno-scenskih oblika, do kantata, vokalne i zborske glazbe, kao i komornih i instrumentalnih djela za solo instrumente i manje sastave. Svojim je skladbama, među kojima se ističu vokalni ciklusi, simfonije, glazbeno-scenska djela, zborske skladbe te klavirske i komorne kompozicije trajno obogatio hrvatsku glazbenu baštinu. Umro je 12. prosinca 1955. u Zagrebu.

4.3.1. Vokalna lirika Antuna Dobronića

Antun Dobronić ubraja se među skladatelje hrvatske moderne koji su dali značajan doprinos razvoju solo pjesme. Njegovo stvaralaštvo odlikuje uravnotežen odnos vokalnog i instrumentalnog sloga te izražena osjetljivost za poetski sadržaj. Unutar njegova vokalnog opusa posebno se izdvaja prva zbirka *Sumorni akordi* (1910), nastala na stihove Božidara Lovrića, Filipa Marušića, Antuna Tresića Pavičića, Dragutina Domjanića, Rikarda Katalinića Jeretova i Frana Galovića. Kako navodi Kos, zajedničku crtu tih ranih solo pjesama čini nenametljiva, pjevnna melodija, uz klavirsku

dionicu gusto isprepletenu harmonijskim slojevima i oporim disonancama. Posebnost klavirskog dijela očituje se u udvajanju pjevačke linije u desnoj ruci, čime se dodatno pojačava izražajna povezanost vokalne i instrumentalne komponente (Kos, 2014: 111).

Kos navodi da unatoč širokom i raznolikom glazbenom stvaralaštvu Antuna Dobronića samo se manji dio njegovih skladbi danas izvodi na koncertnim pozornicama. Među rijetkim djelima koja se još mogu čuti izdvajaju se *Carnevale* iz 1913. godine te orkestralna suita *Jelšonski tonci*. Dobronićeve solo pjesme doživjele su još manju afirmaciju, unatoč činjenici da su tijekom skladateljeva života bile uspješno izvođene od istaknutih vokalnih umjetnika. Među njima se posebno izdvaja sopranistica Maja Strozzi-Pečić, koja je značajno pridonijela njihovu promicanju. Prema zapažanju autorice (2016: V), Dobronićevo vokalno stvaralaštvo gotovo je u potpunosti iščeznulo iz izvođačke prakse; tek se povremeno u radijskom eteru, zahvaljujući interpretaciji Tomislava Neralića, mogao čuti dio ciklusa *Hajduk*. Do danas muzikološka istraživanja nisu posvetila značajniju pozornost Dobronićevu opusu solo pjesama iako se u skladateljevoj ostavštini radi o iznimno bogatom i raznolikom vokalnom stvaralaštvu. Dobronićev vokalni opus obuhvaća 41 solo pjesmu, organiziranih u 10 ciklusa koji su danas dio fonda Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu. Nepotpuna datacija Dobronićevih solo pjesama dodatno otežava precizno utvrđivanje kronologije njihova nastanka. Brojne skladbe ne sadrže podatke o godini nastanka, a pojedine čak ni oznaku opusa, zbog čega se muzikolozi u određivanju vremena njihova stvaranja često moraju osloniti na pretpostavke. Ti se zaključci temelje na usporedbi stilskih obilježja, analizi rukopisa te dostupnim podacima o prvim javnim izvedbama. Iako takvi izvori ne omogućuju potpunu rekonstrukciju skladateljeva stvaralačkog puta, ipak pružaju dovoljno informacija za uočavanje razvojnih etapa u okviru njegova vokalnog opusa. Na temelju poznatih činjenica može se zaključiti da Dobronić najintenzivnije stvarao solo pjesme između 1910. i 1920. godine, a zatim ponovno od sredine tridesetih do kraja četrdesetih godina 20. stoljeća, čime se potvrđuje kontinuitet njegova interesa za vokalni izraz unatoč povremenim stvaralačkim stankama. U pojedinim rukopisima i tiskanim izdanjima Dobronićevih solo pjesama nalaze se prijevodi tekstova na talijanski, njemački i francuski jezik, što svjedoči o skladateljevoj namjeri da svoja vokalna ostvarenja približi i međunarodnom izvođačkom krugu. Analizom kronološkog razvoja njegova opusa za glas i klavir uočava se i postupna evolucija glazbenog izraza unutar ove vrste.

Taj se razvoj prije svega očituje u sve promišljenijem odabiru pjesničkih predložaka, koji postaju ključni čimbenik oblikovanja glazbene ideje i izražajnog karaktera pojedine solo pjesme (Kos, 2017: V).

Dobronićeve rane solo pjesme okupljene su u zbirci *Sumorni akordi* za sopran i klavir (1910.), koju je skladatelj ponio sa sobom na studij u Prag kako bi je predstavio svojim profesorima. Odabir pjesničkih tekstova u toj zbirci, kao i u ciklusu *Reveries* za tenor i orkestar iz 1912. godine, pokazuje njegovo stilsko i estetsko usmjerenje prema poetici moderne. Kako je ranije navedeno u *Sumornim akordima* zastupljeni su pjesnici Božo Lovrić, Filip Marušić, Dragutin Domjanić, Rikard Katalinić Jeretov, Fran Galović i Ante Tresić Pavičić. Tematski se ove solo pjesme bave idealiziranom ljubavlju, prikazima prirode, refleksivnim ugođajima groblja te poetizacijom smrti. Nedugo nakon stvaranja tih ranih vokalnih djela Dobronić se okreće narodnoj lirici, koja će postati trajnim i neiscrpnim nadahnućem njegova daljnjeg skladateljskog stvaralaštva (Kos, 2017: V).

Nakon svojih ranih vokalnih ostvarenja, za koja je sam skladatelj istaknuo da su nastala u duhu Hatzeova i Puccinijeva stila, Dobronić se postupno okreće oblikovanju vlastitog glazbenog jezika. U tom procesu ključnu su ulogu imali tekstovi narodnog pjesništva, koje sve češće postaje polazište za njegove solo pjesme. Tako su, primjerice, *Snoviđaji djevojački* nastali prema „pučkoj poeziji iz Bosne i Hercegovine“. Osim što je na narodne stihove stvarao vlastite melodije, Dobronić je u pojedinim ciklusima posezao i za autentičnim narodnim napjevima. Kao aktivan istraživač i sakupljač tradicijske glazbe, znanja stečena proučavanjem folklora sustavno je ugrađivao u svoj vokalni izraz. Izvornu građu pronalazio je u zbirkama Franje Ksavera Kuhača, ali i u vlastitim terenskim zapisima. U nekim je ciklusima okupljao napjeve iz različitih regija tadašnje Jugoslavije, čime je izražavao umjetničku, ali i idejnu povezanost s idejom jugoslavenske kulturne integracije (Kos, 2017: V-VI).

Kako sam Dobronić navodi u svojim bilješkama, najčešće je koristio tradicijske napjeve iz hrvatskih krajeva, četiri s otoka Hvara te po jedan iz Međimurja, Istre, Dalmacije, Slavonije, Pribića i Bosanske Posavine, uz dodatke preuzete iz drugih regija. Nazivi Dobronićevih ciklusa već na razini naslova sugeriraju tematske okvire u kojima se kreću njegove solo pjesme. U njima

se prepoznaju različiti sadržajni slojevi, od pučkih religijskih i hajdučkih motiva do lirskih tema koje progovaraju o ljubavi i čežnji. Dosljednost u oblikovanju vlastitog nacionalnog izraza Dobronić pokazuje i u zborskom stvaralaštvu, gdje također grupira skladbe u cikluse i zbirke, pridajući im jasno prepoznatljiv tematski karakter.

Dobronićev stil u solo pjesmama snažno je oblikovan njegovim trajnim zanimanjem za tradicijsku glazbu. Narodne elemente, tekstove, melodije, ritmove i intonacije, skladatelj je ugrađivao u svoj umjetnički izraz na različite načine. Ponekad je sam stvarao nove melodije nadahnute duhom i jezikom narodnih pjesama, stvarajući tako glazbu koja oponaša folklorni stil, ali zadržava autorski karakter. U drugim je slučajevima posezao za izvornim narodnim napjevima, koje je umjetnički prerađivao i obogaćivao složenijim harmonijskim rješenjima. Vokalna dionica u tim skladbama često ostaje vjerna izvornom obliku narodnog napjeva, zadržavajući njegovu jednostavnost, melodijsku prepoznatljivost i pjevnost. Klavirska dionica, međutim, ne funkcionira samo kao pratnja, nego kao prostor skladateljskog izraza i invencije. U njoj Dobronić ostvaruje bogatiji harmonijski jezik, uvodi modulacije, ritamske varijacije i suvremene skladateljske postupke. Na taj način u njegovim solo pjesmama nastaje spoj tradicijskog i modernog izraza: glas čuva autentičnost narodnog napjeva, dok klavir donosi individualni, umjetnički i suvremeni skladateljev pečat.

Prema Kos, glazbeni slog Dobronićevih solo pjesama obilježava bogata i slojevita tekstura u kojoj se ističu kontrapunktski pokreti, disonantne harmonije, samostalni motivi i umetci, uz povremene agogičke oscilacije, rubata i ornamentiku. Sve te značajke stvaraju dinamičan i izrazito razrađen klavirski slog koji se razlikuje od jednostavne i linearne strukture narodnog napjeva u glasu.

Dobronić, napuštajući tzv. latentnu harmonizaciju tradicijskog predloška, nije narodne napjeve jednostavno harmonizirao, već ih je umjetnički preradio, stvarajući posebnu vokalnu vrstu koja se nalazi između umjetničke solo pjesme i folklorne transkripcije. Njegove solo pjesme temeljene na tradicijskog glazbi mogu se usporediti s vokalnim ostvarenjima skladatelja poput Benjamina Brittena, Luciana Berija i Vladimira Ruždjaka.

Solo pjesme Antuna Dobronića izvodili su istaknuti umjetnici, među kojima se posebno ističe Maja Strozzi-Pečić, kojoj su posvećeni ciklusi *Snoviđaji djevojački* i *Dilberke* (1917.). Ovi ciklusi, nastali na tekstovima narodne poezije neprecizno određenog podrijetla, obilježeni su vokalnim dionicama bogatim melizmima, produženim melodijskim linijama u kojima se jedan slog teksta proteže na više tonova, čime se postiže osobita pjevnost i izražajnost. Njegove rane solo pjesme, nastale u mladenačkoj fazi stvaralaštva, pokazuju utjecaj glazbene moderne, a stil koji skladatelj izgrađuje definira kao „*sintezu narodne glazbe i vrhunskog europskog artizma*.“. Na taj način Dobronić pridonosi razvoju hrvatske umjetničke solo pjesme 20. stoljeća, ostavljajući prepoznatljiv i osoban skladateljski trag (Kos, 2017: VI).

5. METODOLOŠKI PRISTUP UMJETNIČKOM PROJEKTU

5.1. Umjetnička praksa i umjetničko istraživanje

Poglavlje razmatra odnos između umjetničke prakse i umjetničkog istraživanja, polazeći od suvremenih teorijskih pristupa koji umjetničku praksu prepoznaju kao relevantan izvor znanja i istraživački postupak. Prema Hannula et al. (2021: 15) umjetnička praksa uvijek jest istraživanje ili se barem odvija u istraživačkom okviru. Saukko navodi da samorefleksija omogućuje istraživaču da postane svjestan ograničenja vlastite percepcije i na taj način otvori prostor za različite interpretacije umjetničkog djela kao i nove stvarnosti (2003: 62). U skladu s navedenim teorijskim postavkama, u ovom se radu umjetnička praksa promatra kao temeljni nositelj istraživačkog procesa.

U okviru umjetničkog istraživanja koje praksu prepoznaje kao izvor znanja, postaje nužno precizirati kako se praksa razumije iz perspektive izvođača, odnosno na koji se način svjesnost, namjera i procesualnost očituju unutar samog čina umjetničkog djelovanja. U kontekstu ovako shvaćene umjetničke prakse kao istraživačkog procesa, važno je dodatno razjasniti razliku između učenja i prakse, osobito iz perspektive izvođačkog rada. Sterner razlikuje ta dva pojma naglašavajući da praksa, za razliku od učenja, nužno podrazumijeva svjesnost i volju te se temelji na namjernom i reflektiranom ponavljanju procesa s jasno artikuliranom namjerom (Sterner, 2012: 15). Praksa se pritom ne svodi na puko stjecanje vještina ili usvajanje sadržaja, već predstavlja aktivan proces u kojem izvođač ostaje svjesno prisutan unutar samog čina djelovanja.

Takvo razumijevanje prakse u potpunosti je kompatibilno s pristupima umjetničkom istraživanju koji umjetničku praksu prepoznaju kao izvor znanja. Sternerova tvrdnja da praksa „obuhvaća učenje, ali ne i obratno“ dodatno naglašava hijerarhijsku prednost svjesne, namjerne prakse nad pasivnim učenjem. U metodološkom smislu, to implicira da se znanje u umjetničkom istraživanju ne proizvodi izvan prakse, već se konstituira unutar samog procesa izvođenja, kroz kontinuirano promatranje, refleksiju i prilagodbu interpretativnih odluka. Time se praksa potvrđuje kao istraživački postupak koji ne teži isključivo konačnom rezultatu, već razvoju razumijevanja kroz proces.

U okviru suvremenih teorijskih tumačenja umjetničkog istraživanja, u ovom se radu tema Ivane Lang, Božidara Kunca i Antuna Dobronića u kontekstu hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća obrađuje kao izvođačko istraživanje na području vokalne umjetnosti. Istraživanje se oslanja na osobnu vokalno-solističku aktivnost autorice, s fokusom na umjetničku interpretaciju odabranog repertoara solo pjesama navedenih autora kao središnjeg istraživačkog fenomena, pri čemu se autorica tijekom istraživanja pojavljuje u višestrukoj ulozi ne samo izvođačice, istraživačice i refleksivne promatračice vlastite interpretativne prakse već i kao zagovornice i promicateljice širih kulturnih vrijednosti.

Iako se često smatra da je umjetničko djelovanje u suprotnosti s istraživanjem umjetnosti, stvarajući na taj način dihotomiju između umjetnosti i istraživanja, u ovom se radu ta suprotnost prevladava povezivanjem umjetničke interpretacije solo pjesme kao izvedbenog čina s njezinom teorijskom refleksijom, pri čemu se interpretacija promatra kao proces u kojem se glazbeni, tekstualni i izvođački elementi istodobno oblikuju i istražuju, u skladu s pristupom koji objedinjuje kvalitativne istraživačke metode i specifičnosti umjetničke prakse (Hannula et al., 2021). O umjetničkoj interpretaciji govori se u radovima Judkins (1996), Jerković (2019; 2021) i Silverman (2007). U tom se kontekstu umjetnička interpretacija ne promatra isključivo kao estetski čin, nego i kao oblik istraživačkog promišljanja.

U skladu s pristupom umjetničkom istraživanju prema Whitney (2015), glazbena izvedba u ovom je istraživanju shvaćena kao središnje mjesto proizvodnje znanja. Izvedba se ne promatra isključivo kao prezentacija rezultata, nego kao istraživački događaj u kojem se znanje konstituira kroz sam čin izvođenja, u odnosu glasa, tijela, vremena i prostora. Živa izvedba pritom je po svojoj prirodi prolazna i neponovljiva, no upravo ta prolaznost predstavlja jedno od temeljnih obilježja umjetničkog znanja. U takvom okviru izvođač se pojavljuje kao istraživač koji kroz proces pripreme, donošenja interpretacijskih odluka i javne izvedbe razvija nova saznanja o glazbenom djelu, vlastitom izvođačkom identitetu i komunikacijskom potencijalu izvedbe. Prema Whitney (2015), publika pritom ne djeluje kao pasivni recipijent, već kao aktivni sudionik u oblikovanju značenja izvedbe, čime se umjetničko istraživanje jasno pozicionira u javnom prostoru.

Dokumentacija izvedbe shvaća se kao sekundarni sloj istraživanja, koji ne zamjenjuje izvedbeni događaj, ali omogućuje njegovu refleksiju i analitičko sagledavanje.

Borgdorff (2012) sustavno razmatra specifičnost umjetničkog istraživanja u odnosu na znanstveno istraživanje, s posebnim naglaskom na mjesto umjetničke prakse u proizvodnji znanja. Autor polazi od teze da se umjetničko istraživanje ne može mjeriti istim kriterijima kao znanstveno istraživanje jer se temelji na drugačijoj epistemološkoj logici i naglašava da se u umjetničkom istraživanju znanje proizvodi u i kroz umjetničku praksu, a ne izvan nje. Umjetnički proces, izvedba i materijalni aspekti prakse nisu ilustracija teorije, nego središnje istraživačko polje. Time se odbacuje shvaćanje prema kojem je teorijska refleksija jedini legitiman oblik znanja, a umjetnička praksa samo njegov predmet. Dodatno razrađuje pojam situiranog znanja, koje je kontekstualno, iskustveno i neraskidivo povezano s osobom izvođača ili umjetnika. Subjektivnost se pritom ne smatra metodološkim nedostatkom, već nužnim uvjetom umjetničkog istraživanja, pod uvjetom da je istraživački proces jasno artikuliran, reflektiran i javno komuniciran. Također, autor ističe da je cilj umjetničkog istraživanja proizvodnja uvida i razumijevanja, a ne univerzalnih, ponovljivih rezultata. Vrijednost takvog istraživanja ne leži u generalizaciji, nego u relevantnosti, refleksivnosti i doprinosu umjetničkoj praksi. U tom kontekstu, izvedba, dokumentacija i teorijska refleksija tvore cjelinu u kojoj nijedan element nema hijerarijsku prednost.

Na tim teorijskim postavkama utemeljen je i metodološki okvir ovog istraživanja. Umjetničko istraživanje započinje iznošenjem teorijske podloge koja podupire temu disertacije, postavljanjem pitanja vezanih uz istraživački kontekst i primjenu metoda prilagođenih istraživanju u umjetnosti. Istraživanje se oslanja na osobnu vokalno-solističku aktivnost autorice, na kojoj se temelji umjetnička interpretacija odabranih djela. U takvom dualnom pristupu istraživanje se sastoji od dva međusobno povezana dijela: prvog, koji se odnosi na osobni umjetničko-istraživački rad (teorijski i umjetnički), te drugog, koji uključuje javnu izvedbu i snimanje tonskog zapisa odabranog repertoara ovih hrvatskih skladatelja.

Umjetničko istraživanje sastoji se od teorijske razrade, odabira repertoara za istraživanje, umjetničke pripreme repertoara, javne umjetničke izvedbe, izrade tonskog zapisa odabranog repertoara hrvatskih skladatelja i skladateljice 20. stoljeća na hrvatskom jeziku u smislu audio

snimanja i glazbene produkcije te, zaključno, donošenja preporučenog koncepta izvođenja odabranog repertoara.

U opisu interpretacije javno izvedenog umjetničkog rada koristi se PbR metoda (*Practice Based Research*). Prema Candy (2006), istraživanja koja su usredotočena na prirodu prakse nazivaju se „istraživanjima utemeljenima na praksi“ ili „praksom vođenim istraživanjima“, s ciljem pronalaženja novih koncepata i metoda u generiranju izvornog znanja. Važno je razlikovati istraživanja utemeljena na praksi i samu praksu. Mnogi praktičari ističu da istražuju u svojoj svakodnevnoj praksi, no bitna je razlika u tome što je cilj istraživanja utemeljenog na praksi stvaranje novih kulturoloških shvaćanja koja nisu nova samo samom istraživaču, nego i širem auditoriju, što ujedno razlikuje istraživača od praktičara (Scrivener 2002). S tim u vezi, ovim se istraživanjem utemeljenim na izvođačkoj praksi razvijaju nove spoznaje, interpretacijski modeli i koncepti primjenjivi na rad sa sličnom vokalnom literaturom. Na temelju ovako postavljenog metodološkog okvira, u nastavku rada pristupa se opisu i tijeku umjetničkog projekta, u kojem se navedeni koncepti umjetničke prakse kao istraživanja konkretiziraju kroz proces pripreme, izvedbe i refleksije solističkog recitala.

5.2. Ciljevi i hipoteze istraživanja

U istraživanju se postavlja više međusobno povezanih ciljeva. Primarni ciljevi usmjereni su na utvrđivanje karakteristika glazbenog izričaja odabranih skladatelja te njihovu usporedbu sa suvremenicima, kao i na revitalizaciju i reinterpretaciju manje poznatih i rjeđe izvođenih skladbi iz hrvatske vokalne baštine 20. stoljeća. Nadalje, cilj istraživanja bio je i utvrditi učestalost izvođenja djela navedenih skladatelja analizom javno dostupnih podataka relevantnih izvora, definirati teorijske modele i interpretativna načela primjenjiva na odabranu literaturu te kvalitativno opisati izvođačke principe na odabranom repertoaru. Sekundarni cilj istraživanja usmjeren je na omogućavanje dostupnosti tonskog zapisa kao trajnog dokumenta umjetničkih rezultata istraživanja.

Na temelju dosadašnjih uvida i istraživačkih pitanja formulirale su se sljedeće hipoteze:

H1: Postoji podudarnost između glazbene vrijednosti i učestalosti izvođenja odabranog glazbenog repertoara.

H2: Nedostupnost umjetničkih snimki glazbenih djela rezultira smanjenim interesom vokalnih interpretata za izvođenje skladbi.

H3: Činjenica da su skladatelji djelovali kao aktivni izvođači - klavirski suradnici u radu s pjevačima odrazila se na koherentnost njihovih djela za glas i klavir.

H4: Umjetničko istraživanje temeljeno na pjevačkoj praksi mijenja odnos pjevača prema interpretaciji proširujući ulogu izvođača prema ulozi zagovornika i promicatelja širih kulturnih vrijednosti.

U radu se postavljaju sljedeća istraživačka pitanja:

1. Je li vokalni skladateljski opus Lang, Kunc i Dobronić dovoljno prisutan na hrvatskoj i inozemnoj glazbenoj sceni?
2. Jesu li skladateljski radovi odabranih skladatelja u vokalno tehničkom i umjetničkom smislu ravnopravni s djelima njihovih izvođenijih suvremenika?
3. Utječe li dostupnost notnih materijala i audio zapisa na učestalost izvođenja skladbi te posredno i na popularnost skladatelja među izvođačima?
4. Utječe li i na koji način neposredna izvođačka suradnja skladatelja s vokalnim solistima na stil skladanja solo pjesama?
5. Koji su interpretacijski modeli primjenjivi u kreiranju umjetničke izvedbe odabranog repertoara?
6. Kako originalno pristupiti reinterpretaciji skladbi skladatelja 20. stoljeća?
7. Kako osuvremeniti i uspostaviti nove koncepte i metode u radu na vokalnoj interpretaciji solo pjesme?
8. Koja je uloga istraživanja utemeljnog na praksi (*Practice Based Research*) u pjevačkoj profesiji?

Na postavljena istraživačka pitanja odgovora se korištenjem različitih metodoloških pristupa koji se razrađuju u poglavlju Metode istraživanja.

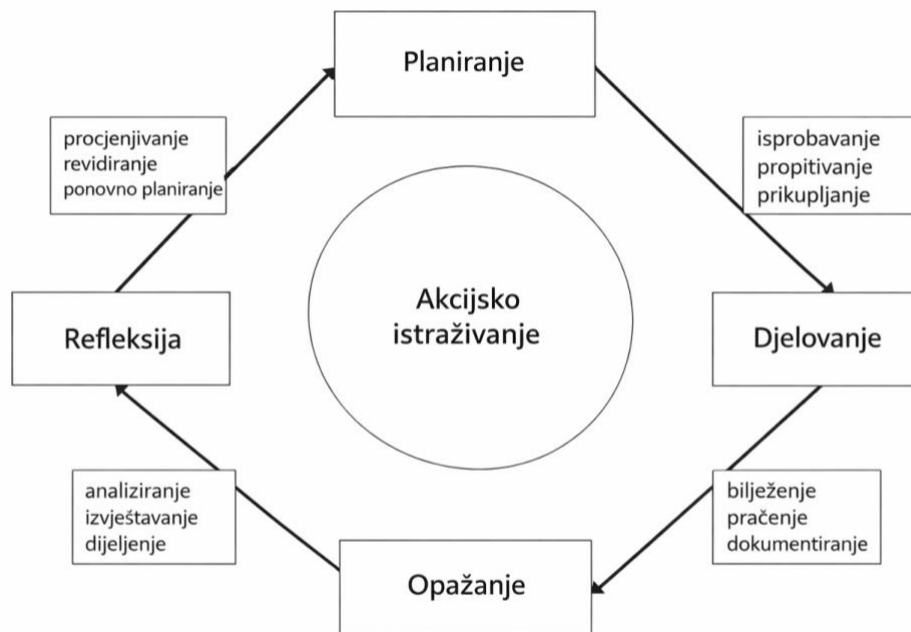
5.3. Metode istraživanja

Istraživanja usmjerena na umjetničku praksu tradicionalno su bila usredotočena na proučavanje načina na koje se glazba stvara, usvaja, uvježbava i izvodi, s ciljem dobivanja uvida u različite oblike glazbenog djelovanja. Takvi su se pristupi razvijali prvenstveno unutar empirijskih istraživačkih okvira glazbene psihologije i etnomuzikologije te su dugo predstavljali temeljna sredstva za sustavno istraživanje glazbenog ponašanja. U razdoblju njihova intenzivnijeg razvoja, ove su metode bile gotovo jedini raspoloživi način na koji su se izvođači mogli istraživački baviti vlastitom glazbenom praksom (Davidson, 2015: 93–94).

Autorica Davidson (2015) pojam *practice as research* definira kao istraživački pristup u kojem se znanje proizvodi izravno kroz umjetničku praksu, pri čemu se refleksivne radnje i kritičke odluke donose u stvarnom vremenu i neposredno utječu na daljnji tijek umjetničkog procesa. U tom smislu, istraživanje nije odvojeno od prakse, nego se odvija unutar nje, kroz kontinuiranu izmjenu djelovanja i refleksije. Akcijsko istraživanje opisuje kao metodološki okvir koji slijedi ciklus planiranja, djelovanja, promatranja i refleksije, s ciljem istodobnog razumijevanja i unapređenja vlastite prakse. Njegova je prednost u fleksibilnosti, mogućnosti primjene na pojedince ili grupe te u kombiniranju refleksije s opažanjem u realnom vremenu i različitim oblicima dokumentacije, što omogućuje triangulaciju podataka.

U tom se kontekstu pristup praksa kao istraživanje može dodatno rasvijetliti kroz razmatranje unutarne dinamike same prakse. Sterner opisuje praksu kao svjestan i namjeran proces u kojem izvođač „izvodi aktivnost, promatra ishod te prilagođava vlastito djelovanje i energiju prakse kako bi postigao željeni rezultat“ (Sterner, 2012: 16). Takav opis u potpunosti se slaže s cikličkom logikom akcijskog istraživanja, u kojem se znanje proizvodi kroz kontinuiranu izmjenu djelovanja i refleksije u stvarnom vremenu. Sternerovo razumijevanje prakse pritom potvrđuje da se istraživačke odluke ne donose izvan umjetničkog procesa, već unutar samog čina izvođenja, čime se praksa potvrđuje kao mjesto proizvodnje znanja, a ne tek njegova primjena.

Radi jasnijeg uvida u procesnu strukturu akcijskog istraživanja, u nastavku se prikazuje dijagram cikličkog odnosa između planiranja, djelovanja, opažanja i refleksije unutar umjetničke prakse.



Slika 1 Ciklus akcijskog istraživanja u kojem praktičari stječu uvid u vlastitu praksu i ispituju mogućnosti promjene. Prilagođeno prema State of New South Wales Department of Education and Training, preuzeto iz knjige *Artistic Practice as Research in Music*. Jane W. Davidson (2015: 101)

Na prikazanom dijagramu (Slika 1.) je ciklus akcijskog istraživanja kao kružni proces u kojem se praktično djelovanje stalno povezuje s opažanjem, refleksijom i planiranjem daljnjih koraka. U središtu dijagrama nalazi se pojam *Akcijsko istraživanje*, čime se naglašava da se istraživanje ne odvija izvan umjetničke prakse, nego izravno unutar nje, kroz kontinuiranu izmjenu djelovanja i promišljanja. Ciklus započinje *fazom planiranja*, koja uključuje definiranje istraživačkih pitanja, ciljeva i načina rada. U toj se fazi prepoznaju relevantni elementi istraživanja, prikupljaju potrebne informacije i organizira praktični okvir djelovanja. Slijedi *faza djelovanja*, u kojoj se planirane odluke provode u samoj praksi. Djelovanje podrazumijeva isprobavanje različitih rješenja, propitivanje vlastitih postupaka tijekom procesa te prikupljanje materijala koji nastaje iz same prakse.

Faza opažanja usmjerena je na praćenje i bilježenje učinaka djelovanja. Ona može uključivati neposredno opažanje tijekom rada, ali i naknadno promatranje putem dokumentacije, poput zapisa, snimki ili bilježaka, čime se praksa pretvara u materijal pogodan za analizu. U *fazi refleksije* opaženo se analizira i vrednuje. Refleksija omogućuje razumijevanje donesenih odluka, uočavanje promjena i formuliranje zaključaka koji se mogu dalje komunicirati i primijeniti. Ta faza ujedno vodi procjeni dosadašnjeg rada, njegovoj prilagodbi i ponovnom planiranju, čime se ciklus nastavlja. Ključna vrijednost akcijskog istraživanja leži u činjenici da se rezultati ne shvaćaju kao konačni ishod, već kao poticaj za daljnji razvoj prakse. Znanje se u tom okviru stvara postupno, kroz ponavljanje ciklusa i produbljivanje uvida, što ga čini osobito prikladnim za umjetnička istraživanja utemeljena na izvođačkoj praksi.

Tijekom pripreme umjetničkog projekta *Stazama ljubavi* koristili su se istraživački postupci i metode za teorijsku razradu prisutni u metodologiji društvenih i humanističkih znanosti, poput analize, sinteze, usporedbe, rada na dokumentaciji i interpretaciji (Yin 2015), kao i proučavanje i prikaz teorijskog okvira stvaralaštva odabranih hrvatskih skladatelja i skladateljice 20. stoljeća. Koristili su se i postupci kvantitativne analize podataka u dijelu koji se odnosio na prisutnost i učestalost izvedbi odabranih skladbi u koncertnim i natjecateljskim programima te na zvučnim zapisima.

U nastavku rada predstavlja se umjetnički projekt kao središnji dio istraživanja.

5.4. Opis umjetničkog projekta *Stazama ljubavi*

Radi usklađivanja pisanog dijela rada s umjetničkom realizacijom, prikaz umjetničkog projekta strukturiran je kroz analitički okvir koji omogućuje praćenje interpretacijskog procesa od početne ideje do završne izvedbe solističkog recitala. Rezultati umjetničkog istraživanja pokazali su da ovakav, praksom vođen pristup omogućuje dublje razumijevanje interpretacijskih i izvedbenih procesa vokalne solo pjesme, koje nije moguće postići bez sustavnog praćenja, dokumentiranja i refleksije vlastite umjetničke prakse. Istraživanje je potvrdilo da se u okviru metodologije *practice as research* znanje razvija izravno kroz izvođački proces, pri čemu se autorica pojavljuje u

dvostrukoj ulozi izvođačice i istraživačice, a umjetnička praksa, solistički recital, postaje središnje mjesto nastanka i provjere interpretacijskih spoznaja.

Glavno polazište ovog umjetničkog istraživanja jest proces pripreme i realizacije solističkog recitala održanog 26. studenoga 2024. godine u Svečanoj dvorani Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, u okviru koncertnog ciklusa *Crveno*. Ovaj koncert predstavljao je temeljnu ishodišnu točku za snimanje i produkciju skladbi obuhvaćenih umjetničkim projektom, pri čemu je koncertna izvedba bila početni referentni okvir daljnjeg rada. Koncert, ostvaren u suradnji s pijanistom Ivanom Pernickim, bio je zamišljen kao višeslojni umjetnički čin u kojem se susreću glazba, riječ i scenski izraz, a u središtu interesa nalazila su se djela izabrana za ovaj umjetnički projekt - vokalna lirika Ivane Lang, Antuna Dobronića i Božidara Kunca.

U ovom se umjetničkom istraživanju ciklus akcijskog istraživanja može jasno prepoznati kao temeljna struktura rada. *Faza planiranja* obuhvaćala je odabir repertoara, oblikovanje dramaturške koncepcije programa te postavljanje interpretacijskih pitanja proizašlih iz teorijskih razmatranja umjetničke interpretacije solo pjesme. U toj su fazi definirani i scenski te recepcijski elementi koncerta, uključujući uporabu dnevnika kao scenskog elementa i kartica s opisima skladbi za publiku. *Faza djelovanja* odnosila se na izvođački proces koji uključuje rad na partituri, probe, kao i suradnju s pijanistom u oblikovanju zajedničke interpretacije. Tijekom te faze prikupljani su različiti tragovi prakse, poput bilježaka, zvučnih zapisa s proba i izvedbenih odluka koje su se postupno oblikovale. *Opažanje* je uključivalo praćenje i dokumentiranje izvedbenog procesa, kako tijekom proba, tako i tijekom javne izvedbe. To je obuhvaćalo analizu audio i videosnimki, uočavanje vlastitih izvođačkih reakcija te promatranje recepcije publike, osobito u odnosu na narativnu strukturu koncerta i komunikaciju tematskog sadržaja. *Refleksija* nije svedena na vrednovanje izvedbe prema unaprijed zadanim normama ili postojećim interpretativnim uzorima, nego je bila usmjerena na propitivanje načina na koji se interpretacijske odluke vezane uz tempo, fraziranje, dinamiku, artikulaciju, vokalno-tehničke aspekte, scenski izraz i komunikaciju s publikom, oblikuju i realiziraju unutar konkretnog izvedbenog konteksta solističkog recitala. U tom je smislu izostanak referentnih zvučnih zapisa dodatno naglasio istraživačku dimenziju umjetničkog procesa, budući da je interpretacija nastajala kao rezultat analitičkog i refleksivnog

rada, a ne kao usporedba s postojećim izvedbenim modelima. U toj su fazi interpretacijske odluke vrednovane u odnosu na odabrane temeljne značajke umjetničke interpretacije solo pjesme, pri čemu se nije tražila jedinstvena ili univerzalna istina, već se naglašavao osobni, iskustveno utemeljen interpretativni doprinos autorice.

Ciklus akcijskog istraživanja ne zaključuje se koncertnom izvedbom, već se nastavlja kroz fazu snimanja i glazbene produkcije kojom se zaokružuje istraživački proces.

Program koncerta obuhvatio je djela:

- Ivana Lang : Nokturno, br. 1
U divljem konjskom kasu, br. 2
Sumnja, br. 3
Novi život, br. 6 iz ciklusa *Nepoznatim stazama, op. 54*
- Ivana Lang: Smirenje, br. 1
Vjernost očiju, br. 2
Opijmo kočijaše, br. 3
Mrtvaci, br. 4
Stari zov, br. 5 iz ciklusa *Crna maslina, op. 49*
- Antun Dobronić: Potok
Mojoj boli nema lijeka iz ciklusa *Sumorni akordi*
- Antun Dobronić: Snatrenje, br. 1
Jadovanje, br. 3 iz ciklusa *Snoviđaji djevojački, op. 14*
- Božidar Kunc: Izgledanje dragoga
Sirota djevojka
Zarekoh se iz ciklusa *Tri pjesme za sopran i klavir, op. 16*
- Božidar Kunc: Ne gledaj me što sam malena
Crnomanjasti
Bolesna žena iz ciklusa *Tri šaljive pjesmice za sopran, op. 47*
- Božidar Kunc: Na kraju žala, za sopran i klavir
- Božidar Kunc: Strepnja
Čežnja iz ciklusa *Dvije pjesme za sopran i klavir, op. 30*

Tijekom koncerta dnevnik je korišten kao scenski element kojim se dočarava lik žene koja proživljava i zapisuje svoja ljubavna promišljanja, situacije i različita emocionalna iskustva. Na taj način stvoren je dojam intimnog prostora u kojem se glazbeni sadržaj povezuje s emocionalnim iskustvom lika i ostvaruje dublja komunikacija između izvođača i publike. Dnevnik je tako funkcionirao kao simbol unutarnjeg svijeta i introspektivnog procesa koji prati izvedbu. Koncert je oblikovan kroz nekoliko različitih scenskih razina. Pjevački glas nosio je glazbeni tijek i interpretaciju lirskih stanja dok je klavir u tom odnosu imao dvostruku ulogu pratitelja, ali i samostalnog pripovjedača u solo dionicama, gradeći zvučni okvir i dramaturški naglašavajući unutarnje mijene lika. Prije početka koncerta, publiku su dočekale kartice s opisima emocionalnih obilježja skladbi, osmišljene kako bi im olakšale praćenje narativnog i emocionalnog tijeka izvedbe te produbile njihovo razumijevanje i doživljaj prikazanih osjećaja. Publika je, kroz kartice s opisima skladbi, sudjelovala u toj višeslojnoj komunikaciji, čime se ostvarila interakcija između izvođača i slušatelja, između unutarnjeg i vanjskog svijeta.

Na taj je način koncert postao istraživački okvir za promišljanje mogućnosti interpretacije vokalne lirike kroz spoj glazbene izvedbe, scenskog narativa i interakcije s publikom. Odabrani raspored skladbi u ovom umjetničkom projektu nije bio slučajan, već je proizlazio iz namjere da se uspostavi dramaturška cjelina u kojoj se različiti aspekti ljubavne tematike sagledavaju kroz tri autorska poetička pristupa. Naime, Ivana Lang, Antun Dobronić i Božidar Kunc svaki na svoj način oblikuju vokalnu liriku čije je središnje ishodište iskustvo ljubavi, bilo u obliku čežnje, intime, patnje ili radosti.

Program započinje djelima Ivane Lang (Nepoznatim stazama, op. 54; Crna maslina, op. 49), čiji ciklusi nose obilježja introspektivnog i intimnog izraza. U njima se ljubav tematizira kroz unutarnje previranje, sumnju i čežnju, čime se oblikuje osobna, gotovo ispovjedna dimenzija ženskog iskustva. U središnjem dijelu programa slijede skladbe Antuna Dobronića (Sumorni akordi; Snoviđaji djevojački, op. 14), koje tematiku ljubavi prenose na univerzalniji, arhetipski sloj. Kroz motive boli, tuge i žalovanja ljubav se interpretira u širem kontekstu ljudske patnje, čime se osobni doživljaj transponira u opće iskustvo. Završni dio programa oblikovan je pjesmama Božidara Kunca (Tri pjesme za sopran i klavir, op. 16; Tri šaljive pjesmice za sopran, op. 47; Dvije

pjesme za sopran i klavir, op. 30; Na kraju žala). Njegov opus unosi izražajnu raznolikost: od lirskih i introspektivnih pjesama do vedrih i humornih minijatura. U tom smislu, Kuncov pristup ljubavi ujedno donosi i rasterećenje te razigran završetak, koji dramaturški zatvara cjelinu u smjeru emotivne uravnoteženosti.

Zajednička poveznica leži u činjenici da se svo troje skladatelja, premda različitih poetika i izražajnih sredstava, bave istom temom, ljubavlju, promatranom kroz njezinu slojevitost, kontradiktornost i izražajnu snagu u vokalnoj lirici hrvatske glazbe 20. stoljeća. Umjetnički projekt tu je tematsku nit pretočio u scenski narativ, u kojem se glazbeni materijal povezuje s unutarnjim emotivnim procesima i psihološkim transformacijama ženskog lika. Publika je u tom kontekstu imala ulogu aktivnog sudionika, potaknuta na dublju percepciju i emocionalnu identifikaciju s izvođačkim procesom. Na taj se način ostvario dijalog između tradicije i suvremenosti, unutarnjeg i vanjskog svijeta, čime je koncert prerastao okvire konvencionalne izedbe i poprimio obilježja interdisciplinarnog, performativnog istraživanja.

U nastavku je kartica za slušatelje, odnosno publiku:

STAZAMA LJUBAVI

Izbor pjesama iz opusa **Ivane Lang**, **Antuna Dobronića** i **Božidara Kunca** za recital *Stazama ljubavi* donosi priče o ljubavi. Kroz vokalnu interpretaciju osvjetljuje se umjetnička osobnost skladatelja i njihova glazbena nadahnutost pažljivo odabranim pjesničkim tekstovima na temu ljubavi u svim njezinim emocionalnim skalama počevši od zaljubljenosti preko zrele ljubavi do nestanka ljubavi balansirajući između ispunjenja i gubitka, radosti i tuge, nade i očaja, humora i žalosti. Recital je intimno putovanje kroz doživljaj ljubavi, evociranje emotivnih trenutaka uspona i padova iz perspektive promatrača i sudionika.

Program recitala počinje pjesmama **Ivane Lang** iz ciklusa pjesama *Nepoznatim stazama*, op. 54. Mirna ljubavna atmosfera pjesme „Nokturno“, op. 54, br. 1 izražava snove i želje, predanost ljubavi. Pjesma „U divljem konjskom kasu“, op. 54, br. 2 ispunjena je uzbuđenjem i strašću dok

se u pjesmi „Sumnja“, op. 54, br. 3 osjeća nesigurnost i preispituju osjećaji. Iz faze patnje prema novom početku u ljubavi prolazi se u pjesmi „Novi život“, op. 54, br. 6. Ona donosi emocionalno oslobođenje i stabilnost koji pružaju osjećaj duhovnog i emotivnog iscjeljenja u ljubavi. Melankolija u ciklusu pjesama *Crna maslina*, op. 49 proizlazi iz introspekcije o onome što bi bilo da su stvari bile drugačije, preispitujući ostvarenje ljubavi kroz prizmu odluka donesenih u prošlosti. Romantičnu ljubav oživljuje pjesma „Smirenje“, op. 49, br. 1 s osjećajem nostalgije i mira kroz prisjećanje na trenutke kada je ljubav bila sigurna luka mira. U tonu romantične ljubavi nastavlja i pjesma „Vjernost očiju“, op. 49, br. 2, odražavajući vjeru u ljubav. Ljubav prelazi u strastvenu i impulzivnu fazu u pjesmi „Opijmo kočijaše“, op. 49, br. 3 gdje su racionalni impulsi zatomljeni, a osjećaji potpuno neobuzdani. Suočavanje s tugom i gubitkom ljubavi donosi pjesma „Mrtvaci“, op. 49, br. 4 u kojoj je svjetlo sve hladnije, a perspektiva sve udaljenija. Obuzetost unutarnjom prazninom, osjećaj besmisla kada ljubav više ne postoji ispunjava pjesmu „Stari zov“, op. 49, br. 5.

U pjesmi „Potok“ iz ciklusa *Sumorni akordi* **Antuna Dobronića** svjedočimo ljubavi prema prirodi kroz osjećaj smirene duhovne povezanosti s prirodom. „Mojoj boli nema lijeka“ suočava nas s nemirom zbog neuzvraćene ljubavi, a prazna ljubav u pjesmi „Jadovanje“ izaziva osjećaj depresije i emocionalne iscrpljenosti zbog nemogućnosti pronalaženja novoga puta nakon ljubavi koja je završila. Ljubav postoji i u sanjarenju o savršenoj ispunjenoj ljubavi, romantičnoj fantaziji i zaljubljenom idealiziranju u pjesmi „Snatrenje“ iz ciklusa pjesama Antuna Dobronića *Snoviđaji djevojački*, op. 14.

Ciklus pjesama **Božidara Kunca** *Tri pjesme za sopran i klavir*, op. 16 čine pjesme narodne poezije „Izgledanje dragoga“, „Sirota djevojka“ i „Zarekoh se“ u kojima se ljubavni osjećaji transformiraju kroz iluziju i fascinaciju idealnim, čežnju, naivnost i ranjivost u ljubavi. *Tri šaljive pjesmice za sopran* (pjesme „Ne gledaj me što sam malena“, „Crnomanjasti“ i „Bolesna žena“) je ciklus minijatura iz svakodnevnog života u ljubavi ispunjenoj humorom, ali i prazne ljubavi.

Pjesma „Na kraju žala“ za sopran i klavir, kao i u pjesme „Strepnja“ i „Čežnja“ iz ciklusa *Dvije pjesme za sopran i klavir* ispunjavaju osjećaji nostalgije i mira romantične ljubavi, gledajući na prošlu ljubav s tugom, ali i zahvalnošću za sjećanja na nju.

Interpretirajući odabrane pjesme iz perspektive žene u ovoj glazbenoj priči nastaje paralelno putovanje riječi i osjećaja, emocionalno putovanje kroz različite oblike ljubavi prema Sternbergovoj teoriji prirode ljubavi (romantične, lude, prazne, prijateljske, potpune, idealizirane ljubavi i dr.) u potrazi za unutarnjim mirom. One okrivaju emocije u ljubavi, od početne zaljubljenosti i strasti, preko ispunjenja, patnje, gubitka i refleksije do smirenja i prihvatanja činjenice o njezinoj prolaznosti, ali i vječnosti.

Poštovana publiko, dopustite da zajedno zakoračimo stazama ljubavi i otkrijemo odgovore na pitanje koje sam si postavila prilikom oblikovanja programa ovog recitala:

Kako održati ljubav živom usred životnih oluja?

6. METODOLOŠKI PRISTUP ANALIZI PJESAMA OBUHVAĆENIH UMJETNIČKIM PROJEKTOM „STAZAMA LJUBAVI“

Analiza pjesama obuhvaćenih umjetničkim projektom *Stazama ljubavi* utemeljena je na primjeni teorijskih postavki istaknutih izvođača, pedagoga i muzikologa (Elly Ameling, Susan Youens, Jamesa Parsonsa, Deborah Stein i Roberta Spillmana, Jennifer Ronyak, Carol Kimball, Thomasa Hemsleyja i Harryja Plunket Greenea) iznesenih u poglavlju *Umjetnička interpretacija solo pjesme*, s naglaskom na interpretaciju solo pjesme kao složenog umjetničkog čina. U tom smislu se u ovom poglavlju skladbe umjetničkog projekta *Stazama ljubavi* analiziraju kroz opis temeljnih interpretacijskih odrednica poput tempa, načina izvođenja i izvođačkih odluka, ali i kroz ispitivanje njihove komunikacije s temama: jedinstvo glazbe i teksta kao temelj interpretacije, imaginacija u umjetničkoj interpretaciji solo pjesme, izvedba kao čin interpretacije vs. tehničke reprodukcije, vokalno-tehnički preduvjeti za ostvarenje umjetničke interpretacije, odnos s publikom kao nezaobilazna komponenta interpretacije, suradnja pjevača i pijanista. Te su teme izdvojene kao ključne za razumijevanje i ostvarenje umjetničke interpretacije solo pjesme. Iako se svih šest temeljnih značajki umjetničke interpretacije solo pjesme može prepoznati u izvedbi svake pojedine skladbe, njihova se prisutnost i izražajnost u analizi ne razmatraju ravnomjerno, već u skladu s glazbenim, tekstualnim i interpretativnim specifičnostima pojedine pjesme.

Analitički pristup ne polazi od pretpostavke postojanja jedinstvenog ili apsolutnog interpretacijskog rješenja, već se analiza temelji na autoričinom osobnom, refleksivnom i kontekstualno uvjetovanom viđenju interpretacije odabranih solo pjesama. Interpretacija je u ovome radu otvoren proces u kojem se izvođački izbori oblikuju kroz subjektivno iskustvo, umjetničku imaginaciju i dijalog s glazbenim i tekstualnim sadržajem djela. Rezultati analize solo pjesama predstavljaju doprinos autorice utemeljen isključivo na njezinu interpretativnom iskustvu i primijenjen unutar konkretnog umjetničkog projekta. Na taj se način analiza pjesama ne svodi isključivo na deskriptivni prikaz izvođačkih elemenata, već predstavlja sintezu teorijskih uvida i umjetničke prakse, u kojoj se interpretacijski zaključci provjeravaju i artikuliraju kroz umjetnički projekt *Stazama ljubavi*. Važno je naglasiti da ovakav pristup polazi od pretpostavke da se interpretativno razumijevanje glazbenog djela mijenja s vremenom, iskustvom i umjetničkim

razvojem izvođača te da su ovdje izneseni zaključci vezani uz konkretan trenutak autoričine umjetničke prakse.

6.1. Ivana Lang

Crna maslina, ciklus pjesama

Stihovi: Vesna Parun

Ciklus Crna maslina za glas i klavir, nastao na poeziju Vesne Parun, predstavlja izniman primjer spoja introspektivne, emotivno slojeviste lirike i glazbenog jezika koji se oslanja na bogatu harmoniju, izražajnu melodiju i uravnoteženost vokala i klavira. Poeziju Vesne Parun obilježava introspektivnost, ljubavna tematika i duboka emocionalnost, a skladateljica joj pristupa s osjetljivošću za kontrast između unutarnjeg nemira i smirenja, između prolaznosti i potrage za trajnošću. Svaka pjesma ciklusa funkcionira kao samostalna cjelina, ali zajedno ostvaruju dramaturški luk od strastvenog nemira i intimnog previranja prema refleksivnom smirenju i trajnom povratku unutarnjoj tišini. Na razini čitavog ciklusa interpretacija se temelji na međusobnoj povezanosti svih temeljnih značajki umjetničke interpretacije solo pjesme, koje se u pojedinim pjesmama pojavljuju u različitim omjerima i naglascima.

1. Smirenje

Prva pjesma ciklusa otvara introspektivan prostor obilježen nemirom i izražajnom napetošću. Tekst evocira motive nesigurnosti, prolaznosti i egzistencijalnog straha, dok glazba tu napetost prenosi kroz bogatu, kromatski obojenu harmoniju i samostalnu klavirsku dionicu. Već od početka skladbe prisutna je stalna izmjena unutarnje dinamike: izmjenjuju se dijelovi u *tempo I* i *lento*, pri čemu *lento* uvijek donosi smiraj i privremeno prihvatanje. Ritam vokalne linije utemeljen je na prirodnom naglasku stiha, što stvara dojam govorne intonacije pretvorene u melodijski izraz. Dramatski vrhunci razvijaju se iz intimnog piana prema snažnoj akcentuaciji, a završetak u oznaci *più largo* vodi u smirivanje prema *ppp*, oslikavajući odluku i povratak unutarnjem miru nakon izražajne kulminacije. U pjesmi *Smirenje* jedinstvo glazbe i poetskog teksta postaje temelj interpretacije, pri čemu se izvedba ne ostvaruje kao tehnička reprodukcija notnog zapisa, nego kao svjestan interpretativni čin u kojem se glazbeni tok oblikuje izravno iz značenja i unutarnje napetosti stiha.

2. Vjernost očiju

Druga pjesma ciklusa donosi izraženi kontrast u odnosu na prethodnu. Skladba započinje u *adagio* tempu, uz klavirske triole koje se protežu kroz cijeli tijek skladbe, dajući meditativnu i statičnu dimenziju. Tekst oblikuje intimnu sliku vjernosti i povezanosti, a glazba ga slijedi linearnom, izražajno oblikovanom melodijom bez oštih kontrasta i većih dinamičkih oscilacija. Harmonijski okvir stvara dojam lebdenja i suptilne nestabilnosti, dok trajanje triola sugerira sporost, kontinuitet i jedinstveni dah. Cjelina djeluje poput unutarnjeg monologa, kontemplativna, pročišćena lirika u kojoj vokal i klavir tvore neprekinutu, uravnoteženu frazu. U pjesmi *Vjernost očiju* umjetnička se interpretacija u najvećoj mjeri ostvaruje kroz suptilnu i ravnopravnu suradnju pjevača i pijanista, pri čemu kontinuirani klavirski pokret i smirena vokalna linija djeluju kao jedinstven izraz, oblikovan zajedničkim disanjem, osluškivanjem i nenametljivim međusobnim vođenjem glazbenog toka.

3. Opijmo kočijaša

Treća pjesma ciklusa donosi promjenu karaktera i jasno izražen narativni ton. Tekst je življi i slikovitiji, s elementima pripovjednog izraza, a glazba ga prati bržim tempom i ritamskim obrascima koji prizivaju ugođaj konjskog kasa. Vokalna linija oslanja se na pripovjedni stil, za razliku od introspektivnog monologa prethodnih pjesama, dok klavirska dionica, kroz ponavljajuće harmonijske obrasce, uspostavlja stabilan puls i osjećaj neizbježnog kretanja. Na taj se način oblikuje dojam neumitnog protjecanja života, koji teče neovisno o čovjekovoj volji te „kočijaš“ postaje simbol vremena i ljubavi koja ne posustaje ni pred granicom ili prijetnjom gubitka. Ova skladba unosi dramaturšku živost i ritamsku energiju u ciklus, stvarajući kontrast prema intimnim, introspektivnim pjesmama koje joj prethode. U pjesmi *Opijmo kočijaša* izvedba se potvrđuje kao svjestan interpretativni čin u kojem izvođač ne slijedi glazbeni tijek pasivno, nego preuzima ulogu aktivnog pripovjedača, usmjeravajući dramaturški razvoj skladbe i pretvarajući glazbeni pokret u nositelja značenja.

4. Mrtvaci

Četvrta pjesma ciklusa vraća izraz u intimno i refleksivno ozračje. Tekst je elegičan, prožet slikama smrti, uspomena i majčinske prisutnosti, dok klavirski uvod u dinamici *pp* stvara sanjarsku i mirnu

atmosferu. Vokalna linija poprima recitativni karakter, usmjeravajući pažnju na riječ i unutarnji svijet sjećanja, a ne na čistu melodijsku zaobljenost. Skladba se oblikuje kao introspektivni monolog, u kojem subjekt promišlja o prolaznosti, hladnim sjenama i povratku u tišinu. Suptilna dinamika glazbe korespondira s tekstualnom atmosferom elegije, naglašavajući intimnost, meditativnost i smirenost izraza. U pjesmi *Mrtvaci* jedinstvo glazbe i poetskog teksta ostvaruje se kroz suzdržanu, gotovo nenametljivu izvedbu, u kojoj se glazbeni izraz povlači pred značenjem riječi, a interpretacija se gradi iz unutarnje tišine, sjećanja i nenametljive emocionalne prisutnosti izvođača.

5. Stari zov

Završna pjesma ciklusa donosi smirenje i sažetost izraza. Tekst tematizira povratak tišini, osjećaje bijega, zavisti i jada, te mogućnost povratka „pustinjama“ kao metafori oslobođenja od društvenih okvira i ponovnog susreta s izvornim bićem. Vokalna linija oblikovana je jednostavno, gotovo ogoljeno, čime se postiže dojam vremenske zaustavljenosti i trajanja. Harmonijski je jezik čist i stabilan, dok klavirska dionica, premda ravnopravna, djeluje u funkciji pročišćenog, meditativnog izraza. Dramaturški prijelomi i nagle promjene karaktera skladbe usko su povezani sa značenjem teksta i njegovim unutarnjim razvojem, zbog čega se interpretacija gradi kroz nerazdvojivo jedinstvo glazbe i riječi, a izvedba postaje svjestan čin oblikovanja smisla, a ne puka realizacija zapisa. Zaključak ciklusa donosi smiren, gotovo svečan ton, ostavljajući dojam katarze i unutarnjeg pomirenja.

Ciklus Crna maslina tvori dramaturšku cjelinu u kojoj se izmjenjuju introspektivnost, strast, elegija i kontemplacija. Od strastvenog unutarnjeg nemira (Smirenje), preko meditativne intime (Vjernost očiju) i živopisnog narativa (Opijmo kočijaša), do elegičnog monologa (Mrtvaci) i završne jednostavnosti (Stari zov), ostvaruje se zaokružena putanja od emotivne napetosti prema smiraju i pomirenju. Poezija Vesne Parun u spoju s klavirskom i vokalnom linijom stvara glazbeno-poetsku cjelinu iznimne sugestivnosti. Klavir i glas ostvaruju ravnopravan dijalog, pri čemu klavir ne djeluje tek kao pratnja, nego kao aktivni sudionik koji komentira, produbljuje i proširuje značenje teksta. U završnici ciklusa postiže se osjećaj katarze: nakon unutarnjih previranja i sumnji, izranja svjetliji, smiren ton, a ciklus završava u znaku unutarnjeg povratka i kontemplativne vječnosti.

Nepoznatim stazama, op. 54

Nokturno, br. 1

Opći podaci o pjesmama:

Skladatelj: Ivana Lang

Godina nastanka: 1960.

Mjera: 4/4

Tempo: Lento

Oblik solo pjesme: Prokomponirana, trodijelnog ABA' oblika

Atmosfera (ugodaj): Melankolična, noćna

Autor teksta: Filip Valjalo

Izvođačke napomene: *Lento, lunga ad lib. più mosso, riten., in tempo, con slancio, stentato, rubato*

Prema Kos, ciklus *Nepoznatim stazama* (Filip Valjalo, 1960) otvoren je lirskom, gotovo romantičnom noćnom meditacijom, dok su ostale solo pjesme unutar ciklusa oblikovane kao minijaturne glazbene drame. Osobito se ističe solo pjesma *U divljem konjskom kasu*, u kojoj klavirska dionica svojom skokovitom figurom dinamičkog kretanja sugestivno dočarava ritam konjskog kasa. U vokalnoj liniji dominira opsesivno ponavljanje riječi poput „bježi“, „lome“, „čine“ i „nepoznate strasti“, a izražajna napetost dodatno se pojačava kroz vokalizme i rastegnuto izgovorene riječi poput „dalje“, „vrijeme“ i „svog srca“. Središnji dio pjesme obilježen je opsežnim klavirskim umecima, koji strukturalno dijele skladbu na dvije veće cjeline, čime se postiže unutarnja dramaturška napetost i formalna jasnoća (Kos, 2014: 156–157).

Solo pjesma *Nokturno* obilježena je intimnom i melankoličnom atmosferom, u kojoj se motiv mjeseca pojavljuje kao središnji nositelj simbolike. Tekst prikazuje sanjarski susret lirskog subjekta s voljenom osobom u noćnom pejzažu, isprepleten slikama tišine, sjena i svjetlosti. Prvi dio donosi introspektivni ugodaj: mjesec razbuđuje snove, kroz oksimoron da „*riječi ostaju nijeme*“, a komunikacija se ostvaruje kroz osjećaj, a ne govor. U središnjem odjeljku naglašava se bol („*kad nas vidi, sva srcu je sklona tiha bol*“), pri čemu lirski ton postaje dramatičniji, dok se završetak vraća refleksivnom miru i rezignaciji. Time se ostvaruje oblik ABA: motiv sna i mjesečeve svjetlosti zatvara se ponovnim povratkom početne melodije, sada obogaćene

spoznajom prolaznosti i nestanka („*A mjesec je tada odlutao dalje*“). Melodija jasno odražava strukturu teksta. Klavirski uvod u oznaci *lento* oblikuje mirnu noćnu atmosferu, s tihim oktavama u basu koje dočaravaju kretanje oblaka i otkrivanje mjesečeve svjetlosti. Ulazak vokalne dionice na stih „U tihoj je noći mjesec moje razbudio snove“ donosi smiren i kontemplativan karakter. Središnji dio, u oznaci *più mosso*, uvodi izražajno i dinamičko zgušnjavanje: bol zbog neuzvraćene ljubavi intenzivira se, a klavirski solo preuzima ulogu komentatora, dodatno pojačavajući emocionalni naboj melodijske linije. Završnica vraća početni tempo i atmosferu, ali sadržajno donosi promjenu, „mjesec je odlutao dalje“ čime se simbolizira završetak sna i povratak stvarnosti. Unatoč smirenom tonu, osjećaj izgubljene ljubavi ostaje prisutan, pa se kraj doživljava kao rezigniran i melankoličan. Skladba tako ostvaruje zaokruženi dramaturški luk: od mirne, sanjarske noći, preko strastvene kulminacije, do povratka u smiraj koji, iako formalno podsjeća na početak, nosi iskustvo gubitka. U spoju teksta i melodije stvara se cjelina u kojoj lirizam i introspektivnost koegzistiraju s eruptivnim izbojima strasti, a dominantno se ističe motiv prolaznosti i nestvarne prirode sna. U solo pjesmi *Nokturno* jedinstvo glazbe i teksta čini temelj interpretacije, jer se glazbeni tok u svim svojim promjenama tempa, dinamike i karaktera izravno razvija iz poetskih slika sna, mjesečeve svjetlosti i ljubavne boli, čime se interpretacija oblikuje kao suptilan prijelaz između sanjarskog privida i osviještene spoznaje prolaznosti.

Nepoznatim stazama, op. 54

U divljem konjskom kasu, br. 2

Opći podaci o pjesmama:

Skladatelj: Ivana Lang

Godina nastanka: 1960.

Mjera: 4/4

Tempo: Agitato

Oblik solo pjesme: Varirano strofna

Atmosfera (ugodaj): Uznemirena

Autor teksta: Filip Valjalo

Izvođačke napomene: *Agitato, asai., cresc. molto, poco a poco sost., più largo, sotto voce quai parl., ondeggiando, animato, sostenuto, sotto voce*

Tekst pjesme gradi snažnu metaforu života prikazanog kroz sliku divljeg konjskog kasa. Konj simbolizira nezaustavljivu silu vremena i egzistencije, čiji ritam lirski subjekt ne može kontrolirati. Ponovljeni glagol „*bježi*“ u više navrata ističe osjećaj nemoći i neizbježnosti, stvarajući pritom dojam ubrzanja i naglašavajući nemirnu dinamiku postojanja. Slika vihora koji lomi granje dodatno pojačava dojam kaotične sile: vihor se doživljava istodobno kao razoran i kao nositelj novih strasti. Time se uspostavlja ambivalentan odnos prema životu, u vihoru se skriva i prijetnja i obećanje novih iskustava.

Kroz kontrast između vanjske dinamike (kas, vihor) i unutarnjeg nemira (bježi od svoga srca), tekst sugerira nemoć suočavanja s vlastitim osjećajima. Subjekt bježi ne samo pred životom nego i pred vlastitim srcem, tražeći „nepoznate strasti“. Upravo u toj potrazi leži temeljna napetost pjesme: ono što se traži uvijek ostaje nedostižno. Stilistički, ponavljanje (anafora „*bježi*“, iteracije riječi lome, strasti) stvara ritmičku pulsaciju koja odražava sliku galopa i vihora. U završnim stihovima (nepoznate strasti) ponavljanje gubi silovitost i prelazi u svojevrсно iščezavanje, što naglašava rezigniran ton i svijest o prolaznosti.

Glazbeni sloj skladbe izravno odgovara na tekstualne obrasce. Klavirski uvod u oznaci *agitato*, u piano dinamici, kroz kromatske figure dočarava napetost i nemir konjskog kasa, preneseno, život koji nezaustavljivo juri. Kada klavir udvostruči vokalnu melodiju, primjerice na stih „*život moj bježi*“, glazba pridaje dodatnu težinu i dramski naboj izrazu, dok ponavljanje riječi bježi u melodijskoj liniji naglašava nemoć subjekta. U pjesmi se izmjenjuju nagle promjene dinamike i kratka crescendo, osobito na stihovima „*vihori što granje lome*“, čime se zvukovno oslikava kretanje vjetra.

U pojedinim dionicama vokalni izraz poprima karakter *quasi parlando*, što naglašava važnost teksta i približava interpretaciju govornom izražaju. U središnjem dijelu klavirska dionica dobiva samostalni solo, gdje se sve emocionalne napetosti pretaču u ekspresivni instrumentalni govor: klavir preuzima ulogu komentatora i nositelja unutarnje drame. Završetak skladbe vraća se na početni tempo i atmosferu, sada u kombinaciji s novim tekstom. Obilje kromatike i izmjene

dinamike postupno vode prema iščezavanju u *pp sotto voce*, na stihovima „nepoznate strasti“. Time se zatvara dramaturški luk skladbe: od impulzivne snage i galopirajućeg kretanja prema rezigniranom iščezavanju, koje u sebi nosi svijest o prolaznosti.

Spoj poetskog i glazbenog sloja ostvaruje izrazito sugestivnu cjelinu. Ponavljanja, ritmičke figure i nagle dinamičke promjene glazbeno oživljavaju semantiku teksta, dok se u završnici postiže dojam da i melodija i riječi gube snagu u tišini. Na taj način pjesma ostavlja dojam potrage bez ispunjenja, u kojoj su motivi nemira, strasti i nestajanja oblikovani u snažnu metaforu ljudske egzistencije. Glazbeni i tekstualni sloj u ovoj se pjesmi stapaju u jedinstvenu interpretativnu cjelinu, u kojoj ritamska energija, kromatska napetost i promjenjiva dinamika ne djeluju ilustrativno, nego izravno proizlaze iz poetskih slika bijega, vihora i nemira, oblikujući izvedbu kao sugestivan izraz egzistencijalne tjeskobe i neutažive potrage.

Nepoznatim stazama, op. 54

Sumnja, br. 3

Opći podaci o pjesmama:

Skladatelj: Ivana Lang

Godina nastanka: 1960.

Mjera: 4/4

Tempo: Larghetto

Oblik solo pjesme: Varirano strofna

Atmosfera (ugodaj): Romantična, ljubavna

Autor teksta: Filip Valjalo

Izvođačke napomene: *Larghetto, andantino poco più mosso, a tempo, comodo, rubato, tempo I, a tempo lunda ad lib.*

Tekst pjesme oblikuje intimnu ispovijest lirskog subjekta koji izražava bol zbog nerazumijevanja i nepriznate ljubavi. Ponavljanjem stiha „Ti ne vjeruješ mojoj boli“ naglašava se nemoć u komunikaciji, dok se kontrast između bogatog unutarnjeg doživljaja i nemogućnosti njegova izraza pokazuje kao središnji tematski element. Ni riječi ni pogled ne mogu prenijeti „tajnu“ koja prožima

biće lirskog subjekta. Vrhunac emocionalnog naboja ostvaruje se u stihu „*Al' kad bi ti znao za ljubav i srca uzdržane boli!*“, gdje se čežnja, bol i nada koncentriraju u jedno iskustvo. Povratkom na početne stihove pjesma dobiva kružnu strukturu: iako se formalno vraća na polazište, kraj nosi dodatnu težinu rezignacije i spoznaje da se unutarnja istina ne može u potpunosti izreći. Pjevačka linija oblikovana je pjevno, ali s izraženim skokovima u melodiji, čime se naglašavaju emotivne tenzije. Ona se oslanja na klavirsku harmoniju, pri čemu se kromatika i izdužene note na važnim riječima (poput „*boli*“ ili „*tajnu*“) koriste kao retoričko sredstvo pojačavanja značenja. Klavir u pratnji akordima stvara ritamski puls koji traje kroz cijelu skladbu, služeći kao temelj vokalne izražajnosti. Već na početku jasno se osjeća napetost između mirnog, gotovo statičnog pulsa klavira i ekspresivne vokalne linije, što glazbeno oslikava temeljnu ideju teksta: sumnju, unutarnji nemir i dvojbu. Harmonijski jezik obilježen je čestim sekvencama i alteracijama, što stvara dojam nestabilnosti i neizvjesnosti. Takav harmonijski nemir odgovara unutarnjem stanju lirskog subjekta, pojačavajući dojam borbe između želje za smirenjem i neumitne čežnje. Kulminacija se postiže u središnjem dijelu skladbe, gdje se tekstualni vrhunac („*uzdržane boli*“) podudara s intenzivnijim glazbenim kretanjem: melodijska linija doseže izražajni maksimum, a harmonijske progresije dostižu najveću napetost. U završnici skladba vraća početnu atmosferu: ritamski puls klavira i pjevna vokalna linija ponovno se spajaju u izrazu rezignacije i intime. Iako se forma vraća u početni okvir, sadržajno je obogaćena iskustvom kulminacije, čime kraj donosi osjećaj smirenosti prožete tugom i nesigurnošću. Na taj način skladba ostvaruje dramaturški luk u kojem se pjesma gradi na stalnoj napetosti između izražajnog vokala i harmonijske pratnje, između stabilnog ritamskog pulsa i nestabilnih kromatskih progresija. Tekst i glazba zajedno tvore nerazdvojivu interpretativnu cjelinu u kojoj se iskustvo sumnje, čežnje i unutarnje boli oblikuje kroz međusobno prožimanje poetskog smisla i glazbenog izraza, ostajući u svojoj biti neizrecivo i nedostižno.

Nepoznatim stazama, op. 54

Novi život, br. 6

Opći podaci o pjesmama:

Skladatelj: Ivana Lang

Godina nastanka: 1960.

Mjera: 3/4

Tempo: Larghetto

Oblik solo pjesme: Varirano strofna

Atmosfera (ugodaj): Optimistična, novi početak, svježina

Autor teksta: Filip Valjalo

Izvođačke napomene: *Larghetto, a tempo, poco riten., cresc., quasi parlando, con impeto, meno mosso, poco a poco più animato*

Pjesma se otvara slikom osjetilne punoće, cvijet, miris i rosa ponavljaju se poput refrena koji „*zanosi duh*“. Takav stih, sa svojim umnoženim ritmom, dobiva paralelu u klavirskom uvodu: arpeggirani akordi stvaraju prozračan, svjetlucav ugodaj, dajući mek i intiman okvir vokalnoj liniji. Već na početku uspostavlja se atmosfera nježnosti i mladenačke svježine, ali istodobno i slutnja dublje čežnje, jer vokalna dionica u mekoj dinamici (mf–p) nosi prizvuk unutarnje napetosti.

Kada tekst prelazi u apostrofiranje mladosti („*O, bližiš se ti mladosti nevinoj / koju ne poznaješ!*“), melodija dobiva izražajniiji zamah. Vokalna linija postupno raste u intenzitetu, a klavir se više ne zadržava samo na prozračnim arpeggima, već se uključuje punijim akordima koji nose ritamski puls i grade napetost. Time se stvara kontrast između početne intimnosti i novog, dinamičnijeg izraza.

U središnjem dijelu, gdje stihovi govore o „*svijetu vječnih tišina*“ i tužnoj nemoći subjekta, glazbeni tok prelazi u *parlando* i *con impeto*. Melodija postaje dramatičnija, a ukrasne figure u klaviru naglašavaju nemirne slike teksta. U ovom dijelu dolazi do vrhunca cijele pjesme: vokal i klavir zajedno oblikuju dramsku kulminaciju u kojoj se kontrast između osjetilne ljepote i unutarnjeg umora prikazuje s najvećom snagom. No, kraj donosi preobrazbu. Povratkom na stabilnije harmonije i svečaniji ton, pjesma se usmjerava prema smirenju. Tekst „*ali život novi ljubavi je vječni to dar*“ nosi u sebi viziju pomirenja, a glazba ga potvrđuje svečanim držanim tonom na riječi „*dar*“. Klavirska pratnja u završnici više nije samo okvir vokalu, već s njim stvara ujedinjenu zvučnu cjelinu koja prenosi dojam katarze.

Kao posljednja pjesma ciklusa Nepoznatim stazama, op. 54, ova skladba ostvaruje svjetliji kontrast u odnosu na tamnu atmosferu pjesme Sumnja. Nakon unutarnjih previranja i sumnje, ovdje se otvara prostor za novi sjaj: glazba i tekst zajedno zatvaraju ciklus u optimističnom smiraju, dajući mu oblik zaokružene životne putanje u kojoj je iskustvo boli nadvladano spoznajom o „*vječnom daru*“ ljubavi. Interpretativni smisao ove skladbe proizlazi iz čvrstog jedinstva glazbenog i poetskog sloja, u kojem se promjene glazbenog karaktera, od prozračne osjetilnosti do dramske kulminacije i završnog smirenja, razvijaju iz značenja teksta i prate njegov put od mladenačke zanesenosti preko sumnje do afirmacije života i ljubavi.

6.2. Božidar Kunc

Dvije pjesme za sopran i klavir, op. 30

Strepnja, op. 30, br. 1

Opći podaci o pjesmama:

Skladatelj: Božidar Kunc

Godina nastanka: 1937.– 41.

Mjera: 3/4

Tempo: *Liberamente*

Oblik solo pjesme: Varirano strofna

Atmosfera (ugodaj): Melankolična, intimna, tajanstvena

Autor teksta: Desanka Maksimović

Izvođačke napomene: *Andantino poco movendo, delicato*

Tekst pjesme obilježen je melankoličnom atmosferom te stalnim oscilacijama između želje i odbijanja. Lirski subjekt u početnom refrenu „Ne, nemoj mi prići“ jasno uspostavlja distancu, ali takva zabrana nije lišena emocionalnog naboja; naprotiv, ona proizlazi iz svijesti da bi ostvarenje želje umanjilo intenzitet iskustva. To je posebno naglašeno u stihovima „*Jer sreća je lijepa samo dok se čeka, dok od sebe samo nagovještaj da*“, gdje se eksplicitno tematizira paradoks ljepote očekivanja naspram ispunjenja.

Struktura teksta temelji se na refrenu koji se ponavlja u svakoj strofi, ali svaki put poprima drugačiju funkciju. U prvom se slučaju refren pojavljuje kao odlučna zabrana, dok se u drugoj strofi pretvara u potvrdu draži samog odgađanja i osjećaja nesigurnosti („*ova slatka strepnja, čekanja i stra'*“). Posebnu težinu nosi završni stih „*Sve je mnogo ljepše donde dok se traži, o čemu se samo tek po slutnji zna*“, u kojemu se sumira temeljna ideja pjesme da vrijednost i intenzitet želje leže u slutnji i iščekivanju, a ne u njezinu ostvarenju.

Glazbeni sloj odgovara tim značenjskim razinama. Početno, naglašeno „*Ne*“ u vokalnoj dionici, potkrijepljeno oznakom *sfz* i dugim akordom u klaviru, tvori snažan izraz zabrane i odlučnosti. Vokalna linija pritom ostaje vrlo povezana, čime se održava osjećaj tajanstvenosti i skrivene strasti. Napetost teksta dodatno je oslikana naglom dinamičkom promjenom u samo jednom taktu od piano do forte dinamike na riječi „*strah*“ čime se dramatizira unutarnja tjeskoba. U tim trenucima vokalna linija i melodija klavira usko prate semantički sadržaj teksta, gradeći paralelnu napetost u glazbenom izrazu.

U daljnjem tijeku skladbe atmosfera se ublažava: odsjeci označeni tempom *Andantino, poco movendo* vraćaju lirsku intonaciju sanjarenja i zavođenja. Na taj se način ostvaruje kontrast između dramatičnog odbijanja i nježne čežnje, čime je stvorena karakteristična dijalektika napetosti. Zaključno, u međudjelovanju teksta i glazbe oblikuje se središnji dojam djela, slatka strepnja, ljepota čežnje i neizvjesnosti, koja se prepoznaje kao temeljni nositelj izražajnosti pjesme. U interpretaciji ove pjesme izvođač se ne kreće prema razrješenju, nego svjesno ostaje u prostoru napetosti i odgađanja, čineći strepnju trajnim emocionalnim stanjem koje se ne razrješava, nego se njeguje kao središnji izraz djela.

Dvije pjesme za sopran i klavir, op. 30

Čežnja, op. 30, br. 2

Opći podaci o pjesmama:

Skladatelj: Božidar Kunc

Godina nastanka: 1937.– 41.

Mjera: 9/8

Tempo: Sognando

Oblik solo pjesme: Prokomponirana

Atmosfera (ugodaj): Melankolična, intimna, tajanstvena, sanjarska

Autor teksta: Desanka Maksimović

Izvođačke napomene: *portando la voce, più largo, più lento, poco a poco movendo e crescendo, animato*

Skladba započinje klavirskim uvodom označenim *sognando*, s *arpeggiran*im akordima koji uspostavljaju sanjarsku atmosferu. Vokalna dionica ulazi stihom „*Sanjam da ćeš doći*“, a na riječi „doći“ stoji oznaka *portando la voce*, što omogućuje slobodniji, zamišljeni izraz. Slijede slike prirode - mirisne noći, drveće koje lista, cvijeće koje se obnavlja, osmijesi na vodi, proljetno nebo koje blista koje simboliziraju vitalnost i uzbuđenje povezano s dolaskom voljene osobe. Melodija je oblikovana u legatu i nosi uzbuđeni karakter, dok klavirska pratnja prati raspoloženje vokalne linije. Opisivanje proljeća odražava unutarnje uzbuđenje lirskog subjekta.

U oznaci *più largo* ističe se svečanost stiha „*jer prirodu Gospod za tvoj doček kiti*“. U *più lento* odsjecima povezanost vokalne dionice i klavirske pratnje ostaje *molto legato*, a postupni *crescendo* vodi prema vrhuncu. Kulminacija se ostvaruje na riječi „Dođi“, na najvišem tonu (b²), uz *largo* tempo i široke akorde u klaviru. Time se razbija dotadašnji opisni ton i skladba prelazi u otvoreni monolog. Riječ „Dođi“ ponavlja se više puta na vršnim tonovima fraza, što stvara gradaciju emocionalnog intenziteta.

Završetak vraća početnu sanjarsku atmosferu: *più lento*, prostrano i slobodno, s posljednjim uzdahom označenim silaznim *portando la voce*. Time se skladba zatvara u kružnom dramaturškom luku: od sanjarskog uvoda, preko ekstatičnog vrhunca, do smirenog završetka. Izvedba ove skladbe oslanja se na snažnu interpretativnu imaginaciju, u kojoj se sanjarske slike prirode i slobodno oblikovana vokalna linija stapaju u unutarnji prostor želje, pretvarajući dolazak voljene osobe u doživljaj koji se više naslućuje nego ostvaruje.

Tri šaljive pjesmice za glas i klavir

Božidar Kunc

U ciklusu Tri šaljive pjesmice (op. 47) za glas i klavir Božidar Kunc pokazuje iznimnu vještinu povezivanja narodnih lirskih tekstova anonimnog podrijetla s umjetničkom glazbenom obradom. Tekstovi prožeti humorom, ironijom i elementima satire oblikovani su u razigrane minijature koje nadilaze folklornu jednostavnost i istodobno nose obilježja europske *Lied*-estetike. Posebnu važnost u ovom ciklusu ima klavirska pratnja, koja nije samo potpora harmonije, nego ravnopravan, a nerijetko i dramaturški dominantan element.

Prvu pjesmu, *Ne gledaj me što sam malena*, karakterizira razigrana atmosfera. Oznaka *Allegretto con alcuna libertà* sugerira slobodniji tretman ritma i agogike, čime se od samog početka uspostavlja šaljivi karakter skladbe. Vokalna dionica bliska je govoru, s kratkim melodičnim gestama i diskretnim melizmima, dok klavirska pratnja djeluje kao sugovornik koji povremeno imitira, a povremeno ironično komentira vokalnu liniju. Rubata, kratka ritardanda i brzi povratci u prvotni tempo pojačavaju osjećaj ležernosti i dijaloške igre, pa se humor ne ostvaruje samo u tekstu, nego i u samom načinu izvođenja, kroz slobodan agogički pokret i živu razmjenu između glasa i klavira.

U drugoj pjesmi, *Crnomanjasti*, humor proizlazi iz kontrastiranja tjelesnih i estetskih osobina. Vokalna dionica povremeno poprima recitativni karakter, koji se izmjenjuje s melodičnijim i uzbuđenijim pasažima, čime se stvara dojam stalnog kolebanja između govornog komentara i pjevnice ekspresije. Poseban dramaturški učinak imaju ponovljeni usklici „joj“, koji nose snažnu komičnu energiju i djeluju poput spontanijih scenskih reakcija. Klavirska pratnja, kombinirajući akordske udare i figuracije, ne samo da pojačava napetost, nego aktivno sudjeluje u oblikovanju parodijskog karaktera skladbe, stvarajući dojam razigrane igre zvuka i naglašenog komičnog pretjerivanja.

Treća pjesma, *Bolesna žena*, predstavlja izraziti kontrast prethodnima. Polazi od teksta naricaljke, ali ga Kunc preobražava u izraz na granici tragedije i groteske. Početak, označen kao *con libertà*, donosi ispovjednu vokalnu liniju recitativnog karaktera, oslonjenu na statičnu i suzdržanu

harmonijsku podlogu. Postupno ubrzavanje (*Con moto, incalzando poco a poco*) vodi prema vrhuncu u kojem repetitivni obrasci i naglašeni ritamski pokreti proizvode karikaturalni učinak. U završnici se izmjenjuju usporavanja (*poco largo, parlando*) s naglim ubrzanjima, dok vokal oscilira između naricaljke i karikaturalnog govornog tona, čime se tragično i komično stapaju u ambivalentnu, grotesknu cjelinu snažnog dramaturškog naboja.

Ciklus Tri šaljive pjesmice pokazuje kako Kunc koristi jednostavne, usmeno prenošene motive da bi oblikovao kompleksna glazbena ostvarenja. Vokalne dionice, iako jednostavne i bliske govornom izrazu, obogaćene su melizmima i agogičkom slobodom, dok je klavirska pratnja oblikovana kao aktivni dramaturški sugovornik. Svaka pjesma nosi različit oblik humora: razigranu koketnost, satiričnu parodiju ili grotesknu ironiju, čime se ostvaruje raznolika i dojmljiva umjetnička cjelina.

Tri pjesme za sopran i klavir, op. 16

Božidar Kunc

Ciklus Tri pjesme za sopran i klavir, op. 16, Božidara Kunca nastao je na temelju narodnih lirskih tekstova, koje skladatelj preobražava u umjetničke minijature s jasnim dramaturškim lukom. Tri pjesme povezuje tematska os: čežnja, patnja i ironija, dok se kontrastne atmosfere ostvaruju ponajprije kroz oblikovanje vokalne melodije i karakter klavirske pratnje. Vokalne dionice zadržavaju jednostavnost i bliskost narodnom pjevanju, a klavir oblikuje različite izražajne slojeve: od treperave lirike, preko dramske statike, do ritamske groteske.

Melodija pjesme *Izgledanje dragoga* započinje u blagom, pjevnom luku, uz pratnju kontinuiranih arpeggijskih figura u klaviru koje stvaraju ugođaj treperenja i neprestanog iščekivanja. Tekst se oslanja na motive prirode (ružmarin, bosiljak, ružice i sunce), kako bi izrazio čežnju za voljenim, a Kunc tu čežnju prevodi u jednostavnu, silabičku vokalnu liniju koja se postupno širi prema višem registru, prateći rast unutarnjeg uzbuđenja. Agogičke oznake (*dolce ed espressivo, poco più mosso, un poco rit.*) omogućuju slobodniji protok fraze i naglašavaju subjektivnost izraza. Struktura pjesme temelji se na kontrastu između mirnog početka i završetka te uzbuđenijih središnjih

odlomaka, čime se oblikuje jasan dramaturški luk od tihe čežnje, preko pojačanog iščekivanja, do smirenja koje ne donosi razrješenje, nego prihvatanje emocionalnog stanja.

Skladba *Sirota djevojka* započinje naglašenim *sffz* akordom u klaviru, kojim se odmah uspostavlja dramatska napetost i osjećaj tragične ozbiljnosti. Vokalna dionica potom ulazi u recitativnom tonu, gotovo deklamacijom, pri čemu statična, akordička pratnja dodatno naglašava težinu i nepomičnost izraza. Takav početak sugerira sudbinsku zatvorenost i emocionalnu iscrpljenost lirskog subjekta.

U daljnjem tijeku skladbe razvijaju se kontrasti: tiši, intimni odlomci izmjenjuju se s dinamički snažnim vrhuncima u kojima se vokalna linija širi prema višem registru, uz široke intervale i pojačanu dinamiku. Posebno se ističe zaziv sunca („*Jarko sunce, rano si izišlo*“), gdje klavir prelazi u punu akordičku fakturu, a vokal doseže izražajni vrhunac, pretvarajući osobnu patnju u gotovo ritualni apel. Završnica se ponovno povlači u *piano*, u ton gotovo rezigniranog šapata, ostavljajući dojam neizbježnosti patnje i prihvatanja sudbine, bez mogućnosti razrješenja.

Melodija u skladbi *Zareoh se* započinje naglašeno i ritamski izravno, u skladu s humorističnim i grotesknim tonom teksta. Klavirska pratnja, obilježena oznakama *marcato* i *non legato*, uspostavlja čvrst ritamski okvir kroz naglašene akordičke udare, dajući izrazu gotovo orkestralnu snagu i karikaturalnu oštrinu. Vokalna dionica oblikovana je pretežno u deklamativnim frazama, s čestim uzvicima i ponavljanjima, čime se naglašava govorni, gotovo scenski karakter izvođenja, dok povremeni prijelazi u melodičnije linije stvaraju kontrast osnovnoj grubosti izraza.

Agogički postupci (*allargando*, *a tempo*, *crescendo e animato*) postupno vode prema izražajnom vrhuncu, u kojem se melodija širi u visoki registar, a fortissimo akordi u klaviru pojačavaju dojam snažne, gotovo pretjerane kulminacije. Završetak skladbe oblikovan je grotesknim usklikom „Uja!“, uz punu i naglašenu klavirsku pratnju, čime se cijela pjesma zatvara u duhu ironične karikature, u kojoj se humor ostvaruje kroz pretjerivanje, ritamsku energiju i jasno izraženu izvedbenu gestu.

Ciklus kao cjelina donosi tri kontrastne atmosfere: u prvoj pjesmi prevladava snovita čežnja, u drugoj tragična rezignacija, a u trećoj groteskni humor. U svakoj skladbi ključna je interakcija

između vokalne melodije, koja se nadovezuje na narodni slog i prirodnu intonaciju jezika, i klavirske pratnje koja gradi dramaturgiju i emocionalni okvir. Time Kunc uspijeva spojiti jednostavnost narodnog izraza s bogatstvom umjetničkog oblikovanja, stvarajući ciklus snažnog izražajnog kontrasta i stilske zaokruženosti.

Na kraj žala, Božidar Kunc

Pjesma *Na kraj žala*, skladana na tekst Danka Angelinovića, predstavlja jedan od najznačajnijih primjera Kuncove vokalne lirike u kojoj se poetski sadržaj i glazbena obrada prožimaju u jedinstvenu atmosferu čežnje, sjete i lirskog zanosa. Stihovi nose snažnu vizualnost i emotivnost, a Kunc ih oblikuje u intimni glazbeni pejzaž u kojem vokalna i klavirska dionica ostvaruju potpunu ravnopravnost.

Pjesma započinje svečano i mirno: sopran se kreće u dugim notnim vrijednostima, dok klavir u uvodu razvija arpeggirane akorde širokog raspona, čime se stvara dojam prostranosti i valovitosti mora. Ova klavirska tekstura, temeljena na stalnom ponavljanju valovitih figura, ostaje nosiva tijekom čitave pjesme i gradi dojam neprekidnog kretanja. Vokalna linija u početku je jednostavna, gotovo recitativna, s naglašenim osloncem na prirodnu prozodiju teksta, no postupno prelazi u kantilenaste fraze koje prate lirsku uznesenost stihova.

Kunc vješto koristi kontraste između intimnih i snažnijih odsjeka. Tako se u srednjem dijelu pjesme javlja dinamički uspon i dramatsko zgušnjavanje, u kojem klavir preuzima aktivniju ulogu kroz gušće akordske sklopove i naglašene arpeggirane pasaže. Sopran u tom trenutku doseže viši registar i snažniju ekspresiju, čime se ostvaruje kulminacija čežnje sadržane u tekstu. Nakon toga slijedi povratak smirenijem tonu, u kojem se ponovno ističe nježna i intimna atmosfera.

Melodija je oblikovana u skladu s poetskim slikama: dugi tonovi na riječima poput „čekam“ i „žala“ naglašavaju osjećaj trajanja i čežnje, dok pokretljiviji melodički obrisi u srednjem registru evociraju živost prirodnog ambijenta. Agogička obilježja, česta usporavanja, ubrzavanja i fleksibilni prijelazi između tempa, pridonose dojmu slobodnog disanja fraza i dodatno ističu emocionalni karakter skladbe. Klavirska pratnja nije tek harmonijska podloga, nego ravnopravan

nositelj izraza. Njeni stalni arpeggirani akordi evociraju valovitost mora, dok istodobno grade dramatiku kroz dinamičke kontraste i nagle promjene registracije. Na taj način, pratnja preuzima i slikovitu, gotovo orkestralnu dimenziju, unoseći u pjesmu prostornu širinu i intenzitet.

Završnica pjesme donosi smirenje i povratak intimnom tonu. Nakon kulminacije, vokalna linija spušta se u mekše registre, a klavir se vraća početnoj arpeggiranoj teksturi, čime se zatvara kružni oblik skladbe. Cjelina ostavlja dojam poetski oblikovanog unutarnjeg monologa, u kojem se prirodni motivi mora, valova, mjeseca pretaju u simbole ljubavne čežnje i mladenačke nade.

6.3. Antun Dobronić

Potok, Sumorni akordi, Antun Dobronić

Opći podaci o pjesmama:

Skladatelj: Antun Dobronić

Godina nastanka: 1910.

Mjera: 6/8

Tempo: Andante cantabile

Oblik solo pjesme: Strofn

Atmosfera (ugodaj): Pjevna, jednostavna

Autor teksta: Rikard Katalinić Jeretov

Izvođačke napomene: Andante cantabile

Stihovi Rikarda Katalinića Jeretova u pjesmi Potok donose tipičan motiv prirode: izvor i potok koji teče prema moru, obasjan suncem, okružen ptičjim pjevom i mirisavim granama. Taj naizgled idilični pejzaž postupno dobiva simboličko značenje, osobito u završnom pokliku „*Ah, k moru, k moru, k moru*“, gdje se kretanje vode preobražava u izraz unutarnje čežnje i težnje prema cilju.

Antun Dobronić u ovoj solo pjesmi, uvrštenoj u ciklus Sumorni akordi (1910.), ostvaruje izrazito povezivanje glazbenog i poetskog sloja. Inspirirana skladateljskim idiomom Hatzea i Puccinija te oblikovana u okviru estetskih načela moderne, skladba je označena tempom *Andante cantabile*, a njezin se karakter može opisati kao pastorella. Jednostavna melodija i prozračna harmonija, uz

pratnju koja ilustrira stalno gibanje potoka, stvaraju dojam neprekidnog protjecanja i prirodne smirenosti. Klavirska dionica pritom ne ostaje u ulozi pasivne pratnje, nego kontinuiranim pokretom gradi zvučni pejzaž, dok vokalna linija pjevno slijedi ritam i raspoloženje stihova. Posebno je značenjski naglašen završni dio skladbe, u kojem se pojavljuju oznake *affrettando sempre più e crescendo*. Postupnim ubrzavanjem i dinamičkim pojačanjem glazbeni tok poprima izraženiji emocionalni naboj, simbolički ocrtavajući potok koji se, nošen vlastitim zamahom, žuri prema moru. Time se deskriptivni motiv prirode preobražava u nositelja unutarnje napetosti i čežnje. Formalno gledano, pjesma u početku ima obilježja strofne strukture, budući da se glazbeni materijal ponavlja u skladu s pojedinim strofama teksta. Međutim, završni odjeljak uvodi elemente prokomponiranosti, jer se glazba mijenja kako bi odgovorila na pojačanu semantičku snagu završnog stiha. Na taj se način ostvaruje jasan dramaturški luk: od mirnog, pastoralnog početka prema emotivno intenziviranom završetku, u kojem se lirski i simbolički slojevi glazbenog izraza stapaju u jedinstvenu interpretativnu cjelinu.

Ciklus Sumorni akordi Dobronić je ponio sa sobom na studij u Prag 1910. godine kako bi se predstavio svojim profesorima. Odabirom tekstova i glazbenim oblikovanjem ova zbirka pokazuje pripadnost estetskom horizontu moderne, slično kao i nešto kasniji ciklus Reveries (1912.). Sam se skladatelj u pismima kasnije kritički osvrnuo na ove rane romance, ističući da mu se „više ne mile“, ali ne zbog prevrtljivosti, nego zbog „evolucije“, koju je sam tumačio kao napredak vlastitoga stila (Kos, 2017: 5; Dobronić prema L. Dobronić, 46).

Mojoj boli nema lijeka, Sumorni akordi

Opći podaci o pjesmama:

Skladatelj: Antun Dobronić

Godina nastanka: 1910.

Mjera: 2/4

Tempo: Andante cantabile

Oblik solo pjesme: Varirano strofna

Atmosfera (ugodaj): Melankoličan

Autor teksta: Ante Tresić - Pavičić

Izvođačke napomene: Largo e triste, quasi recitativo, in tempo ma con slacio, armonioso, più presto ma con duolo, ancora un po più presto, quasi recitativo

Pjesma *Mojoj boli nema lijeka* predstavlja jedan od značajnijih primjera hrvatske vokalne lirike s početka 20. stoljeća, u kojoj skladatelj Antun Dobronić ostvaruje spoj nacionalne glazbene tradicije i europskog romantičkog nasljeđa. Tekst Ante Tresić-Pavičića, objavljen u dvojezičnoj verziji (hrvatski i talijanski), naglašava univerzalnost poruke i povezanost s mediteranskim kulturnim prostorom. Cjelina se temelji na dubokoj sintezi poezije i glazbe: melodija i klavirska pratnja nisu tek okvir za tekst, nego ravnopravni sudionici u oblikovanju izraza. Temeljni motiv pjesme sadržan je u stihu „*Mojoj boli nema lijeka*“ (*Pel mio dolore non c'è rimedio*), koji postaje lajtmotiv čitave skladbe. Ljubavna bol prikazana je kroz kontrast unutarnjeg stanja lirskog subjekta i prirodnih slika koje ga okružuju. Uobičajeni simboli ljepote i života - sunce, cvijeće, more - u pjesmi su obojeni tugom i gubitkom, čime priroda postaje ogledalo unutarnje patnje. Poezija je ispovjedna i intimna, prožeta metaforama suza, sjaja i tame, a upravo zbog semantičke gustoće Dobronić u vokalnoj liniji koristi *quasi* recitativ. Time osigurava prirodnu deklamaciju i jasnoću stiha, dok u drugim odlomcima prelazi u kantilenaste melodijske linije koje donose emotivni vrhunac.

Melodija oscilira između recitativnog i lirskog karaktera. U recitativnim dijelovima prevladava slobodniji ritamski tok, ograničen melodijskim opsegom i usmjeren prema naglašenoj govornoj intonaciji. Kantilenasti odlomci, često označeni izrazima poput *armonioso* ili *cantabile*, proširuju melodijski raspon i donose izraženije dinamičke gradacije. Melodijsko tkanje temelji se na sekundnim i tercnim intervalima, koji pridonose mekoći i intimnosti, dok skokovi kvarte i kvinte ističu trenutke emocionalne kulminacije. Ritam i agogika pritom igraju ključnu ulogu: stalne oznake poput *poco rall.*, *molto rit.* i *a tempo* oblikuju dojam spontanog govora i unutarnjeg kolebanja, tvoreći dramaturški luk skladbe.

Klavirska dionica ostvaruje višestruke funkcije. U recitativnim odsječcima svedena je na harmonijsku i ritamsku potporu, s akordskim osloncima koji podupiru govorni karakter vokala. U lirskim odlomcima, pak, preuzima aktivniju ulogu: arpeggirani akordi, razlomljeni obrasci i

paralelne tercne ili sekstne linije stvaraju zvučnu punoću i emocionalnu napetost. Harmonijski je jezik bogat, romantičan, prožet kromatikom i modulacijama koje vjerno prate tekstualne promjene i naglašavaju nestabilnost lirskog subjekta. Dinamički raspon (od pp do f) i česte agogičke promjene (*dim. e rall.*, *allargando*) pridonose dojmu stalne emotivne oscilacije, pri čemu klavir djeluje kao komentator i sugovornik vokalne linije. Zaključno, pjesma *Mojoj boli nema lijeka* ostvaruje snažan spoj lirskog i dramskog izraza. Recitativni dijelovi jamče razumljivost i ekspresivnost teksta, dok pjevni odlomci donose emotivnu kulminaciju. Klavir u toj cjelini ne funkcionira kao puki pratitelj, nego kao ravnopravni nositelj izraza, koji produbljuje značenje riječi i naglašava dramski luk skladbe. Djelo na taj način objedinjuje nacionalne i mediteranske značajke s romantičkim glazbenim idiomom, oblikujući izuzetno dojmljivo umjetničko ostvarenje i važan doprinos hrvatskoj vokalnoj lirici ranog 20. stoljeća.

Snoviđaji djevojački, op. 14

Antun Dobronić u ciklusu *Snoviđaji djevojački* (op. 14) za sopran i klavir oslanja se na pučku poeziju nedefiniranih regija, čime pokazuje vlastiti interes za folklorni izraz i njegovo uklapanje u umjetnički glazbeni idiom. Tekstovi koje odabire nose motive snova, čežnje i patnje, a njihova otvorenost i simbolika omogućuju bogatu glazbenu obradu. Vokalne dionice ovih solo pjesmama obilježene su melizmima, što je tipično za narodnu glazbenu praksu i pridonosi autentičnosti izraza (Kos, 2013: 7). Atmosfere pjesama oblikovane su slobodnim ritmom, bliskom povezanosti melodije i teksta te izražajnim dinamičkim kontrastima, dok klavirska pratnja nikada nije tek neutralna podloga, nego aktivni sudionik u oblikovanju glazbenog smisla.

U pjesmi *Snatrenje* opisuje se djevojački san u kojem se smjenjuju slike oltara, darova, prstenja i svatova. Tema sna u sebi nosi dvosmislenost jer ostaje nejasno je li on nagovještaj buduće stvarnosti ili tek prividna iluzija. Dobronić sanjarsku atmosferu postiže oznakom *Andante quasi larghetto* i slobodnim ritmom u kojem se često koristi rubato. Poliritmijski odnos između vokalne linije i klavirske pratnje stvara osjećaj lebdenja, a melodija prati prirodan tok riječi s blagim dinamičkim gradacijama i visinskim uzletima u trenucima uzbuđenja. Posebno je znakovito da se početak i kraj pjesme podudaraju u glazbenom materijalu, ali nose različit tekst, čime se ostvaruje kružna struktura koja odgovara simboličnom snatrenju.

Pjesma *Jadovanje* donosi drugačiju, dramski složeniju atmosferu. Temelji se na slici karanfila kao simbola ljubavne čežnje, a djevojka u tekstu zamišlja da bi cvijet pod prozorom dragoga mirisom potaknuo uzdisaje koji će doprijeti do Boga i omogućiti njihovo sjedinjenje. Glazbeni karakter potvrđuje oznaka *Andante mesto*, dok uvodni klavirski dio a piacere unosi slobodu i improvizacijski dojam. I ovdje se javlja poliritmija između vokala i pratnje, a melodija je jednostavna, ali s učestalim skokovima koji dočaravaju uzdisaje i naglašavaju emotivnu napetost. Vrhunac skladbe doseže se na riječi „*Bog*“, kada glas ostvaruje najviši ton i najsnažniju dinamiku, što predstavlja središnju dramaturšku točku pjesme. Nakon toga slijedi postupno smirivanje, iako emocionalna napetost ostaje prisutna sve do kraja. Ciklus *Snoviđaji djevojački* svjedoči o Dobronićevom nastojanju da pučku poeziju pretoči u umjetničku glazbenu formu. Atmosfera pojedinih pjesama oscilira od nježne i sanjarske u *Snatrenju* do ozbiljne i dramatične u *Jadovanju*. Bogatstvo melizama u vokalnim dionicama, slobodan ritam i rubato te izražajna uloga klavirske pratnje čine ove solo pjesme autentičnim, a istodobno umjetnički oblikovanim svjedočanstvima o spoju folkloru i glazbene modernosti. Upravo u takvom preoblikovanju narodnog u umjetničko prepoznaje se jedna od osnovnih značajki Dobronićeva opusa i njegova nastojanja da hrvatsku glazbu smjesti u širi europski kontekst.

Ciklus *Snoviđaji djevojački* (1917), temeljen na narodnim tekstovima, svjedoči o formiranju Dobronića kao angažiranog zagovornika i predstavnika nacionalnog stila, koji elemente glazbenog folkloru, lokalnog i šireg, ugrađuje u okvir svojeg umjereno modernog, racionalno oblikovanog izraza. Rezultat toga je podatljiva melodija vođena slobodnijim ritmičkim tokom, uz gusto isprepletenu teksturu instrumentalne pratnje. Elementi stiliziranog folkloru koje Dobronić unosi u solo pjesmu nakon 1914. godine u suglasju su s estetikom glazbene moderne iz koje njegovi vokalni radovi prirodno izrastaju. U skladateljskoj fakturi tih djela nema bitnih inovacija, njihova novina leži u umjetničkoj namjeri, u stvaralačkom uvjerenju koje potiče i odgovarajući način slušanja. Ipak, ostaje činjenica da gotovo niti jedno od tih djela danas ne živi u glazbenoj izvedbenoj praksi (Kos, 2014: 111).

6.4. Interpretacijski izazovi

Umjetnički projekt *Stazama ljubavi* otvorio je niz interpretacijskih izazova koji proizlaze iz same prirode vokalne lirike, ali i iz specifičnosti odabranog repertoara hrvatskih skladatelja 20. stoljeća. Budući da se interpretacija u ovom radu promatra kao proces u kojem se glazbeni, tekstualni i izvođački elementi oblikuju istodobno, interpretacijski izazovi ne odnose se isključivo na tehničke aspekte izvedbe, nego ponajprije na donošenje umjetničkih odluka koje izravno utječu na oblikovanje značenja djela u izvedbenom činu. U tom se smislu interpretacija razumije kao aktivan, refleksivan proces u kojem izvođač sudjeluje u konstituiranju glazbenog smisla, a ne kao puka realizacija notnog zapisa.

Jedan od temeljnih interpretacijskih izazova odnosio se na uspostavljanje ravnoteže između govorne intonacije i pjevnosti vokalne linije. U velikom broju analiziranih solo pjesama tekst nosi snažan semantički i emocionalni naboj, zbog čega se vokalna interpretacija često približava recitativnom ili *parlando* izrazu. Izazov se pritom očitovao u potrebi da se zadrži jasnoća i razumljivost riječi, a da se istodobno ne naruši glazbena linija i njezina pjevna koherentnost. Slobodan odnos prema ritmu, naglašena bliskost govoru i fleksibilna agogika, koji su zajednički različitim skladateljskim poetikama obuhvaćenima ovim istraživanjem, zahtijevaju od izvođača kontinuirano osvještavanje odnosa između značenja teksta i glazbene geste, kako bi se izbjegla ilustrativnost ili pretjerana retoričnost izraza.

Drugi važan interpretacijski izazov odnosio se na održavanje unutarnje dramaturške napetosti u pjesmama sporijeg tempa i kontemplativnog karaktera. Brojne skladbe obiluju introspektivnim sadržajem, snovitim ili elegičnim ugođajem, pri čemu vanjska dinamika i vidljivi kontrasti često ostaju suzdržani. U takvim se slučajevima interpretacija oslanja na unutarnju imaginaciju izvođača te na suptilno oblikovanje fraze, boje tona i dinamike, kako bi se ostvario jasan dramaturški luk bez oslanjanja na eksplicitne kontraste. Izazov se sastojao u tome da se emotivna napetost zadrži i razvija unutar minimalnih sredstava, čime izvedba postaje proces unutarnjeg oblikovanja, a ne vanjske ekspresije.

Poseban interpretacijski izazov predstavljao je odnos prema notnom zapisu kao polazištu, a ne konačnom cilju izvedbe. Brojne agogičke i dinamičke oznake u analiziranim skladbama ostavljaju izvođaču znatan prostor slobode, ali istodobno podrazumijevaju odgovornost za donošenje interpretativnih odluka koje nisu eksplicitno zapisane. Izvedba se u tom kontekstu ne ostvaruje kao tehnička reprodukcija notnog teksta, nego kao svjestan interpretativni čin u kojem izvođač aktivno sudjeluje u oblikovanju smisla djela. Izazov se očitovao u pronalaženju ravnoteže između vjernosti zapisu i potrebe za subjektivnim, kontekstualno uvjetovanim tumačenjem, pri čemu se subjektivnost ne shvaća kao proizvoljnost, nego kao nužan i metodološki legitiman dio umjetničkog istraživanja.

Suradnja pjevača i pijanista predstavljala je dodatni složen interpretacijski izazov, osobito u skladbama u kojima klavirska dionica ima izraženu dramaturšku i slikovitu funkciju. Klavir u ovom repertoaru često ne djeluje kao pasivna pratnja, nego kao ravnopravni nositelj izraza, komentator teksta i graditelj dramaturškog tijeka. Interpretacija je stoga zahtijevala zajedničko promišljanje tempa, agogike i dinamike, kao i usklađivanje interpretativnih odluka kako bi se ostvarila koherentna umjetnička cjelina. Taj dijalog između izvođača pokazao se ključnim za ostvarenje interpretativne uvjerljivosti i jasnoće izraza.

Dodatni interpretacijski izazov proizlazio je iz kontekstualnih i recepcijskih okolnosti odabranog repertoara. Velik dio analiziranih skladbi rijetko se izvodi te ne posjeduje snažno utemeljenu izvođačku tradiciju, a za pojedine skladbe ne postoje dostupni zvučni zapisi. Izostanak snimki i ustaljenih interpretativnih modela izvođača stavlja u poziciju aktivnog istraživača koji interpretativne odluke mora temeljiti na analizi notnog zapisa, tekstualnog sadržaja i vlastitog izvođačkog iskustva, bez oslonca na postojeće izvedbene uzore. U tom smislu interpretacija ne predstavlja samo osobni umjetnički čin, nego i doprinos širem procesu revitalizacije i ponovnog promišljanja hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća u suvremenom izvedbenom kontekstu.

6.5. Pregled zastupljenosti odabranih djela u medijskom i koncertnom izvođenju

U ovome se poglavlju analizira zastupljenost ukupnih izvedbi i izvedbi solo pjesama Ivane Lang, Božidara Kunc i Antuna Dobronića u usporedbi s izvedbama solo pjesama skladateljice Dore Pejačević i skladatelja Josipa Hatzea, Blagoja Berse i Ive Lhotke-Kalinskog u izvođačkom (natjecateljskom) kontekstu s jedne strane te medijskom i koncertnom s druge strane, u razdoblju od 2020. do 2025. godine. Cilj analize je empirijski utvrditi recepciju solo pjesama navedenih autora u pedagoškoj i izvedbenoj praksi, u skladu s hipotezama ovoga rada. Odabir navedenih skladatelja utemeljen je na činjenici da je njihovo skladateljsko formiranje bilo neposredno povezano s djelovanjem istaknutih skladatelja-pedagoga toga doba. Dora Pejačević kao skladateljica je osobito u kasnijoj muzikološkoj literaturi bila izrazito zastupljena, što je pridonijelo snažnijoj vidljivosti njezina opusa i njegovu prijenosu u suvremenu izvođačku praksu. Njezina povezanost s Antunom Dobronićem očituje se u profesionalnoj suradnji i korespondenciji vezanoj uz izvođenje i izdavačke okolnosti pojedinih djela, pri čemu je Dobronić djelovao kao urednik i posrednik u recepciji njezine glazbe (Marić, 2023: 226–227).

Pored toga, važno je istaknuti da se Ivana Lang promatra kao skladateljica čiji je razvoj bio oblikovan nastavom i pedagoškim utjecajem Ive Lhotke-Kalinskog, Božidar Kunc kao autor koji je studij kompozicije završio pod mentorstvom Blagoja Berse, dok je Antun Dobronić skladatelj čije je obrazovanje uključivalo privatne poduke iz kompozicije, harmonije i kontrapunkta kod Josipa Hatzea. Navedene pedagoške relacije predstavljaju metodološki kriterij za usporedbu recepcije skladatelja koji su djelovali unutar srodnog obrazovnog i estetskog konteksta. Svi korišteni podaci temelje se na službenim podacima Hrvatskog društva skladatelja (HDS) kao vodeće nacionalne strukovne udruge koja okuplja nositelje autorskih prava u području glazbe i na uvidu u programske materijale pjevačkih natjecanja učenika i studenata pjevanja (Međunarodno pjevačko natjecanje Lav Mirski, Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku i Državno natjecanje učenika i studenata glazbe, Agencije za odgoj i obrazovanje i Hrvatskog društva glazbenih i plesnih pedagoga). U nastavku se, kroz tablični prikaz i interpretativnu analizu, razmatra zastupljenost odabranih skladatelja u pjevačkom repertoaru Međunarodno pjevačko natjecanje Lav Mirski u Osijeku.

Skladatelj/Godina	2020	2021	2022	2023	2024	2025
Dora Pejačević	0	0	1	0	0	6
Josip Hatze	4	9	8	10	7	20
Blagoje Bersa	0	3	2	0	0	2
Ivo Lhotka-Kalinski	0	1	3	1	1	1
Ivana Lang	0	0	0	0	0	0
Božidar Kunc	0	0	0	0	0	0
Antun Dobronić	0	0	0	0	0	0

Tablica 1 Zastupljenost solo pjesama navedenih skladatelja u pjevačkom repertoaru na Međunarodnom pjevačkom natjecanju Lav Mirski (2020-2025)

Analiza pjevačkog repertoara na Međunarodnom pjevačkom natjecanju Lav Mirski¹² prikazana u Tablici 1 u razdoblju od 2020. do 2025. pokazuje izrazito visok stupanj koncentracije repertoara oko jednog skladatelja, uz vrlo ograničenu zastupljenost ostalih odabranih autora. Izvedbe djela Josipa Hatzea u svim promatranim godinama u usporedbi s ostalim odabranim skladateljima dominiraju. Unatoč širini Hatzeova opusa, kontinuirano se izvodi relativno mali broj istih solo pjesama (*Serenada* (15), *Ljuven sanak* (10), *Suzi* (10), *rjeđe Majka* (5), *Lađa u noći* (3) i *Cvati, cvati ružice* (3)), često višestruko unutar iste godine i u različitim kategorijama. Razlog tomu može biti što njegove skladbe imaju snažnu ukorijenjenost u nastavnoj praksi. U natjecateljskom kontekstu Međunarodnog pjevačkog natjecanja Lav Mirski u Osijeku zabilježena je ograničena zastupljenost solo pjesama Dore Pejačević koja je u završnoj godini promatranog razdoblja izrazitije povećana. Navedeno upućuje na njezinu povremenu, ali selektivnu prisutnost u pjevačkom repertoaru u odnosu na ostale analizirane skladatelje. Ostali odabrani skladatelji zauzimaju sekundarnu ulogu. Tako se Ivo Lhotka-Kalinski i Blagoje Bersa pojavljuju sporadično. Lhotka-Kalinski je najzastupljeniji 2022. godine, redovito zastupljen solo pjesmom *Roža*. Bersa se pojavljuje u nekoliko diskontinuiranih godina, najčešće kroz istu skladbu (*Robinjica*). Izvedbe

¹² „Međunarodno pjevačko natjecanje Lav Mirski je glazbeno natjecanje za mlade operne pjevače koje se održava u Osijeku. Nazvano je po istaknutom hrvatskom dirigentu i pedagogu Lavu Mirskom, a cilj mu je poticanje umjetničke izvrsnosti i promicanje vokalne glazbe u regiji i šire.“ Dostupno na <https://www.lavmirski.com>. Pristupljeno 28. siječnja 2026.

djela pojedinih autora relevantnih za istraživanje izostaju u promatranom uzorku. Primjerice, skladatelji Ivana Lang, Božidar Kunc i Antun Dobronić u analiziranom razdoblju nisu uopće zastupljeni. Njihov izostanak u analiziranom uzorku ne može se pouzdano protumačiti, no može upućivati na određene tendencije u sužavanju izbora repertoara, pri čemu se u praksi potencijalno daje prednost ograničenom broju pedagoški poznatih i etabliranih djela.

U Tablici 2 prikazana je zastupljenost skladatelja u pjevačkom repertoaru Državnog natjecanja Hrvatsko natjecanje učenika i studenata glazbe i plesa¹³ u organizaciji Agencije za odgoj i obrazovanje i Hrvatskog društva glazbenih i plesnih pedagoga (HDGPP) u izdanjima 2021., 2023. i 2025. godine.¹⁴

Skladatelj/Godina	2021.	2023.	2025.
Dora Pejačević	0	4	4
Josip Hatze	12	20	12
Ivo Lhotka-Kalinski	3	2	1
Blagoje Bersa	1	2	1
Ivana Lang	1	1	2
Antun Dobronić	0	0	0
Božidar Kunc	0	0	0

Tablica 2 Zastupljenost solo pjesama navedenih skladatelja u pjevačkom repertoaru državnog natjecanja HDGPP (2021., 2023. i 2025.)

Analiza pjevačkog repertoara na Državnim natjecanjima AZOO i HDGPP-a (2021., 2023. i 2025.) pokazuje izrazitu neravnotežu u zastupljenosti skladatelja i izrazitu dominaciju solo pjesama Josipa Hatzea u svim pjevačkim kategorijama. Unatoč relativnoj raznolikosti naslova, uočava se učestalo ponavljanje istog užeg kruga skladbi (*Suzi* (10), *Serenada* (8), *Veče na školju* (5), *Majka*

¹³ „HDGPP je 1965. godine utemeljio natjecanje učenika i studenata glazbenih i plesnih škola radi otkrivanja, praćenja i usmjerivanja mladih nadarenih glazbenika i plesača u daljnjem školovanju.“ Dostupno na <https://www.hdgpp.hr/home>. Pristupljeno 28. siječnja 2026.

¹⁴ Natjecanje se za pjevačke kategorije izvodi bijenalno, stoga su i rezultati prikazani samo za godine u kojima su pjevačke kategorije bile zastupljene.

(5), *Pastourelle* (2)) i ostale, što upućuje na njihovu kanonizaciju unutar natjecateljske i pedagoške prakse. Analiza pjevačkog repertoara državnog natjecanja AZOO i HDGPP pokazuje da se solo pjesme Dore Pejačević pojavljuju tek u kasnijim izdanjima natjecanja, pri čemu je njihova zastupljenost u 2023. i 2025. godini usporediva unutar promatranog korpusa, ali i dalje ograničena u odnosu na ukupni repertoarni izbor skladatelja uključenih u analizu. Djela Ive Lhotke-Kalinskog (*Kožulec, Roža, Hajda moja, Sakrivena bol*) pojavljuju se redovito, ali u znatno manjem opsegu, dok su solo pjesme Ivane Lang (*Murve, Mak*) slabo, no kontinuirano zastupljene. Skladatelj Blagoje Bersa zastupljen je gotovo isključivo jednom solo pjesmom (*Robinjica i Seh duš dan*). U cjelini, rezultati ukazuju na tendenciju oslanjanja na mali broj etabliranih skladbi, dok se širi vokalni opus promatranih skladatelja rijetko uključuje u natjecateljsku praksu. Zaključno, rezultati potvrđuju visoku koncentraciju repertoara oko jednog skladatelja, uz vrlo ograničenu raznolikost. Takav obrazac može imati pedagoško opravdanje, ali dugoročno postavlja pitanje repertoarne širine, estetske raznolikosti i vidljivosti ostalih solo pjesama iz opusa navedenih autora i drugih hrvatskih skladatelja vokalne lirike u sustavu natjecanja.

Predmet ove interpretativne analize jesu podaci Hrvatskog društva skladatelja¹⁵ o zastupljenosti izvedbi solo pjesama odabranih skladatelja na koncertnim programima u razdoblju od 2020. do 2025. godine.

	UKUPAN BROJ IZVEDENIH SKLADBI	BROJ IZVEDENIH VOKALNE LIRIKE SKLADBI	BROJ IZVEDENIH UKLJUČENIH U PROJEKT „STAZAMA LJUBAVI“ SKLADBI
Dora Pejačević	64	5	0
Josip Hatze	245	175	0
Ivo Lhotka-Kalinski	57	16	0
Blagoje Bersa	32	6	0
Ivana Lang	Nema podataka.	Nema podataka.	Nema podataka.
Antun Dobronić	9	1	0
Božidar Kunc	102	13	0

Tablica 3 Zastupljenost izvedbi odabranih skladatelja na koncertima (2020.–2025.)

¹⁵ „Hrvatsko društvo skladatelja (HDS) vodeća je strukovna udruga koja okuplja autore glazbe i tekstova, skladatelje, muzikologe i glazbene pisce te pravne osobe - nositelje autorskih prava.“ Dostupno na <https://www.hds.hr>. Pristupljeno 28. siječnja 2026.

Na temelju prikazanih službenih podataka HDS-a (Tablica 3) o ukupnom broju izvedbi odabranih skladatelja na koncertima za razdoblje od 2020. do 2025. godine vidljivo je da je koncertna zastupljenost solo pjesama navedenih skladatelja izrazito neujednačena. Najveći broj ukupnih izvođenja bilježi Josip Hatze, pri čemu vokalna lirika čini dominantan dio njegove koncertne prisutnosti. Nadalje, skladateljica Dora Pejačević zastupljena je s umjerenim brojem ukupnih izvođenja, ali je broj izvedbi njezinih solo pjesama prema dostupnim podacima mali. Ivo Lhotka-Kalinski i Božidar Kunc zastupljeni su većim brojem instrumentalnih nego vokalnih izvedbi, dok se kod Blagoja Berse bilježi isključivo izvođenje vokalne lirike, ali u vrlo malom opsegu. Antun Dobronić pojavljuje se sporadično, s tek jednom zabilježenom izvedbom solo pjesme. Za Ivanu Lang u promatranom razdoblju ne postoje dostupni podatci HDS-a, što upućuje na izostanak ili nedostatnu evidentiranost njezinih solo pjesama u koncertnom kontekstu.

Na temelju podataka HDS-a provodi se sljedeća interpretativna analiza zastupljenosti izvedbi solo pjesama odabranih skladatelja u radijskom i televizijskom emitiranju u razdoblju od 2020. do 2025. godine.

	UKUPAN BROJ EMITIRANIH SKLADBI	BROJ EMITIRANIH SKLADBI VOKALNE LIRIKE	BROJ EMITIRANIH SKLADBI UKLJUČENIH U PROJEKT „STAZAMA LJUBAVI“
Dora Pejačević	207	31	0
Josip Hatze	305	236	0
Ivo Lhotka-Kalinski	194	36	0
Blagoje Bersa	221	22	0
Ivana Lang	Nema podataka.	Nema podataka.	Nema podataka.
Antun Dobronić	135	7	1
Božidar Kunc	464	109	32

Tablica 4 Zastupljenost izvedbi odabranih skladatelja prema emitiranju na radio i TV postajama (2020.–2025.)

Na temelju podataka HDS-a (Tablica 4) o ukupnom broju emitiranih izvedbi djela navedenih autora na radijskim i televizijskim postajama u razdoblju od 2020. do 2025. godine uočava se izražena razlika u zastupljenosti među analiziranim skladateljima. Najveći opseg emitiranja ostvaruje Božidar Kunc, pri čemu značajan udio čine solo pjesme te se u njegovu slučaju bilježe i skladbe obuhvaćene projektom „*Stazama ljubavi*“. Tako su se skladbe iz *Dvije pjesme za sopran*

i klavir, op. 30 emitirale na prvom i trećem programu Hrvatskog radija, Radio Puli i Radio Orahovici dok su se Tri pjesme za sopran i klavir, *op. 16* emitirale na prvom programu Hrvatskog radija. Visoku zastupljenost izvedbi pokazuju i podaci za skladatelja Josipa Hatzea. Djela Dore Pejačević zastupljena su u srednjem rasponu ukupnih emitiranja, dok su njezine solo pjesme prisutne u manjoj mjeri, ali uz kontinuitet kroz promatrano razdoblje. Kod Ive Lhotke-Kalinskog i Blagoja Berse prevladavaju instrumentalna ostvarenja, dok su solo pjesme zastupljene ograničeno. Emitiranja djela Antuna Dobronića relativno su rijetka, osobito u području vokalne lirike, međutim prema podacima HDS-a, ciklus *Sumorni akordi* emitirani su u emisiji Vokalna suzvučja na trećem programu Hrvatskog radija, dok za Ivanu Lang u podacima HDS-a nisu zabilježeni relevantni podatci o analiziranom korpusu.

Na temelju analize dostupnih podataka o učestalosti izvođenja skladbi odabranih ovim umjetničkim projektom može se uočiti i zaključiti da su skladbe nedovoljno zastupljene u koncertnom, medijskom i pedagoškom prostoru. Usporedbom broja zabilježenih izvođenja skladbi skladatelja koji su predmet istraživanja doktorskog rada i njihovih suvremenika primjetan je znatan nesrazmjer u broju izvođenja u svim promatranim kategorijama.

7. ZAKLJUČAK

Završno poglavlje rada usmjereno je na razmatranje perspektiva revitalizacije i međunarodne promocije hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća, polazeći od iskustava umjetničkog projekta *Stazama ljubavi* i teorijskih postavki koje izvedbu prepoznaju kao ključni čimbenik u oblikovanju kulturne vidljivosti repertoara. U tom se kontekstu u nastavku sintetiziraju i kritički razmatraju rezultati istraživanja kroz analizu i verifikaciju postavljenih hipoteza.

U istraživanju su postavljene četiri hipoteze. Prva hipoteza pretpostavlja da postoji podudarnost između glazbene vrijednosti i učestalosti izvođenja odabranog glazbenog repertoara, pri čemu se nastojao problematizirati odnos između umjetničke relevantnosti djela i njegove recepcijske prisutnosti. U ovom istraživanju glazbena vrijednost ne promatra se kao objektivno mjerljiva ili empirijski dokaziva kategorija, već kao interpretativno-analitički konstrukt utemeljen na glazbenoj analizi, povijesno-stilskom kontekstu i izvođačkoj praksi sukladno tvrdnji Longyear (1970: 167) *„određivanje vrijednosti često je semantički problematično, jer pokušaji utvrđivanja minimalnih kriterija glazbene vrijednosti nužno uključuju razmatranje povijesnih, kulturnih, društvenih, pedagoških, psiholoških i fizioloških aspekata glazbe.“* Stoga je glazbena vrijednost promatranih djela u ovom radu obrazložena analizom njihovih kompozicijskih i izražajnih obilježja, položaja unutar opusa pojedinih skladatelja te interpretativnog potencijala u suvremenoj izvođačkoj praksi. S druge strane, učestalost izvođenja utvrđena je analizom javno dostupnih podataka relevantnih izvora, čime je ostvaren kvantitativni uvid u recepcijsku prisutnost odabranog repertoara. Usporedba navedenih aspekata pokazala je da između analitički i interpretativno obrazložene glazbene vrijednosti te učestalosti izvođenja ne postoji nužno izravna podudarnost. Svi analizirani autori vezano uz poglavlje Umjetnička interpretacija solo pjesme navode da sama tehnika izvedbe nije dovoljna da bi izvedba imala umjetničku vrijednost. Tehnika postaje umjetnost tek onda kada izvođač zna što izvodi i zašto time nešto komunicira slušatelju.

Stoga se prva hipoteza ne može potvrditi u smislu empirijske verifikacije, a rezultati upućuju na zaključak da učestalost izvođenja ne predstavlja pouzdan pokazatelj glazbene vrijednosti djela.

Druga hipoteza, prema kojoj nedostupnost umjetničkih snimki glazbenih djela rezultira smanjenim interesom vokalnih interpretata za izvođenje skladbi, sagledava se kroz analizu učestalosti evidentiranih tonskih zapisa u bazi podataka HDS-a za djela Kunca, Antun Dobronića i Langa. Analiza je pokazala da su djela Kunca i Dobronića slabo zastupljena u evidenciji tonskih zapisa, dok za djela Langa u bazi HDS-a nisu dostupni podaci o evidentiranim emitiranim snimkama. Takvo stanje upućuje na ograničenu dokumentiranost promatranog repertoara u profesionalnoj praksi i njegovu slabiju recepcijsku prisutnost. Na temelju navedenoga, druga se hipoteza može smatrati djelomično potvrđenom, budući da niska razina dokumentiranosti, kao i izostanak evidentiranih podataka, upućuju na ograničenu izvođačku i recepcijsku prisutnost ovih djela.

Treća hipoteza pretpostavlja da se činjenica aktivnog izvođačkog djelovanja skladatelja u ulozi klavirskih suradnika, korepetitora, zborovođa i dirigenta odražava na koherentnost njihovih djela za glas i klavir. Koherentnost se pritom ne promatra kao estetska kategorija mjerljiva objektivnim kriterijima, već kao funkcionalna i interpretativna usklađenost vokalne i klavirske dionice, očitovana u prirodnom fraziranju, uravnoteženom odnosu dionica i praktičnoj izvedivosti djela. Proučavanjem biografskih podataka odabranih autora zaključuje se da su skladatelji bili neposredno uključeni u izvođačku praksu. Ivana Lang je koncertirala kako solistički, tako i kao klavirska pratiteljica pjevača koji su izvodili njezine solo pjesme, čime je ostvarivala izravan kontakt s vokalnom praksom i izvođačkim potrebama glasa. Takvo iskustvo omogućilo joj je neposredan uvid u funkcioniranje vokalne dionice u odnosu na klavirsku pratnju, što se odražava u koherentnom odnosu dviju dionica u njezinim djelima.

Sličan primjer predstavlja Kunc, koji je, kako navodi Kos (2010) bio pouzdan pratitelj i korepetitor, ne samo svoje sestre, Zinke Kunc Milanov, već i drugih vokalnih umjetnika. Kao aktivni izvođač *„izvršno je poznavao literaturu Lieda i operni repertoar, ali i sve tehničke i interpretativne mogućnosti ljudskog glasa“*. Znao je što glasu „leži“ pa kao skladatelj nikada ne piše „protiv“ glasa, iskorištavajući raspone pojedinih registara, premda se od samog početka odrekao uhodanih staza u oblikovanju vokalne dionice svojih popijevaka.“ (2010: IX).

Primjer Antun Dobronić upotpunjuje ovu tvrdnju. Njegovo izvođačko djelovanje obuhvaćalo je rad sa pjevačkim zborovima i dirigentsku praksu, čime je bio trajno uključen u vokalnu izvedbenu stvarnost. Takvo iskustvo omogućilo mu je praktično razumijevanje vokalne problematike, što se

u njegovim djelima za glas i klavir očituje u pjevački oblikovanoj pjevnoj vokalnoj liniji i funkcionalnom odnosu s klavirskom pratnjom. Dodatnu potvrdu Dobroničeve izvođačke uloge pruža i korespondencija sa skladateljicom Dorom Pejačević, u kojoj skladateljica izražava zadovoljstvo činjenicom da Dobronić namjerava izvesti jedno od njezinih djela pod njegovim vodstvom (Marić, 2023: 275).

Na temelju navedenih biografskih činjenica i analitičko-interpretativnih uvida u istraživačkom radu može se zaključiti da se aktivno izvođačko djelovanje skladatelja kroz klavirsku suradnju s pjevačima, korepetitorski rad, rad sa zborovima i dirigiranje, odrazilo na koherentnost njihovih djela za glas i klavir. Izvođačko iskustvo omogućilo je skladateljima dublje razumijevanje vokalne prirode glazbene fraze i odnosa glasa i klavira, čime se treća hipoteza potvrđuje u okviru interpretativno-analitičkog pristupa temeljnim značajkama umjetničke interpretacije solo pjesme primijenje u ovom istraživanju.

Četvrta hipoteza glasi: umjetničko istraživanje temeljeno na pjevačkoj praksi mijenja odnos izvođača prema interpretaciji, proširujući njegovu ulogu izvan okvira same izvedbe. Rezultati istraživanja pokazali su da se kroz analitičko-interpretativni rad, svjestan odabir repertoara i aktivno uključivanje u proces njegove revitalizacije, pjevač postupno pozicionira ne samo kao interpret, nego i kao zagovornik te promicatelj širih kulturnih vrijednosti.

Takav pristup podrazumijeva odgovornost prema repertoaru, njegovu povijesnom i estetskom kontekstu te prema publici, kojoj se izvedbom ne prenosi samo glazbeni sadržaj, već i kulturno značenje djela. U tom se kontekstu odnos s publikom pokazao kao ključna sastavnica umjetničke interpretacije, jer upravo kroz svjesnu komunikaciju izvođač preuzima ulogu zagovornika i promicatelja šireg kulturnog značenja repertoara. Umjetničko istraživanje time doprinosi razvoju interpretativne svijesti izvođača i potvrđuje da pjevačka praksa može djelovati kao aktivni čimbenik kulturne vidljivosti i valorizacije nacionalne glazbene baštine. Na temelju navedenoga, četvrta se hipoteza može smatrati potvrđenom.

Razmatranje postavljenih hipoteza ukazalo je na složen odnos između glazbene vrijednosti, izvođačke prakse, dostupnosti snimki i interpretativne uloge izvođača, pri čemu se kao ključni

čimbenik afirmacije promatranog repertoara izdvaja upravo umjetnička interpretacija. U tom se kontekstu otvara pitanje šire revitalizacije hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća.

Prema Longyear (1970) manje prisutni glazbeni repertoar ne označava nužno djela manje vrijednosti, već djela koja, unatoč svojoj kvaliteti, nisu ostvarila trajnu izvođačku prisutnost. Razlozi nezastupljenosti i kasnije revitalizacije složeni su i obuhvaćaju povijesne, društvene, estetske i izvođačke čimbenike, pri čemu selekcija repertoara nije rezultat isključivo umjetničke vrijednosti, nego i promjenjivih kulturnih okolnosti. U tom smislu revitalizacija hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća u velikoj se mjeri oslanja na teorijska i povijesno-muzikološka istraživanja, no njezin puni potencijal dolazi do izražaja kroz umjetničku praksu, koja omogućuje živu prisutnost i suvremenu recepciju navedenog repertoara. U situaciji u kojoj velik dio tog repertoara ne posjeduje snažno utemeljenu izvođačku tradiciju, upravo interpretacija postaje temeljni mehanizam njegove suvremene afirmacije. Jedan od ključnih preduvjeta revitalizacije jest programska i dramaturška kontekstualizacija repertoara. Umjesto izoliranog izvođenja pojedinih skladbi, tematski osmišljeni programi omogućuju da se solo pjesme sagledaju kao dijelovi šire interpretativne cjeline. Takav pristup, primijenjen i u umjetničkom projektu *Stazama ljubavi*, omogućuje jasniju komunikaciju s publikom te olakšava razumijevanje emocionalnih i značenjskih slojeva djela.

U međunarodnom kontekstu potencijal ovog repertoara leži u univerzalnosti tematskih polazišta ljubavi, čežnje, gubitka, introspekcije, koja su bliska europskoj tradiciji umjetničke solo pjesme. Iako jezična komponenta može predstavljati izazov, ona istodobno nosi specifičnu izražajnu vrijednost, osobito kada se interpretacija temelji na uvjerljivom jedinstvu glazbe i teksta. U tom smislu međunarodna recepcija ne ovisi prvenstveno o jeziku, nego o kvaliteti interpretacije i jasnoći izvođačke komunikacije.

Prema Hill i Bithell (2014), na razini izvođačke prakse, proces revitalizacije može se potaknuti osmišljavanjem tematskih koncertnih programa posvećenih manje zastupljenim skladateljima, razdobljima ili glazbenim vrstama, kao i uvrštavanjem manje poznatih djela u repertoare uz afirmirane skladbe istoga stilskeg ili povijesnog okvira. Važnu ulogu pritom imaju edukativni

koncerti i majstorske radionice, u okviru kojih se takav repertoar može primjenjivati u vokalno-tehničkom i interpretativnom obrazovanju studenata i mladih izvođača. U određenim slučajevima, revitalizaciji dodatno pridonose nove interpretacije koje omogućuju prilagodbu djela različitim izvođačkim kontekstima.

U konačnici, uspješna revitalizacija rjeđe izvođenih glazbenih djela podrazumijeva interdisciplinarni pristup koji povezuje izvođačku praksu, muzikološka istraživanja, obrazovne procese i kulturne politike, s ciljem ponovnog uključivanja tih djela u aktivni koncertni repertoar i njihova učvršćivanja u kolektivnoj glazbenoj memoriji.

Važnu ulogu u procesu revitalizacije ima i dokumentacija umjetničke prakse. Tonske snimke, refleksivni zapisi i esejsko-analitički opisi izvedbenog procesa omogućuju da se interpretacija ne zadrži isključivo u prolaznosti izvedbenog događaja, nego postane dostupna za daljnje promišljanje, usporedbu i prijenos znanja. Takav pristup u skladu je s metodologijom umjetničkog istraživanja, u kojem se izvedba, refleksija i dokumentacija promatraju kao međusobno povezani elementi. Na taj se način izvođač pojavljuje kao višestruki akter: interpret, istraživač i kulturni posrednik.

Revitalizacija hrvatske vokalne lirike 20. stoljeća ostvaruje se upravo kroz takvu ulogu izvođača, u kojoj se umjetnička interpretacija ne shvaća kao puka realizacija notnog zapisa, nego kao svjestan, reflektiran i komunikativan čin. Umjetnički projekt *Stazama ljubavi* time se uklapa u suvremene pristupe umjetničkom istraživanju i pokazuje kako izvedbena praksa može pridonijeti afirmaciji, revitalizaciji i vidljivosti hrvatske vokalne lirike u širem kulturnom kontekstu.

U duhu misli „*Auch kleine Dinge können uns entzücken, auch kleine Dinge können teuer sein*“¹⁶, svijet solo pjesama otkriva svoju tihu, ali duboku snagu u jedinstvu riječi i glazbe, gdje se kroz imaginaciju, glas i svjesnu izvedbu rađa smisao koji nadilazi sam notni zapis. Kao vibrantno, živo

¹⁶ „*I male stvari nas mogu očarati i male stvari imaju veliku vrijednost.*“ Prijevod: Anja Papa Peranović.

djelo, solo pjesma živi u susretu pjevača i pijanista, u dijalogu s publikom, i u onoj krhkoj, neponovljivoj ravnoteži u kojoj se „malo“ pretvara u prostor najveće umjetničke istine.

„Iako se dirljiva ljepota *Lieda* često očituje u nježnim i skromnim oblicima u neskladu s razuzdanim materijalizmom našega vremena, on ostaje jednim od najvećih postignuća zapadne civilizacije. Kao takav, on je neprolazan i u toj spoznaji imamo razlog za radost“ (Youens, 2025: 18).

Upravo se u toj radosti susreta sa svijetom solo pjesama ovo umjetničko istraživanje prepoznaje i kao osobno doživljeno iskustvo, koje se ne zaokružuje zaključkom, već otvara daljnja istraživanja. Iako je istraživanje bilo usmjereno prema razumijevanju solo pjesme i njezine umjetničke interpretacije, njezina se umjetnička vrijednost ne iscrpljuje u istraživanju i u potpunosti se otkriva kroz izvedbenu praksu. Živjeti u svijetu solo pjesama pritom znači prepustiti se glazbi i njezinoj širokoj paleti boja i emocija te kroz proces umjetničke interpretacije neprestano otkrivati nova značenja i nove svjetove.

8. LITERATURA

1. Ameling, E. (2022). Some Thoughts on the Heart of Art Song. *Music & Musical Performance: An International Journal*(2), 1-31.
2. Barbieri, M. (2006). *Hrvatski suvremeni skladatelji - Olja Jelaska*. Zagreb: Cantus; Hrvatsko društvo skladatelja.
3. Barrett, E. (2007). Introduction. In E. Barrett, B. Bolt, E. Barrett, & B. Bolt (Eds.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (pp. 1–14). London: I.B. Tauris. doi:<http://dx.doi.org/10.5040/9780755604104.006>
4. Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research*. Leiden: Leiden University Press.
5. Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:<https://doi.org/10.1017/CBO9780511812507>
6. Candy, L. (2006). *Practice Based Research: A Guide - Creativity & Cognition Studios, CCS Report: 2006-VI.0 November*. Sydney: University of Technology. doi:<http://www.creativityandcognition>
7. Davidson, J. W. (2015). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. (M. Doğanatan-Dack, Ed.) Farnham: Ashgate.
8. Detoni, D. (2012). Ivana Lang – Simfonijski ples za orkestar op. 33. Zagreb: Muzičko informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
9. Dobronić, L. (2000). *Antun Dobronić*. Zagreb: Matica Hrvatska.
10. Dobronić-Mazzoni, R. (1997). Djetinjstvo i mladost skladatelja Antuna Dobronića u Jelsi i na Hvaru. *Prilozi povijesti otoka Hvara*, X(1), 211-217.
11. Fast, H. ((2020). *Vocal artistic research methods: tools for accessing an atmospheric experience, Research in Arts and Education*. Espoo: Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, Department of Art.
12. Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design* . London : Royal College of Art.
13. Geertz, C. (1973). Thick Description: Toward the Interpretive Theory of Culture. In *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books-Harper Collins Publishers.
14. Greene, H. P. (1912). *Interpretation in Song*. New York: Da Capo Press.

15. Günther, M. (2016). *Kunstlied als Liedkunst: Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
16. Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2021). *Umjetničko istraživanje: Teorije, metode i prakse*. Đakovo: Đakovo, Klinika kreativnosti, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
17. Hemsley, T. (1998). *Singing and Imagination: A Human Approach to a Great Musical Tradition*. New York: Oxford University Press.
18. Hill, J., & Bithell, C. (2014). An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 3-42). Oxford: Oxford University Press.
19. Jerković, B. (2019). *Kurikul nastave pjevanja*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
20. Jerković, B. (2021). *Suvremena nastava pjevanja*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
21. Judkins, J. (1996). The Interpretation of Music: Philosophical Essays. *Journal of Aesthetic Education* , 30 (3).
22. Jurkić Sviben, T. (2014). Ivana Lang – hrvatska skladateljica (O 100-toj obljetnici rođenja 1912.–1982.). In *Žene kroz povijest. Zbornik radova sa znanstvenog skupa Dies historiae 2012* (pp. 161-175). Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu.
23. Katz, M. (2009). *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press.
24. Kershaw, B. (2009). Practice-as-Research: an Introduction. In L. Allegee, S. Jones, & B. a. Kershaw, *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: UK: Palgrave Macmillan.
25. Kimball, C. (2013). *Art Song, Linking Poetry and Music*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
26. Kirkkopelto, E. (2015). *Artistic research as institutional practice*. Stockholm: Swedish Research Council.
27. Kos, K. (1990). Izražajni rasponi vokalne lirike Božidara Kunca. *Arti musices - Hrvatski muzikološki zbornik*, 21(1), 81-98.

28. Kos, K. (2006). Začeci solo pjesme kao umjetničke vrste u Hrvatskoj. *Muzikološki zbornik*, 42(2), 25–39.
29. Kos, K. (2010). *Božidar Kunc Popijevke I*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
30. Kos, K. (2014). *Hrvatska umjetnička popijevka - Povijesna i analitička motrišta*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
31. Kos, K. (2017). *Antun Dobronić Popijevke / Songs*. Zagreb: Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, Muzički informativni centar, Udruga Antun Dobronića.
32. Lehmann, L. (1972). *More Than Singing: The Interpretation of Songs*. New York: Praeger.
33. Longyear, R. M. (1970). Principles of Neglected Musical Repertoire. *Journal of Research in Music Education*, 18(2), 167-177.
34. Majić, I. (2008). Gadamerova hermeneutika – od »filozofije slušanja« prema književno-teorijskoj praksi. *Filozofska istraživanja*, 28(3), 749-760. doi:<https://hrcak.srce.hr/36637>
35. Marić, D. (2023). *Dora Pejačević Životi i svjetovi*. Zagreb: Školska knjiga.
36. Mihalić, T. (2023). Virtualna izložba u povodu 110. obljetnice rođenja i 40. godišnjice smrti Ivane Lang. *Glas NSK, časopis Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu*, 38-39.
37. Miklaušić-Ćeran, S. (2012). Ivana Lang, uspješna glasovirska pedagoginja, pijanistica i zanemarena skladateljica. In *Ivana Lang: Nepoznatim stazama* (pp. V-VII). Zagreb: Muzičko informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
38. Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press.
39. Miller, R. (1999). *Singing Schumann - An interpretive Guide for Performers*. New York: Oxford University Press.
40. Moore, G. (1975). *Singer and Accompanist: The Performance of Fifty Songs*. Westport: Greenwood Press.
41. Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
42. Ostwald, D. F. (2005). *Acting For Singers; Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford Academic.
43. Parsons, J. (Ed.). (2004). *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press.

44. Parsons, J. (2025). The Lied at the Crossroads of Performance and Musicology. *Music & Musical Performance: An International Journal*(7), 1-11.
45. Radočaj-Jerković, A. (2024). Kulturni identitet i kreativnost u glazbenom izvođenju: granice između reprodukcije i interpretacije. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.
46. Rakitić, A. (2005). Bilješke o glazbenopovijesnim temama u opusu Antuna Dobronića. *Arti musices*, 36(2), 235-245.
47. Ronyak, J., Binder, B., Tunbridge, L., Heisler, W., Thurman, K., Dunsby, J., & Ronyak, J. (2014). Studying the Lied: Hermeneutic Traditions and the Challenge of Performance. *Journal of the American Musicological Society*, 67(2), 543-582.
48. Saukko, P. (2003). *Doing research in cultural studies*. SAGE Publications Ltd. doi:<https://doi.org/10.4135/9781849209021>
49. Savin-Baden, M., & Wimpenny, K. (2014). *A practical guide to arts-related research*. Amsterdam: Sense Publisher .
50. Scrivener, S. (2002). Characterising creative-production doctoral projects in art and design. *International Journal of Design Sciences and Technology*, 10(2), 25-44.
51. Silverman, M. (2007). Musical interpretation: Philosophical and practical issues. *International Journal of Music Education*, 25.
52. Stein, D., & Spillman, R. (1996). *Stein, Debora Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.
53. Sterner, T. M. (2012). *The Practicing Mind: Developing Focus and Discipline in Your Life*. Novato, CA: New World Library.
54. Taylor, M. (2013). *Gestures of Music Theatre: The Performativity of Song and Dance*. Oxford : Oxford University Press.
55. Whitney, K. (2015). Following Performance across the Research Frontier. In M. Doğan-
Dack, *Artistic Practise as Research in Music: Theory, Criticism, Practise*. Farnham: Ashgate.
56. Yin, R. (2015). *Qualitative Research from Start to Finish*. New York: Guilford Press.
57. Youens, S. (1991). *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's "Winterreise"*. Ithaca: Cornell University Press.

58. Youens, S. (1996). *Schubert's Poets and the Making of Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press.
59. Youens, S. (2018, June). *On Song: Of Cannibalism, the Abolitionist Movement, and Brahms: An Unlikely Conjunction*. Retrieved 15. studeni, 2025 from Sparks & Wiry Cries: <https://www.sparksandwirycries.org/magazine/2018/6/6/susan-youens-on-song-4977x>
60. Youens, S. (2025). *Der Ganze Hugo Wolf*. Stuttgart: Internationale Hugo-Wolf-Akademie für Gesang, Dichtung, Liedkunst e.V. .

INTERNETSKI IZVORI

1. Barbieri, Marija. "Hrvatski suvremeni skladatelji – Olja Jelaska." Pristupljeno 20. rujna 2025. <https://www.klasika.hr/index.php?p=article&id=357>.
2. Glazba.hr. "Ivana Lang – 112. rođendan: podsjetnik na važan i zanemaren opus." Pristupljeno 20. rujna 2025., <https://glazba.hr/citaj/price/ivana-lang-112-rodendan-podsjetnik-na-vazan-i-zanemaren-opus/>.
3. Hrvatsko društvo skladatelja. "Lang, Ivana." Pristupljeno 20. rujna 2025., <http://www.hds.hr/clan/lang-ivana/>.
4. Lang, Ivana. "Hrvatski biografski leksikon." U Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 20. rujna 2025., <https://hbl.lzmk.hr/clanak/11096>.
5. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. "Hrvatska enciklopedija." Mrežno izdanje. Pristupljeno 20. rujna 2025., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=47324>.
6. Opačić, N. (2026, 14. siječnja). Ivanu Lang pamtim iz njezina kruhoboračkoga radnog staža na Muzičkoj školi „Vatroslav Lisinski”, gdje je davala učenicima poduku iz klavira. Vijenac 831. Matica hrvatska. Pristupljeno 29. siječnja 2026. <https://www.matica.hr/vijenac/831/ivanu-lang-pamtim-iz-njezina-kruhoborackoga-radnog-staza-na-muzickoj-skoli-vatroslav-lisinski-gdje-je-davala-ucenicima-poduku-iz-klavira-39049/>.

7. Porter, W. V. "Art Songs in Other Western Countries." Encyclopædia Britannica. Pristupljeno 22. srpnja 2025. <https://www.britannica.com/art/vocal-music/Art-songs-in-other-Western-countries>.
8. Youens, Susan. "On Song: Of Cannibalism, the Abolitionist Movement, and Brahms: An Unlikely Conjunction." Sparks & Wiry Cries, lipanj 2018. Pristupljeno 15. studenoga 2025. <https://www.sparksandwirycries.org/magazine/2018/6/6/susan-youens-on-song-4977x>.

9. PRILOZI

Prilog 1 - Tekstovi pjesama

IVANA LANG

CRNA MASLINA – ciklus pjesama za glas i klavir, op. 49

1. SMIRENJE

Ah da nisi uveslao u san moj, i da nisi taknuo moje oči, dno crnije od pučine!
Mene muči hod tvoj u krajoliku sumračnu.
Kad mi ususret ideš plačem. što te dira vjetar noćni.
I kad na pragu stojiš, bojim se: otplavit ćete kiše.
Kada obalom ideš, mislim: voda ćete oteti.
Nemam mira s tobom, mene muči glas tvoj i mene tinti svaka kretnja tvoja.
Glas tvoja plaši mene prolaznošću kao hrast u tmuni.
Smijeh tvoj je šutnjom zastrt, podne u oblacima.
Koji prilaze k tebi, ja budno pazim korak njihov i koji s tobom govore, lica se njihova bojim.
Daj mi ruku svoju jer čujem pritajeno odmicanje.
Vrijeme te k sebi vuče i noć te mami u gnijezda svoja.
Ah, kada dođe počinak kad skinem oči s lika tvoga,
srce će biti glina obična, bit će njiva pusta.

2. VJERNOST OČIJU

Rano se javiše noćas nevidljive žabe pod brdom.
Tamni su lopoči.
Jedna lelujava biljka dotiče strpljivo srce samotnim zvukom.
Kroz drveće što vene ja idem za vama
drage oči kao budna priča za nasmijanim srcem djetinjim.

3. OPIJMO KOČIJAŠA

Stani za tren, ti koji voziš ostatke mojega sjaja uz brzu rijeku!

Ljeto je izbljedio i hlad se prostire povrh stijena.
Ne kori moje prazne ruke.
One su oprezne kao grobari koji štede stare pjesme
za jedan kameni stol pod lipom gdje se svetkuje tišina.
Mnogo moraš tražiti od mene da se naviknem
na tvoje želje kao na šumu i oblake.
Moraš mi pričati jednostavne bajke da glas tvoj umiri moje oči
da se ne osvrćem više u tuđinu prošlosti.
Gle, ne stigismo li već do one okuke gdje
šum nagle vode postaje tjeskoban!
Priđi ljeto je izbljedio i hlad se prostire povrh stijena.
Ovo raskršće neće se više vratiti.
Ovo je svadba omorike i jezera. Krenimo mili.
Opijmo kočijaša što vozi naše dane da ne zna kud se uspinje naš put.
Ni pred kojom provalijom neće stati razigrani konji ljubavi.

4. MRTVACI

Sanjam čempres mrko zelen i pust na visočini.
Četiri starinske žene i među njima mati moja.
Ljubav zamišljenu, tek malo trajniju od uštapa,
Što drugo mogu da pružim blijedom zimskom rukom?
O hladne sjenke! Ja odlazim, ne tugujte.
Već krajolici stižu tajnim hodom.

5. STARI ZOV

Klonim se sretnih je je zavist isprazna i očajnih jer me zbunjuje njihov jad.
Ah, neka nemoćne nade ne uznemiruju moju dušu!
Možda ću ostaviti ljude i vratiti se pustinjama.

NEPOZNATIM STAZAMA - ciklus solo pjesama za sopran, op. 54

Nokturno op. 54, br.1

U tihoj je noći mjesec moje razbudio snove,
a tamne sjene slušale su samo.
Samo moje riječi bijahu nijeme u toj sjeni.

I tad sjenka blaga na grud mi pala,
a lice mi nijemo sve kaže.
i sad mjesec blagi oh,
kad nas vidi, sva srcu je sklona tiha bol.

A mjesec je tada odlutao dalje,
Dok riječi naše snene i nijeme
Ispuniše sve lijepe snove.
U zaborav nas nosi zvjezdanoga neba sjaj!

U divljem konjskom kasu, op. 54, br. 2

U divljem konjskom kasu
Život moj bježi, bježi, bježi, bježi, bježi dalje.
I ti vihuri što granje lome, lome, lome, lome
sluteć stalno nove strasti,
sluteć stalno nove strasti.

Zanosnim svijet im se čini.

Taj čas je sve vrijeme
Jednako se vihorom čine, čine, čine, čine, čine.

U divljem konjskom kasu

bježi od svoga srca, bježi, bježi, bježi, bježi,
od svoga srca i daljine tražiš
nepoznate strasti, strasti, strasti, strasti,
nepoznate strasti, nepoznate strasti.

Sumnja, op. 54, br. 3

Ti ne vjeruješ mojoj boli,
riječi ne mogu duše iskazat tajnu,
koja prožima moje biće.
Ni pogled ne može izreći tu tajnu moju.

Al' kad bi ti znao za ljubav
i srca uzdržane boli!

Sjaj Tvog lika što živi u meni
i nemiru mome san je moga bića,
što lutajući traži opet Tebe.

Ali, Ti ne vjeruješ mojoj boli
riječi ne mogu duše iskazat tajnu,
koja prožima moje biće
al' ni pogled ne može izreći tu tajnu sad moju.

Novi život, op. 54, br. 6

I cvijet, i miris i rosa
zanose ti duh, zanose ti duh,
zanose ti duh, zanose ti duh.

O, bližiš se ti mladosti nevinoj
koju ne poznaješ!

Tu duh traži izlazi, ali
Cvijet i miris i rosa nijesu snovi,
Nijesu snovi, nijesu snovi, nijesu snovi.

Tu je svijet vječnih tišina u tebi.
ti i zemlju poznaješ i tužan si iznemogao,
ti i zvijezde poznaješ i tužan si iznemogao
a cvijet, i miris i rosa nijesu snovi,
ali život novi sjaj je tvoje duše;
ali život novi ljubavi je vječni to dar.

ANTUN DOBRONIĆ

Potok

Izključa vrelo, živo,
i potok dalje plije,
nad njim je vedro nebo
i žarko sunce smije,
pozdravljaju ga ptice
sa mirisavih grana,
a njega dalje vuče
sve sanja šeljkovana
i sva mu narav šapće
ne puštaj rodnu goru,
na odziv on žubori:
Ah, k moru, k moru, k moru.

Mojoj boli nema lijeka

Na livadu magla pade, magla studena, žuta,
a po mojoj duši jade ljubav povila ljuta.
Po livadi cvijeće vene odkad sunašca nesta,
Od kad tuga dušom krene moje veselje presta,
odkad moje sunce draga majci obeća krutoj
da će poći za nedraga, sudbi predat se ljutoj.

Više peku srce moje zlata mojega tuge
nego ljute boli svoje, moje vječite druge
pa u žarkom topim vinu moje ljubavne boli,
te me časkom brige minu, časkom srce ne boli.

Al kad sviesti sinu zraci pliva mi po njoj briga,

utopljenoj ko što baci na škorup morská šćiga,
obilni je plač se tada s mojega lica ori,
kao da se s pusta jada u suze vino topi.

SNOVIĐAJI DJEVOJAČKI – pjesme za sopran i klavir, op. 14

Snatrenje, op. 14, br. 1

Zora rudi, majka kćerku budi;
zora svita, majka kćerku pita,
kćeri mila što si noćas snila?
Sve oltare i svilene dare,
i prstenje i zelene vjence
mnoge svate gdje me dvoru prate.
Mila mati, ti ćeš bolje znati
da li biva, što se u snu sniva?

Jadovanje, op.14, br. 3

Karanfile cv'jeće moje
još da mi je sjeme tvoje.
Ja bih znala gdje bi cvala,
mome dragom pod penđžerom.
Kad moj dragi legne spati
karanfil će mirisati.
Karanfil će mirisati
a moj dragi uzdisati.
Uzdah će se dalek čuti,
čak do neba i do Boga.
Bogu će se ražaliti
i nas dvoje sastaviti.

BOŽIDAR KUNC

TRI ŠALJIVE PJESMICE ZA GLAS I KLAVIR

Ne gledaj me što sam malena, op. 47, br. 1

Ej djevojčice,
ej sitna ljubičice!
Ljubio bih te, ali si malena.

Ljubi me, dragi, bit ću i golema:
Maleno je i zrno biserovo,
al se nosi na gospodskom grlu,
malena je i ptica prepelica,
ali umori konja i junaka.

Crnomanjasti, op. 47, br. 2

tri bi plava, joj, za jednoga dala,
za jednoga, joj, crnomanjastoga.

Za dva plava, joj,
ne bi grošić dala, dika plava,
joj, bljutava ko trava.

Tri bi plava, joj, za jednoga dala,
za jednoga joj, crnomanjastoga.

Bolesna žena, op. 47, br. 3

„Poveč, ženo, ljubo moja,
kaj mi te boli?“

„Glava boli, sve me boli, kaj me se drži.“

„Poveč, ženo, ljubo moja,
kaj bi ti jela?“

„Na zidu ti črna kokoš, koja ne nese
i pevčica bez repčica,
koj za seme nij;
i speči mi pogačicu tri put sejanu,
donesi mi polić vina ljepog staroga.“

Pojela je črnu kokoš sve do koščice
i pevčica bez repčica sve do perčice,
pojela je pogačicu sve do korice,
popila je polić vina sve do kapljice.

„Poveč, ženo, ljubo moja kaj ja budem jel?“
„Na polici siročica tri dana stara.“
„Ženo moja, ljubo moja, al je kisela.“

TRI PJESME ZA SOPRAN I KLAVIR, OP. 16

Izgledanje dragoga, op.16, br. 1

Vjetar piri,
ruzmarin miriše,
čini mi se
da moj ide dragi!

Da ja znadem
otkuda će doći
putem bi mu

bosiljak sijala,
stranputice
rumene ružice,

nek mi dragi
po mirisu dođe,
po mirisu,
a ne po sunašcu.

Sirota djevojka, op.16, br. 2

Odlomi se grana jorgovana
i ubila tri čobana mlada-

Prvog žali majka i babajko,
drugog žali bratac i sestrice,
a trećega niko od nikuda,
samo jedna sirota djevojka:

Jarko sunce, rano si izišlo,
pak me nisi još ni ogrijalo,
a veće si zašlo za oblake!

Zarekoh se, op. 16, br. 3

Zarekoh se,
zatekoh se, da se neću udavati,
za melena,
za golema,
već za onog osrednjega.

Nastadoše zla vremena

a ja ode za malena:
steko muža kolik puža.

Poslah njega za kozama;
svi kozari dojaviše,
a moj mali zapanuo
u koziju stopetinu.

Uzeh njega za ručicu,
metnuh njega u pregaču,
donesse ga kući k vatri,
vrgoh njega na ognjište;
puče iskra ožežega.
„Jao ženo, ožeže me!“

Metnu njega na policu,
skoči mačka ogrebe ga.
„Jao ženo, ogrebe me!“

Metnu njega na bunište,
dođe vrana, odnesega.
Uja! Uja! Vranetino!
Nije tvoja piletina,
već je moja mužetina.
Uja!

DVIJE PJESME ZA SOPRAN I KLAVIR, OP. 30, BR. 1

Strepnja

Ne, nemoj mi prići!
Hoću izdaleka da volim

i želim tvoja oka dva.

Jer sreća je lijepa samo dok se čeka,
dok od sebe samo nagovještaj da.

Ne, nemoj mi prići!
Ima više draži,
ova slatka strepnja,
čekanje i stra'!

Sve je mnogo ljepše
donde dok se traži,
o čemu se samo tek po slutnji zna.

Ne, nemoj mi prići!
Na što to, i čemu?

Iz daleka samo
sve ko zvijezda sja;
iz daleka samo divimo se svemu.
Ne, nek mi ne priđu
tvoja oka dva.

Čežnja, op. 30, br. 2

Sanjam da ćeš doći;
jer mirišu noći,
a drveće lista,
a novo se cvijeće
svakog jutra rodi;
jer osmijesi ljupki
igraju po vodi

i proljetnim nebom
što od sreće blista;
jer pupe topole, i kao da hoće k nebu,
pune tople, nabujale žudi;
jer u duši bilja ljubav već se budi
jer mirisnim snijegom
osulo se voće;
jer prirodu Gospod za tvoj doček kiti.

Radi tebe čežnje u vazduhu plove,
Jer sve pokraj mene čeka te i zove:
cvijeće, vode, magle, jablanovi viti.
Dođi!
Snovi moji u gustome roju tebi lete.
Dođi; bez tebe se pati!
Dođi, sve kraj mene
osmijeh će ti dati,
i u svemu čežnju
opaziti ćeš moju!

Božidar Kunc

Na kraju žala

Ja te čekam dragi
na kraj žala
s plavim nebom u plavim očima

Mirišu mi dunje u njedrima,
na usnama zgara žeđ korala.
O, da čuješ tamni mrmor vala
što se naglo diže iz daljine,
da cjelove beskrajne pučine

žedno složi na rubove žala.

Mjesečina u srebru me tkala, kosa mi je srmom
propletena,
mladošću sam svojom opijena
i čekam te, svu noć,
na kraj žala.

I čekam te...

Svu noć te je zvala
moja bijela čežnja bez granica,
tvojoj lađi sa mojih usnica,
svu noć gori oganj
na kraj žala.

10. POPIS SLIKA

Slika 1 Ciklus akcijskog istraživanja u kojem praktičari stječu uvid u vlastitu praksu i ispituju mogućnosti promjene. Prilagođeno prema State of New South Wales Department of Education and Training, preuzeto iz knjige Artistic Practice as Research in Music. Jane W. Davidson (2015: 101) 93

11. POPIS TABLICA

Tablica 1 Zastupljenost solo pjesama navedenih skladatelja u pjevačkom repertoaru na Međunarodnom pjevačkom natjecanju Lav Mirski (2020-2025)	126
Tablica 2 Zastupljenost solo pjesama navedenih skladatelja u pjevačkom repertoaru državnog natjecanja HDGPP (2021., 2023. i 2025.)	127
Tablica 3 Zastupljenost izvedbi odabranih skladatelja na koncertima (2020.–2025.).....	128
Tablica 4 Zastupljenost izvedbi odabranih skladatelja prema emitiranju na radio i TV postajama (2020.–2025.).....	129

12. POPIS PRILOGA

Prilog 1 - Tekstovi pjesama	143
-----------------------------------	-----

13. ŽIVOTOPIS

Anja Papa Peranović (1994) diplomirala je pjevanje *Summa Cum Laude* u klasi prof. art. dr. sc. Berislava Jerkovića te klavir na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, stekavši zvanje magistre glazbe. Trenutačno je zaposlena kao asistentica na Odsjeku za glazbenu umjetnost.

Do sada je ostvarila niz uspješnih solističkih uloga u operama *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *Figarov pir*, *La Bohème*, *Gianni Schicchi*, *Čarobna frula*, *Don Giovanni*, *La serva padrona* i *Rinaldo*. Suradivala je s uglednim dirigentima i orkestrima, među kojima su Sándor Gyüdi (Mađarska) (Simfonijski orkestar Szeged), Balázs Kocsár (Mađarska) (Simfonijski orkestar Pécs), dr. Tamás Lakner (Mađarska), New Trinity Baroque Orchestra (Ujedinjeno Kraljevstvo), Komorni orkestar Luka Sorkočević (Hrvatska) i drugi. Sudjelovala je na brojnim domaćim i međunarodnim festivalima, među kojima su Osječko kulturno ljeto, Osječko ljeto mladih, Hvarske ljetne priredbe, Skopsko ljeto, Amadeus Fest, Štipsko kulturno ljeto, BitFest, KotorArt, Sarajevo Winter, Festival Bled, Rossi Fest u Beogradu, Ciklus Sufmato i drugi. Na koncertnom podiju osobito se istaknula recitalima s repertoarom solo pjesama, kao i sopranistica, primjerice na praizvedbi kantate *Cum Citharis Octochordis* hrvatskog skladatelja Blaženka Juračića te u izvedbama velikih djela poput Händelove *Mesije* uz orkestar Camerata Pannonica, Bachove *Muke po Ivanu*, Orffova *Carmina Burana* uz Panonsku filharmoniju i oratorija *Stabat Mater* hrvatskog skladatelja Brune Vlaheka.

Snimila je nosač zvuka u kojem tumači glavnu ulogu Ružice u prvoj hrvatskoj operi za djecu *Šumska kraljica* skladatelja Franje Štefanovića, pod ravnanjem dirigentice Antoanete Radočaj-Jerković, uz soliste i zborove Instituta za zbornu glazbu Polifonija te pijanista Davora Dedića. Nosač zvuka objavljen je u izdanju hrvatske izdavačke kuće Croatia Records. Također se pojavljuje kao solistica na nosaču zvuka *Horizon* hrvatskog skladatelja Dalibora Bukvića, u izdanju Navona Recordsa.

Sudjeluje na domaćim i međunarodnim natjecanjima pjevanja. Dobitnica je nagrade Gustav Mahler, koja joj je omogućila koncertni nastup na istoimenom festivalu u Češkoj Republici s programom solo pjesama. Umjetnički se usavršavala na Sveučilištu Mozarteum u Salzburgu kod prof. Michele Creider, kod prof. Claudije Visca na međunarodnom tečaju pjevanja u Samoboru, kod Jane Pastorkove na Akademiji izvedbenih umjetnosti u Bratislavi te kod suvremenih opernih

solistica Chen Reiss i Anne Samuil. Godine 2024. sudjelovala je na Lied Akademiji u Žďáru nad Sázavou u Češkoj Republici, pohađajući majstorske tečajeve kod sopranistice Birgid Steinberger, Ralfa Heibera i Giuseppea Ravija. Dodatno se usavršavala na Internationale Hugo-Wolf-Akademie na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart, Njemačka, sudjelovanjem na 47. Stuttgarter Meisterklasse für Lied kroz javne majstorske tečajeve i koncert radeći s prof. Birgid Steinberger i prof. Marcelom Amaralom.

Dobitnica je Dekanove i Rektorove nagrade za umjetnička postignuća tijekom studija i Priznanja Vijeća Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku za izuzetan doprinos kreativnom oblikovanju umjetničkih projekata. Redovito nastupa na koncertima i u opernim produkcijama u Hrvatskoj i inozemstvu kao operna, zborska i koncertna solistica u Hrvatskoj, Srbiji, Italiji, Ujedinjenom Kraljevstvu, Mađarskoj, Austriji, Bosni i Hercegovini, Grčkoj, Jordanu, Francuskoj, Crnoj Gori, Češkoj Republici, Španjolskoj, Sloveniji i Njemačkoj.