

VOKALNA OPORUKA STJEPANA ŠULEKA
Uz cikluse popjevaka *Pjesma mrtvog pjesnika* i *Strah*

KORALJKA KOS

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Trg Nikole Zrinskoga 11
HR-10000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.087.6 ŠULEK, S.

Izvorni znanstveni rad / Research Paper
Primljeno / Received: 1. 7. 2016.
Prihvaćeno / Accepted: 29. 9. 2016.

Nacrtak

Ciklusi popjevaka Stjepana Šuleka (1914. – 1986.) *Pjesma mrtvog pjesnika* (Dobriša Cesarić; 1969/70) i *Strah* (Đuro Sudeta; 1973) nisu dosad bili muzikološki obrađeni. Prvi ciklus obuhvaća 12 popjevaka poredanih prema načelu kontrasta; prva i posljednja, prema kojoj je ciklus naslovljen, opsežnije su i sadrže epske crte. Ciklus *Strah* obilježen je tjeskobnim ugođajem koji na kraju prerasta u dramatiku. Skladatelj je Sudetine pjesme uglazbio služeći se strojopisnim prijepisom pjesama, a na tome je prijepisu označio redoslijed koji je želio ostvariti u ciklusu, očito vođen zamisli o dramaturgiji cjeline. Skladatelj je u oba ciklusa ostvario ono što je na glazbenoscenskom području pokazao kao maj-

stor izrazitog dramatskog senzibiliteta, koristeći sva sredstva glazbenoga izraza za afektivno tumačenje riječi. Semantička interpretacija pjesničkoga teksta u suodnosu je s autonomno glazbenim. Oba ciklusa vrijedni su doprinosi hrvatskoj umjetničkoj popijevci 20. stoljeća.

Ključne riječi: hrvatska umjetnička popijevka, 20. stoljeće, Stjepan Šulek, Dobriša Cesarić, Đuro Sudeta, ciklus, *Pjesma mrtvog pjesnika*, *Strah*

Keywords: Croatian art song, 20th century, Stjepan Šulek, Dobriša Cesarić, Đuro Sudeta, cycle of songs, *Song of a dead poet*, *Fear*

U stvaralačkom razvoju Stjepana Šuleka važne se promjene zbivaju nakon 1972. U njegovim instrumentalnim djelima jača težnja za neposrednom ekspresijom, a to ostvaruje uz pomoć priče ili skrivenog programa. Potreba da posredstvom riječi (motta, nadnaslova ili podnaslova) objasni izvanglazbenu sadržajnost utječe na labavljenje dotad u njegovu izričaju čvrstih formalnih okvira, u glazbeni

su tijekom uklopljene semantičke enklave.¹ No slobodna ekspresivnost instrumentalnih djela uvijek je u Šuleka iznad i izvan naivne opisnosti, njegova glazba posreduje duboko subjektivni, intimistički doživljaj.

Zato je i prirodno da je Šulek u određenom trenutku osjetio potrebu da se u okviru vokalnosti prepusti ideji vodilji pjesničkih tekstova, koji su mu uz to omogućili autobiografsku poruku.

Kao što je semantička logika vodila instrumentalne skladbe nastale između 1972. i 1986., a u cilju ostvarenja neposredne ekspresije, tako u vokalnim ciklusima pjesnička riječ određuje formalne okvire i uporabu sredstava glazbenoga izraza.

Šulekovi vokalni ciklusi *Pjesma mrtvog pjesnika* i *Strah* u sjeni su njegovih instrumentalnih i glazbenoscenskih djela. Manje se izvode, naročito drugi, pa ne postoje njihove novije kvalitetne snimke. Niti u muzikologiji nisu dosad privukli pozornost; ovo je prvi pokušaj da se na njih upozori, uz ogradu da su priloženi analitički osvrti samo prvi korak u otkrivanju slojevitosti tih djela. Ona to svakako zaslužuju, jer uz kantatu *Zadnji Adam* i zbor a cappella *Bašćanska ploča* oba su ciklusa reprezentativna za skladateljev vokalni izričaj i umjetničkim dometom spadaju među vrhunce njegova stvaralaštva. U povijesti hrvatske umjetničke popijevke ciklusi se javljaju relativno kasno, tek koncem 19. stoljeća u opusu Ivana pl. Zajca koji je svoj vokalni ciklus *Mletačke elegije* skladao 1893. na stihove Rikarda Jorgovanića Flidera. Tijekom 20. stoljeća nastaju novi ciklusi, sastavljeni, kao kod Zajca, na stihove istoga pjesnika. Autori su im Milutin Polić, Dora Pejačević, Krešimir Baranović, Dragan Plamenac, Ivo Parać, Božidar Širola, Božidar Kunc, Juraj Stahuljak, Bruno Bjelinski i drugi. Sva-ki od njihovih ciklusa obuhvaćen je jedinstvenim poetskim ugođajem.

Takav je slučaj i sa Šulekovim ciklusima *Pjesma mrtvog pjesnika* i *Strah*. Prvi, skladan na stihove Dobriše Cesarića, nastao je – prema dataciji na rukopisu – koncem 1969. i početkom 1970. godine.

Drugi je ciklus sastavljen na riječi Đure Sudete, a prema gotovo dovršenom autografu skladan je u jesen 1973. Oba se djela čuvaju u skladateljevoj ostavštini u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu.

Uspoređujući iz današnjega motrišta, tridesetak godina nakon skladateljeve smrti, oba ciklusa, nameću se usporedbe s obzirom na njihov karakter i dramaturgiju, uočavaju se različitosti, ali i konstante glazbenoga jezika. Ciklus *Pjesma mrtvog pjesnika* nazvan je prema posljednjoj u nizu od 12 popjevaka koliko ih obuhvaća cjelina djela. Ciklus uokviruju dvije opsežne popijevke: *Povratak* i *Pjesma mrtvog pjesnika*. Unutar tog okvira nižu se kratke vokalne minijature, njih deset, poredane prema načelu kontrasta u karakteru stihova i glazbe, neke samo u funkciji prijelaza i poveznice između dviju popjevaka. Suprotnosti su, naravno, prizvali tekstovi

¹ Ivana KOCELJ: Preobrazbe formalnostrukturnih kategorija u klavirskom i komornom opusu Sjepana Šuleka, u: Eva SEDAK (ur.): *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910. – 1960.*, Radovi s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 13.-14. 12. 1996., Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2004.

izabраниh pjesama u rasponu od epskih i dramatičnih do skercoznih, lepršavih i izrazito lirskih.

Ciklus je obilježen majstorskom dramaturgijom cjeline. To pokazuje sljedeći pregled (uz naslov u zagradama je datacija):

1. *Povratak* (20. IV. 1970.) Ova introspektivna ljubavna pjesma izražava čežnju za ljubavlju. Pjesnik je nakon cezure ponovio početnu kiticu teksta, a to je uvjetovalo i formu Šulekove popijevke, jedne od rijetkih u ovome ciklusu koja ima zatvorenu trodijelnu formu. Deklamatorni uvod i zaključak uokviruju srednji, opsežni ariozni odsječak.
2. *Pjeni se more* (21. XII. 1969.) u suglasju s tekstom sažeto i uvjerljivo donosi alternaciju burne slike prirode i intimne refleksije. O načinu kojim glazba potencira tu napetost bit će posebno govora.
3. *Voćka poslije kiše* (23. XII. 1969.), skladana na omiljeli Cesarićev tekst, prozračna je minijatura tanka glasovirskog sloga koji se kreće u visokim registrima kao podloga kratkim vokalnim frazama.
4. *Jedne noći* (27. XII. 1969.) djeluje poput predaha u ritmu ciklusa. Refleksivna je, s uklonom u tjeskobu na kraju. Topao zaostajalični motiv u glasovirskoj dionici komplementaran je pijevnim vokalnim frazama.
5. *Svjetlo u dolini* (3. I. 1970.) prozračna je zvučna impresija pokrenute glasovirske dionice u visokom registru.
6. *Oblak* (18. I. 1970.) je letimična slika koja se na kraju rastvara poput oblaka kojega je raznio vjetar.
7. *Ljubav* (22. I. 1970.) je sažeta popijevka od svega 16 taktova, kratka i zanosna; djeluje poput prijelaza na drugi dio ciklusa.
8. *Tiho, o tiho govori mi jesen* (2. II. 1970.) ugođajem je lirska i nježna s gotovo romantičnom glasovirskom dionicom.
9. *Vjetru* (10. II. 1970.) je duhovita skercozna popijevka zasnovana na ideji pokreta rotirajućeg motiva u glasovirskoj dionici.
10. *Pjesma o probuđenim spomenima* (29. III. 1970.) zanimljiv je psihogram koji od početnog lirskog ugođaja raste prema kraju do izraza strave.
11. *Kad budem trava* (5. IV. 1970.) odulja je lirska refleksivna popijevka s izražajnim zaostajaličnim motivom u glasovirskoj dionici koja nalazi smirenje u završnom akordu.
12. *Pjesma mrtvog pjesnika* (2. V. 1970.) skladana je na opsežan Cesarićev tekst. To je monolog lirskog subjekta koji je Šuleka vodio prema epskom izrazu uz nizanje kontrastnih odsječaka. *Lento lugubre* kao oznaka za interpretaciju priziva ozračje rastanka i smrti.

Za razliku od ciklusa *Pjesma mrtvog pjesnika*, u ciklusu *Strah* na riječi Đure Sudete prevladavaju sjetna i tjeskobna raspoloženja, koja pri kraju cjeline od se-

dam popjevaka prerastaju u tragično. Dozvolimo li usporedbu sa skalom boja, onda je prvi ciklus polikroman, a drugi monokroman sa svim nijansama sivila.

Đuro Sudeta u svome je kratkom životu (1903.-1927.) obogatio hrvatsko pjesništvo stihovima u tradiciji romantizma s ekspresionističkim crtama. Njegove pjesme objavljene su 1926. i 1927., a skladatelj ih je preuzeo iz jedne od kasnijih zbirki. U njima se kao provodni motiv javlja smrt, ali kao blaga sestra i osloboditeljica pjesnika koji je svoj kratki život proveo u bolesničkoj postelji. U tome su tematskom krugu tuga i svijest o odlasku, poetizacija djetinjstva, sugestivne slike prirodnih pojava. Toplina poetskog izričaja, bogatstvo metafora i muzikalnost jezika bili su poticajni za skladatelja koji je Sudetine pjesme uglazbio služeći se prijepisom na pisaćem stroju koji mu je vjerojatno pripremila supruga Nevenka. Šulek je na tom prijepisu označio redosljed pjesama koji je želio u ciklusu, očito vođen idejom o njegovoj unutarnjoj dramaturgiji i rastu intenziteta prema dramatičnom kraju.

Ovako uspostavljeni redosljed glasi (uz naslov u zagradi je datacija):

1. *Niz cestu pođem*; 2. *Ja ne znam lica tvojega*; 3. *Izašli svi su*; 4. *Mrtvo sunce*; 5. *Dijete*; 6. *Nek huje divlji vjetrovi*; 7. *Strah*.

1. *Niz cestu pođem* (4. XI. 1973.) ima karakter uvoda u ciklus. Tekst evocira trajnu prisutnost tuge u životu lirskoga subjekta. Kao u ostalim popijevkama, Šulekova majstorska ruka smisleno raspoređuje težišta i gradacije. Glazbeni je izričaj tijekom čitave popijevke suzdržan, da bi tek na kraju, uz završni stih »i duša mi krikne u bolu«, glazba kroz vokalnu dionicu, *mezzo forte* dinamiku i harmoniju nakratko poantirala semantiku teksta, ali se odmah zatim smiruje u pianu stanjenog glasovirskog sloga.
2. *Ja ne znam lica tvojega* (16. X. 1973.), uz oznaku tempa i interpretacije *Allegretto agitato*, sažeta je, sva u napetosti prikrivene strepnje.
3. *Izašli svi su* (13. X. 1973.) naslov je treće popijevke koja je izraz pjesnikove priproste, naivne religioznosti. Ugođaj je lirski, nježan, ostvaren prozračnim slogom u glasovirskoj dionici, koja je od sredine dalje obogaćena polifonskim gibanjem unutarnjih glasova. Istovremeno, harmonijske progresije vode prema svjetlu. Na kraju, poput iznenađenja djeluje smirenje u *dolce* akordima.
4. *Mrtvo sunce* (20. X. 1973.) izražava žal zbog svijesti o skorom odlasku. Čitava je popijevka obojena arpeđima rastavljenih akordâ, u kasnijem tijeku i gustim tridesetdruginskim figurama u nemirnoj glasovirskoj dionici. Završni su odsječci teksta uglazbljeni vokalnim frazama koje su odvojene pazama, što im daje posebnu težinu.
5. *Dijete* (30. X. 1973.) je pjesnička slika seoskog djeteta izmučenog teškim životom, dirljiv izraz pjesnikova suosjećanja s nemoćnima i siromašnima. Tijekom popijevke skladatelj odmjenjuje tempa *Andantino* i *Poco allegro*, dok slog postupno postaje sve gušći, da bi se vrhunac ostvario u krik »kako mu oteše korice crnog hljeba«. I na kraju, neočekivani završetak: jer tužbe

koje je dijete htjelo uputiti Isusu, bile su tako brojne, da je na kraju sve zaboravilo... Ubrzano nabranje nepravdi sve učestalijim frazama daje popijevci ubrzan akcijski tempo. Ova popijevka svojim tretmanom vokalnosti podsjeća na Modesta Petroviča Musorgskog!

6. *Nek huje divlji vjetrovi* (26. X. 1973.) skladana je na tekst jedne od rijetkih Sudetinih pjesama prkosa. U glazbenoj protežnosti doživjela je impresivnu, sugestivnu dramatičnost. *Andante, ma con slancio* (umjereno brzo, ali sa zamahom) oznaka je za tempo i interpretaciju ove popijevke koja prohuji u jednom dahu, nošena nemirom razgibane glasovirske dionice, dok vokalnoj dodatnu tenziju daju veliki intervalski skokovi.

7. *Strah* (11. XI. 1973.), posljednja popijevka ciklusa, posebna je kako zbog stihova, tako i njihove glazbene preobrazbe. Ona će biti posebno obrađena.

Ciklus nije vezan radnjom (kao npr. neki Schubertovi i Schumannovi ciklusi), no njegove su popijevke toliko povezane zajedničkim tjeskobnim ugođajem, toliko glazbeno upućene jedna na drugu, da je njihova pojedinačna izvedba nezamisliva. S druge strane, iz ciklusa *Pjesma mrtvog pjesnika* mogu se izdvojiti i izvesti neke popijevke, svakako prva i posljednja.

U oba ciklusa Šulek ostvaruje u malome ono, što je na glazbenoscenskom području pokazao kao majstor izrazitog dramatskog nerva, koristeći sva sredstva glazbenog izraza za afektivno tumačenje riječi. On je sjajan retoričar, no njegova retorika ne guši i ne potire glazbene vrijednosti, tako da popijevke obaju ciklusa progovaraju slušatelju i imanentnim glazbenim jezikom.

O elementima toga jezika, upozoravajući na konstante koje se javljaju u oba ciklusa, iznijet ćemo nekoliko napomena.

Glazbena forma slijedi književni oblik pjesme. Ona je periodična, trodijelna (kao npr. br. 1 u Cesarićevu ciklusu, kao rezultat »reprize« prve kitice teksta nakon cezure na kraju pjesme) ili se konstituira kroz slijed odsječaka; češće je skroz komponirana, ili sažeta i otvorena poput skice koja letimice prođe.

U iznimnom slučaju skladatelj je intervenirao u redoslijed pjesničkih strofa (ciklus *Strah*, br. 7).

Za unutarnji ritam forme znakovito je kako Šulek raspoređuje težišta i gradi gradacije. *Pjesma o probuđenim spomenima* (Cesarić, br. 10) raste prema kraju tako da su u početku pojedine fraze odvojene glasovirskim insertima i nijansirane istančanim promjenama tempa i dinamike, da bi postupno postale sve učestalije i pred kraj dosegle dramatski vrhunac kod teksta »tjeskobama, ljubomorom me muče« – baš kao što čovjek, u sjećanjima, postupno postaje žrtvom svojih sumnja i doživljava sve veće uzbuđenje. To je sugestivni psihogram koji se smiruje na kraju.

U popijevci *Dijete* (*Strah*, br. 5) odmjenjuju se tempa *Andantino* i *Poco allegro* (uz ispoivjed djeteta) u kojem se poput poveznice javlja analogna motivika.

Vođen smislom za dramaturgiju forme, skladatelj svrhovito rabi i pauzu (*Mrtvo sunce*, *Strah* br. 4).

Vokalnost obaju ciklusa izrasta iz pjesničkog teksta primjenom izražajne deklamacije i melodijski razvijenih fraza do kantilene, u složenoj interakciji s glasovirskom dionicom.

Emotivni naboj teksta, njegov psihološki sloj, njegove glazbene sastavnice, metro-ritamske osobine – sve to vodilo je skladatelja prema sugestivnoj, uvjerljivoj vokalnoj dionici, lišenoj vanjske dopadljivosti. Elementi ekspresivnosti prepoznaju se u često disonantnim intervalskim skokovima koji su, naravno, supstrat harmonijske baze. Česta promjena metra i primjena triola prate metar teksta. Kontinuitet ili odsječnost, različiti akcijski tempo pojedinih odlomaka, glazbeni su korelat pjesničkoj riječi. Sve to, međutim, ne ugrožava glazbenu supstancu koja trajno zrači vlastitom sadržajnošću.

Glasovirska dionica zrcali sve mogućnosti proširenog tonaliteta uz kromatizirani postromantički slog koji ponekad teče vlastitom ravni komplementarno s vokalnom dionicom. Šulek je bio odličan pijanist i njegovo majstorsko svladavanje svijugu mogućnosti glasovirske tehnike i širokih raspona izraznih mogućnosti instrumenta vidljivo je u teksturi dionice, koja je ponekad svjesno jednostavna, oskudna i tanka, a češće gusta, bogata kontrapunktskim kretanjima u odnosu na vokalnu liniju. U funkciji tumačenja pjesničkoga teksta kreće se od maksimalne gustoće sloga i volumena zvuka do prozračnosti ili igre visokih registara, bogate figuracije ili razmicanja zvukovnog prostora, povremeno poprimajući dimenzije orkestralne zvučnosti. Šulek je namjeravao barem jedan od obaju ciklusa i orkestrirati, o čemu svjedoči sačuvana skica za orkestraciju prve popijevke ciklusa *Strah*.

U tumačenju ugođaja popijevke sudjeluju i samostalni i izraziti motivi u glasovirskoj dionici. To su npr. nježni zaostajalični motivi u popijevkama *Kad budem trava* (*Pjesma mrtvog pjesnika*, br. 11) i *Jedne noći* (isti ciklus, br. 4). Poticaje pjesničkih slika skladatelj prati suptilno, diskretno, bez naivne opisnosti, kao npr. u zvučnim impresijama koje obilježavaju glasovirske dionice popjevaka *Svjetlo u dolini*, *Vočka poslije kiše* i *Vjetar* (sve u ciklusu *Pjesma mrtvog pjesnika*). U načelu je ornamentika Šulekova glasovirskog sloga čimbenik izraza, nikada dekoracije ili virtuozičeta. Takvog su karaktera arpežirani akordi u popijevci *Mrtvo sunce* ili kromatizirane tridesetdruginske figure uz drugu kiticu (»šume jablani crni«) popijevke *Strah* (obje u ciklusu *Strah*).

Osvrćući se na pojedina sredstva glazbenoga izraza, gubimo iz motrišta pojedinačnu popijevku kao autonomnu, jedinstvenu umjetničku cjelinu koja je više nego zbir izraznih sredstava u njihovoj složenoj interakciji. Zato se sada zaustavljam na dvije izabrane popijevke, posvećujući im posebnu pozornost kao karakterističnim primjerima Šulekova vokalnog izraza. To su popijevke *Pjeni se more* iz ciklusa *Pjesma mrtvog pjesnika* i *Strah* iz istoimenog ciklusa na stihove Đure Sudete.

Pjeni se more

Ova je popijevka zanimljiv primjer glazbene preobrazbe slojevitoga pjesničkog predloška. Cesarićeva pjesma sastoji se od dvije strofe analogne forme sa po osam stihova. Poput pripjeva u njima se opetovano ponavlja stih »pjeni se more«.

Glazba prve kitice Šulekove solo pjesme evocira sliku i ugođaj burnoga zapjenjenog mora: pokrenuta glasovirska pratnja, kratke vokalne fraze i izmjena 4/4, 3/4 i 6/4 metra daje čitavoj strofi biljeg uznemirenog i dinamičnog tijeka, koji se naglo prekida nastupom druge kitice.

U njoj se javljaju trenutci intimne refleksije lirskoga subjekta koji su u glazbi iskazani naglim prekidom burnog osnovnog *Allegro non troppo* tempa i nastupom tempa *Poco adagio* uz akordski slog u glasovirskoj dionici. Taj se postupak ponavlja, a popijevka završava osnovnim motivom »pjeni se more«.

Ova interakcija stihova i glazbe vidljiva je iz sljedećega prikaza:

PJENI SE MORE			
I.	A l l e g r o n o n t r o p p o	II.	
Uzdišu vali		Što me to boli?	Poco Adagio
- Pjeni se more -		- Pjeni se more -	All° (non troppo)
Pred njim smo mali		Da l'me još voliš?	Poco Adagio
- Pjeni se more -		- Pjeni se more -	All° (non troppo)
Pljuskanjem bûdi		Sve što imadoh,	Poco Adagio
Čežnje i žudi		Ljubavi dadoh,	
Godina ludih		Poražen padoh	Adagio
- Pjeni se more.	- Pjeni se more.	All° (non troppo)	

Strah

Strah je posljednja popijevka u ciklusu na Sudetine stihove. Ta je popijevka posebna, kako poetskim tako i glazbenim izričajem. Sudetina pjesma jedan je od izrazitih primjera ekspresionizma u njegovu pjesništvu. U njoj prepoznajemo brojna obilježja ekspresionističke poezije: otvorenu formu u kojoj se nižu slike u slobodnim stihovima; paletu stravičnih motiva – crne jablane, sjene, groblje s križevima i raspelom; metafore kao »novembar kašljuca u granju«, i – na kraju – neočekivani obrat: »čekaš me – znadem: evo / idem / k Tebi / sestrice – Smrti!«.²

² Tekst pjesme *Strah* objavljen je u dvije inačice (vidi pr. 1a i 1b te pr. 2a i 2b). Obje su tiskane u izdanjima koja su se pojavila za Šulekova života. Iz usporedbe obaju tekstova vidljiv je različiti

Opsežna popijevka *Strah* glazbeni je vrhunac ciklusa, ujedno i najizrazitiji iskaz ekspresionističkih elemenata koji su i inače prisutni u djelu. To se ostvaruje više u tretmanu vokalnosti nego u harmoniji koja se kreće u proširenom tonalitetu i povremeno, bar nakratko, smiruje u nekoj tonalitetnoj oazi. No isprekidane fraze vokalne dionice, toga svojevrsnog psihograma, uvjetovanog formom i nijansiranom interpunkcijom teksta, kao i intervalski odnosi unutar nje, često skokoviti i disonantni, vođeni semantikom i emotivnim nabojem pojedinih riječi – to su obilježja ekspresionizma.

Dojmljiv je završetak popijevke, ujedno i čitavoga ciklusa. Tekst posljednje kitice donosi obrat u glazbi. Nastupom ove strofe izostaje dotad gusta glasovirska pratnja, glas recitira početak kitice, da bi se potom skokom popeo do tonova a^2 i as^2 na riječ »sestrice«; to je vrhunac vokalne dionice i čitave popijevke. Istaknut je *forte* dinamikom i masivnim akordom u dionici glasovira. Ono što preostaje jest samo šapat na riječ »Smrti« i smiraj popijevke u *pianissimo* akordima (vidi notni pr. 1).

* * *

Premda su oba vokalna ciklusa koja smo ovdje predstavili različita ugođajem i karakterom popjevaka, u njima uočavamo skladateljske konstante koje su karakteristične za Šulekov vokalni izričaj.

Interakcija svih ekspresivnih elemenata – a to su vokalnost, harmonija i slog, kontinuirani ili fragmentirani tijek, metro-ritamski odnosi, boja zvuka i makro-forma, kao i tempo i upute za interpretaciju u službi su semantičke veze s pjesničkim predloškom. Instrumentalni slog je različite gustoće i konzistencije – od motivski prepoznatljivog do figurativnog i suptilnih horizontalno-vertikalnih odnosa. Formu pojedine popijevke uvjetuje pjesnički predložak, no ima delikatnih odstupanja.

Vokalnost se kreće u rasponu od tekstom uvjetovane deklamacije, gdje intervali proizlaze iz intonacije riječi, do arioznih fraza.

Pojedine pjesničke slike nalaze glazbeni iskaz u harmoniji, slogu, boji, instrumentalnoj figuraciji i motivima u glasovirskoj dionici.

U svojim vokalnim ciklusima, navlastito u drugome, Šulek je intimniji i slobodniji nego u ranije nastalim instrumentalnim djelima. To je sukladno promjenama koje se u vrijeme postanka obaju ciklusa zbivaju u njegovoj instrumentalnoj glazbi. Prvi ciklus ih najavljuje, drugi je sinkron s njima. Smioniji glazbeni izričaj naglašene ekspresivnosti svrstava oba ciklusa među vrhunce hrvatske umjetničke popijevke 20. stoljeća.

redosljed prve i druge te treće i četvrte kitice pjesme, a kao izvor navedeni su u svakom od oba slučaja različiti podaci. Šulek se očito služio izdanjem Matice hrvatske (Zagreb, 1963.) koje je uredio Dragutin Tadijanović, a pogovor je napisao Dubravko Jelčić. Druga inačica Sudetine pjesme objavljena je u knjizi 109. edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti (Sudeta – Šop – Vlajsavljević)* (Zagreb: Zora i Matica hrvatska, 1966.) koju je priredio Saša Vereš. Iz napomena u oba izdanja (koja se temelje na objavljenim zbirkama Sudetinih pjesama, a ne na izvornim rukopisima) saznajemo da su u prvim posthumnim izdanjima Sudetinih pjesama prisutne nepodudarnosti, kao i neslaganja u naslovima. Pjesma *Strah* bio bi jedan od takvih slučajeva. Na str. 157-158. donosimo obje njezine inačice.

STRAH

Slomi se jedna grana
 - sama?
 Na zemlju
 pade
 - žuta.
 I lišće šušti ko ludo
 i pada
 vrh zgrada
 i puta.

Šume jablani crni,
 šume
 u noći
 ko duši
 - sami . . .
 I lišće s vrhova pada
 i pada
 kraj zgrada
 u tami.

A tamo dalje - gore
 propelo
 križevi
 putovi
 - kiše.
 Novembar kašljuca u granju
 sve niže

i bliže
 - sve tiše.

Miču se crnesjene,
 idu
 i šute
 ko ure
 - kasne.
 Na kraju nijemog sela
 svijeća
 - dah cvijeća -
 - gasne.

Čekaš me - znadem: evo
 idem
 k Tebi,
 sestrice
 - smrti!

Hrvatska prosvjeta, 25. 9. 1928.
Šutoni, 1929.

STRAH

Šúmě jablani crni,
 šume
 u noći
 ko dusi
 — sami...
 Lišće s vrhova pada
 i pada
 kraj zgrada
 u tami.

Slomi se jedna grana
 — sama?
 Na zemlju
 pade
 — žuta.
 A lišće šušti ko ludo
 i pada
 kraj zgrada
 i puta.

Miču se crne sjene,
 idu
 i šute
 ko ure
 — kasne.
 Na kraju nijemog sela
 svijeća
 — dah cvijeća —
 — gasne.

A tamo dalje — gore
 propelo
 križevi
 putovi
 — kiše.
 Novembar kašljuca u granju
 sve niže
 i bliže
 — sve tiše.

Čekaš me — znadem: evo
 idem
 k Tebi,
 sestrice
 — Smrti!

Hrvatska prosvjeta, 1927; Sutoni, 1929.

Miču se one sjene, idu i sa-čeka-ju re- kasne.

Na kraju nijemog sela voje-ća - dat ću ja - gasne.

Čekaš me - znaš: evo idem k' Tebi se - vjere - ce - snazli!

Musical notation includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *sub. p*, and *ppp*, as well as performance instructions like *molto* and *a piacere*. The score is written in a single system with a vocal line and piano accompaniment.

Notni primjer 1: Strah, završetak ciklusa.

*Summary*THE VOCAL TESTAMENT OF STJEPAN ŠULEK:
THE SONG CYCLES *PJESMA MRTVOG PJESNIKA* AND *STRAH*

Šulek's vocal cycles *Pjesma mrtvog pjesnika* [*Song of a dead poet*] and *Strah* [*Fear*] lie in the shadow of his instrumental and stage pieces and did not attract attention, even in musicology. The first cycle was composed on the lyrics of Dobriša Cesarić in 1969/1970, and the second on the lyrics of Đuro Sudeta in Autumn of 1973. They are kept in the Stjepan Šulek collection in the Hrvatski glazbeni zavod [Croatian Music Institute] in Zagreb.

The first cycle, titled after the last of the series of 12 songs, is framed by two extensive solo-songs: *Povratak* [*Return*] and *Pjesma mrtvog pjesnika* [*Song of a dead poet*]. Within this frame, short vocal miniatures are ordered following the principle of contrast in both the character of their verses and music, sometimes only functioning as a link between two songs. The cycle *Fear*, consisting of seven songs, is marked mostly by melancholic and anguished moods that by the end of the cycle become tragic. The composer set Sudeta's poems to music using typewriter transcriptions of the words evidently led by their dramaturgy and the accumulation of tension leading towards the dramatic climax, with *Fear* being the last song of the cycle.

In both cycles the composer realises the same dramatic sensibility that he masterfully showed in his larger works for the musical stage, using all the means of his musical expressiveness in affective interpretation of the lyrics. The semantic interpretation of the text is related to the autonomous musical aspect.