

Izvorni znanstveni članak
UDK: 82-1-051Kišević,E.:783
783:78.071.1Sunko,V.

NACRTAK

Sunkova zbirka duhovnih pjesama za mješoviti zbor a cappella pod naslovom *Svjetlost je Tvoja sjena* nastala je na stihove pjesnika i umjetnika Enesa Kiševića. Sadrži šest skladbi praprodučenih i nagrađenih na Festivalu *Cro Patria* u Splitu u razdoblju od 2004. do 2011. godine. Tekst koji slijedi donosi analitički prikaz kompozicija s težištem na propitivanju odnosa i opsega prožimanja poetskog i glazbenog izraza.

Ključne riječi: pjesme za mješoviti zbor, autohtoni tekstovni predložak, glazbena forma, elementi glazbene forme, ekspresija

UVOD

Vokalna je glazba odavno prestala postojati na razini tradicionalnog odnosa između glasa i svih drugih sastavnica s kojima ostvaruje suživot u određenom glazbenom djelu. Naime, glasovna je artikulacija, sama po sebi, neiscrpan izvor zvukovnih kvaliteta od fleksibilnog korištenja mikrintervalske građe do brojnih vrsta proširene ili čiste vokalnosti¹ koja skladateljskoj mašti služi na posve nove načine. U glazbi prošloga stoljeća pojam vokalnosti postaje relevantan na muzikološkoj razini od Schönbergova govornog pjevanja (»Sprechgesang«).²

Posebne kvalitete vokalnost dobiva iz odnosa između glasa i izvanglazbenog predloška koji artikulaciji glazbene forme pruža brojne, vrlo raznolike regulative. Tekstovni je predložak skladateljima oduvijek bio vrlo značajno izvorište nadahnuća. Odnos između teksta i glazbe toliko je složen i sveobuhvatan da bi se na ovoj relaciji mogla sagledati cijela jedna reducirana povijest glazbe – od starogrčke *musiké* koja je bila podjednako i glazba i pjesništvo upravo u onom smislu u kojem ih danas razlikujemo.

Poticaji proistekli iz riječi mogu se rabiti i promatrati s dvaju različitih stajališta – semantičkog i fonetskog. Potrebno je stoga insistirati na razlici između riječi kao

1 Pod pojmom vokalnosti misli se na načine tretmana ljudskog glasa u glazbenom djelu.

2 U okviru svog kratkog, ali vrlo kritičkog izlaganja o protuslovljima u Schönbergovu govornom pjevanju Boulez će skladatelju kurtoazno odati priznanje zato što je uopće krenuo tim »putem (...) koji odvaja govor od pjeva« (usp. Gligo 2009: 115).

u tekstu fiksirane semantičke strukture čije je značenje za skladatelja od primarne važnosti i govora kao zvučnog aspekta teksta čije su akustičke i artikulacijske značajke primarne. Funkcija vokalnosti u jednom glazbenom djelu nastalom na osnovi tekstovnog predloška očituje se upravo u spomenutim načinima njegova glazbenog predanja.

Pitanje odnosa između glazbe i smisla predloška jedno je od onih na koje nemamo jednoznačan odgovor. Citirat ću, stoga, dva dobro nam poznata oprečna razmišljanja o ovom pitanju: Schönbergovo i Boulezovo.

»Prije nekoliko godina bio sam duboko posramljen kad sam otkrio da nemam pojma što se zapravo zbiva u tekstu nekih dobro mi poznatih Schubertovih popijevaka. Ali kada sam zatim te pjesme pročitao, ispostavilo se da time za razumijevanje popijevaka nisam dobio savršeno ništa budući da nisam bio prisiljen ni najmanje mijenjati svoje poimanje glazbene njihove interpretacije. Naprotiv, pokazalo se da sam, ne poznavajući pjesmu, možda čak dublje shvatio njezin sadržaj, stvarni sadržaj, nego da sam se bio zaustavio na površini doslovna značenja riječi. Još je odlučnija od toga doživljaja bila činjenica da sam mnoge svoje popijevke dovršio opijen početnim zvukom prvih riječi teksta, a da se ni najmanje nisam brinuo o daljnjem toku pjesničkih zbivanja, [...] pri čemu se na moje najveće iznenađenje pokazalo da pjesnika nisam nikada potpunije slijedio nego kad sam, vođen prvim neposrednim dodirima s početnim zvukom, shvatio što mu očito nužno mora slijediti...«³

Ovakvo stajalište, međutim, skladatelj sam dovodi u pitanje u nekim drugim tekstovima, primjerice, cijelim nizom didaskalijskih uputa u partituri *Pierrota*... poput »ljutito, uzbuđeno, komično važno«, svakako zbog izrazite vezanosti uz sadržaj stihova koji se očito nije moglo postići čisto glazbenim sredstvima.⁴

»Ako odaberem neku pjesmu da bih od nje načinio nešto što je različito od ukrasa koji će plesti svoje arabeske oko nje, ako odaberem tu pjesmu da bih uspostavio izvor koji će naplavljavati moju glazbu i tako stvoriti smjesu u kojoj se pjesma nalazi kao središte i odsustvo glazbe, tada se, dakle, ne mogu ograničiti samo na afektivne odnose koji povezuju ova dva bića. Dakle, nužno se nameće splet veza koji – među ostalim – sadrži i afektivne odnose ali inače obuhvaća i sve mehanizme pjesme od čiste zvučnosti do njezina racionalnog ustrojstva.«⁵

Sunkova polazišta mnogo su bliža ovim drugim, Boulezovim razmišljanjima, štoviše, za njega je poetska riječ ne samo polazište, nego i tihi pratitelj kod oblikovanja forme na mikrorazini i makrorazini. Stoga će pristup skladateljevu vokalnom opusu ići od detalja prema cjelini, tj. od predloška/teksta prema glazbi i dalje: od cjelovitog zvukovnog konteksta prema funkciji vokalnosti u njemu u prostoru suživota između teksta, glazbe i pjeva.

Zbirka od šest duhovnih skladbi za mješoviti zbor a cappella pod zajedničkim nazivom *Svjetlost je Tvoja sjena*⁶ koristi kao ishodište autohtoni pjesnički predložak – stihove Enesa Kiševića – nastale dakle autonomno, bez obzira na kasnije

3 Schönberg 1976: 4-5., cit. prema: Gligo 2009: 110.

4 Usp. Gligo 2009: 113.

5 Boulez 1966a: 58, cit. prema: Gligo 2009: 115.

6 Sve su nagrađene na festivalu dugovne glazbe Cro Patria u Splitu u razdoblju od 2004. do 2011. godine.

uglazbljivanje. Poruka ovakvih autohtonih stihova uvijek je mnogoznačna, sama po sebi. Stoga je važno promisliti: kako se glazba može postaviti prema složenom, višeznačnom smislu poezije s obzirom na to da od nje očekujemo da u određenoj mjeri bude konkretizacija ili barem refleksija tog smisla. Iz glazbene su nam literature poznati sljedeći odnosi:

1. Glazba može dočaravati opću atmosferu predložka kao njegov smisao. Vokalnost tu proizlazi iz načina na koji glas iznosi tekst i opisuje smisao predložka različitim načinima svoje neposredne konkretizacije:
 - a) vlastitom strukturom, neovisnom o smislu predložka,
 - b) raznim oblicima onomatopejskog nadopunjavanja
 - c) raznim stupnjevima »programne deskripcije«.
2. Glazba može u potpunosti proizlaziti iz poetičke strukture predložka.⁷

Pogledajmo u analitičkom prikazu koji slijedi na koje načine Sunko rabi riječ kao ishodište svoga glazbenog rukopisa i izraza.

TVOJA I MOJA TAJNA (2004.)

Gospodine Bože dragi moj Ti što si srca beskrajna molim Te molim - nek molitva ova ostane Tvoja i moja tajna.	Stale bi misli, stao bi dah, bez riječi bi ostali ljudi. Mrav ne bi znao što bi s nogama nit pčela s krilima kud bi.	O, ne da ne smiješ, Ti mogao bi to, al ljubav Tvoja Ti ne da. Stoga Te molim našom tajnom molim Te srcem svim
Ja znam da Ti nas sve jednako voliš i da Ti je do najmanje travke stalo - i znam kad prestao bi stvarati svijet (ma i trenutak) - da sve bi stalo.	I ništa ne bi samo od sebe raslo bez Tvoje muke. Sve što nas drži, sve što nas hrani niče iz Tvoje ruke. Još uvijek Ti ne smiješ u stvaranju svijeta odustati trenutka jedna.	kad postanem velik - jako velik - htio bi postati Ti. Zamijenio bih Te načas u stvaranju svijeta makar u pravljenju snijega - pa da se i Ti bar malo u miru odmoriš lijepo od svega.

Prva pjesma ove zbirke nosi naziv *Tvoja i moja tajna*. Citirani poetski predložak Enesa Kiševića u sadržajnom smislu donosi molitvu Bogu – Stvoritelju, prožetu divljenjem, poniznosti, ali i spremnosti na žrtvu koja je tim više spontana

⁷ Gligo 1985: 110-111.

i iskrena jer dolazi iz perspektive djeteta. Pjesma je ispjevana slobodnim stihom, strukturirana je u nepravilne strofe pri čemu se, prema zapisu, rimuju manje stihovne cjeline od 3, 4, 5 i 6 stihova. Ovo je važno uočiti jer je glazbena forma na razini rečenice kao osnovnog formalnog elementa određena upravo rimovanim cjelinama teksta dok na globalnoj razini možemo govoriti o crtama trodijelnosti i dvodijelnosti.

Prve dvije rečenice započinju soprani melodijom koja svojim intervalskim pomacima i dijatonomom asocira na gregorijansko pjevanje i samim tim stvara duhovno glazbeno ozračje; naglašava ga i tonska modusna osnova, preciznije drugi gregorijanski tonus. Nije, međutim, riječ o citatu.

Primjer 1. T. 1 - 7

Libero ♩ = 70

S. (soli) *p*
Go - spo - di - ne Bo - že dra - gi moj Ti što si sr - ca bes - kraj - na mo - lim Te,

A. (tutti) *p* rit.
Mo - lim Te, mo - lim Te, mo - lim Te, mo - lim Te

T. *p*
Mo - lim Te, mo - lim Te, mo - lim Te, mo - lim Te.

Početne fraze u objema rečenicama zaokružuje imitacijska igra motiva na riječi »molim Te« koja se zgušnjava u strettu. U drugoj rečenici slog je troglaslan, a ritam se ubrzava što za rezultat ima porast napetosti koja se smiruje na superponiranim kvintama u kadenci. One ovdje anticipiraju nonakord kao vertikalni sklop koji će biti prisutan gotovo u svim kadencama u nastavku; nonakord se ponekad sažima u akord s dodanim tonovima.

Nova cjelina (t. 15) donosi variranu početnu frazu, sada u homofonom slogu u f-molu, s dorskim prizvukom, iz kojeg tijek modulira u As-dur. Već u ovom kratkom primjeru vidi se način oblikovanja homofonog četveroglasja karakterističan za Sunka – veća pažnja posvećena je okvirnom dvoglasju s obzirom na to da ga sluhom najbolje percipiramo, dok srednji prateći glasovi diskretnim pomacima upotpunjuju vertikalnu. Osim toga, u ovim se taktovima može pratiti kako skladatelj mijenjajući postupno slog, ostvaruje rast napetosti: na početku su glasovi stisnuti u kvartni opseg koji se polako širi protupomakom vanjskih glasova da bi u taktovima u As-duru bili razmaknuti na udaljenost od preko dviju oktava; cjelina kadencira na dominantnom nonakordu As-dura.

Na nju se neposredno nadovezuje sljedeća cjelina koja je u glazbenom smislu zaokružuje jer se u cijelosti odvija iznad basovske pedalne dionice, najprije na dominantni, potom na tonici. Tekst je ovdje povjeren recitatoru; uveden je dakle novi vid glasovne artikulacije, a prateći zbarski pjev donosi fauxbourdonski

slijed gornjih glasova i komplementarni ritam u donjim dionicama gdje se tenor svojom melodijom nameće kao vodeći.

Primjer 2. T. 23 - 28

Recitator: *Stale bi misli, stao bi dah, bez riječi bi ostali ljudi. Mrav ne bi znao što bi s nogama nit pčela s krilima kud bi I ništa nebi samo od sebe raslo bez Tvoje muke.* *cresc.*

S. *p* *m* sve bi sta-lo

A. *p* *m* sve bi sta-lo

T. *p* *m* sve bi sta-lo

B. *p* *m* (lo) sve bi sta-lo sve bi sta-lo sve bi sta-lo

U drugoj je rečenici ovo troglasje gornjih glasova ritmizirano, ono pulsira u sitnijim notnim vrijednostima što uz rast dinamike stvara prvu veću gradaciju i smirenje prema kadenci. Prateći sloj donesen mumljanjem i basovski recitativni motiv koji se ponavlja sve većim intenzitetom, ističe recitatora, tj. stavlja sadržaj teksta u prvi plan. Prisjetimo se, u tekstu je naznačena slutnja i strepnja – što bi se dogodilo da Bog odustane od stvaranja svijeta? Atmosfera ovoga dijela trebala bi biti naglašena i u izvedbi recitatora.

Novi dio ima karakter pripreme reprize; to je dio koji je glasovnom artikulacijom, tj. prelaskom u govorno pjevanje, kontrast preostalom dijelu skladbe. Sunkovo govorno pjevanje, za razliku od Schönbergova,⁸ nije međutim intonacijski definirano tako da ovdje imamo skalu od šapata, preko govora do uzvika. Zborske su dionice podijeljene i formiraju osmeroglasni tekstovni kanon počevši od srednjih glasova. Osim toga, pulsiraju poliritamski, Sunko superponira parnu i neparnu podjelu dobe čime stvara dojam kaosa, straha i strepnje (sve će stati ako Bog odustane od stvaranja svijeta).

⁸ U predgovoru *Pierrotu...* Schönberg piše: »Melodija, koja je u govornoj dionici označena notama, nije (osim nekih posebno naznačenih iznimki) namijenjena pjevanju. Zadatak izvođača jest pretvoriti je u govornu melodiju, precizno vodeći računa o propisanim visinama tona. To pretvaranje u govornu melodiju dešava se tako da se

I. strogo pridržava ritma kao da se pjeva, tj. ne s više slobode nego što to dozvoljava pjevana melodija, i

II. točno vodi računa o razlici između pjevanoga i govorenoga tona. Pjevani ton čvrsto se drži visine tona, govorni ton poseže za njom, ali je odmah napušta zbog brzog uzlaza i silaza govora«. Usp. Schönberg 1976: 4-5, cit. prema: Gligo 2009: 110.

Primjer 3. T. 37 - 39

Risvegliato ♩ = 80

još

37 *pp*

S. još u - vijek Ti ne smi ješ u stva - ra - nju

A. Još u - vijek Ti ne smiješ, još u - vijek Ti ne smiješ u
još u - vijek Ti

T. još u - vijek

B.

poco a poco cresc. e affretando

39 u - vijek Ti ne smi ješ u stva - ra - nju

svije - ta o - du - sta - ti tre - nu - tka je - dna, još

stva - ra - nju svije - ta o - du - sta - ti tre - nu - tka

ne smi ješ u stva - ra - nju svije - ta o - du - sta - ti tre -

Ti ne smiješ u stva - ra - nju svije - ta o -

još u - vijek Ti

još u - vijek

Ovaj rast vodi do glazbenog vrhunca skladbe na *ff* uzviku »Ne smiješ odustati«, koji je efektno uokviren pauzama. Zanimljivo je uočiti kako skladatelj u partituri bilježi ovaj uzvik u višem registru (t. 43) iako cjelina nije intonacijski definirana; razlog je izraziti i brzi dinamički rast koji automatski proizvodi višu intonaciju uzvika.⁹

9 O registraciji tonskih visina progovara Boulez kritizirajući »očite nelogičnosti« gornjeg Schönbergova citata: »Misterij ovoga uvoda leži u grešci Schönbergove analize koja se tiče odnosa govorenoga i pjevanoga glasa. Za neku je određenu osobu raspon glasa pri pjevanju širi i viši nego pri govorenju, gdje je raspon ograničeniji i vuče prema dubljem registru. S druge

Nakon ovakve pripreme, sljedeći taktovi asociraju reprizu, donose poznati materijal; to je varirani početni napjev koji je i sada donesen u homofonom kontekstu. U ovim je taktovima logički vrhunac skladbe, prema riječima skladatelja, značajniji od prethodnog jer je ispjevan na stihove »Ti mogao bi [odustati], ali ljubav Tvoja Ti ne da«. Naglasak je upravo na riječi »ljubav« (t. 48), tu je ujedno i melodijski vrhunac, a Sunko izdvaja upravo ovaj moment zbog smirenog ozračja koje još jednom zaokružuje nonakord, sada s tercom u koju ulazi preko zaostajalice kvarte na tercu; postupak preuzet iz glazbenog nasljeđa koji sugerira sam završetak.

I doista, skladba bi ovdje mogla i završiti, ali skladatelj joj dodaje kodu koja se cijela odvija iznad pedalnih dionica muškoga zbora. U posve je jasnom Es-duru, a dvoglasje ženskog zbora reducirano je na samo dva intervala – veliku tercu i čistu kvintu.

Primjer 4. T. 51 - 54

Inocente ♩ = 66

51

S. *mf* *mf* *mf* *mf*

A. *mf* *mf* *mf* *mf*

T. *mf* *mf* *mf* *mf*

B. *mf* *mf* *mf* *mf*

Sto-ga Te mo-lim na-šom taj-nom mo-lim Te sr-cem svim kad po-sta-nem ve-lik ja-ko ve-lik hti-o bih po-sta-ti Ti.

Sto-ga Te mo-lim na-šom taj-nom mo-lim Te sr-cem svim kad po-sta-nem ve-lik ja-ko ve-lik hti-o bih po-sta-ti Ti.

O

O

Dvotaktna fraza – molitva, ponavlja se sedam puta s tim da su pojedina ponavljanja proširena uvijek na drugi način čime se izbjegava monotonija ponavljanja. Ovako jednostavan i prozračan slog asocijacija je dječje nevinosti i čistoće, a ponavljanje fraze naglašava ustrajnost molitve, plemenitu želju i spremnost na žrtvu sažete u riječima recitatora na samom kraju.

Vidjeli smo u ovome primjeru kako forma pjesničkog predloška utječe na glazbeni oblik, međutim, pitanje je koliko mi to percipiramo slušajući samu skladbu, čak i nakon analitičkog prikaza? Možda bi se Sunkovom koncipiranjju glazbene cjeline na makrorazini mogao uputiti prigovor jer je ona u ovoj pjesmi oblikovana nadovezivanjem manjih dijelova, uglavnom rečenica različite tematike i fature. Slušni dojam, međutim, ne podržava ovaj prigovor jer je motivsko ishodište glazbene građe, iako je ona donesena stalnim variranjem, zajedničko ili vrlo srodno, a osim toga i sami stihovi – pjesma Enesa Kiševića osiguravaju ovoj skladbi potrebnu glazbenu cjelovitost.

pak strane mnogi pojedinci sa sličnim rasponom pri pjevanju, pri govorenju imaju prilično različit raspon – to se naročito odnosi na žene«. Usp. Boulez 1966: 264, cit. prema: Gligo 2009: 115.

SVJETLOST JE TVOJA SJENA (2006.)

Svakim dahom
ja udišem
svemir cijeli.
Sav dah ovaj
i Bog i mrav
sa mnom dijeli.
Radosna je
moja miso
kada ćutim-
da sve mogu
malim dahom
dotaknuti.

Evo i sad
dok mi se
u glas veze,
sa mnom ovaj
isti svedah
dišu zvijezde.
Val sam samo
Tvoje duše
neizmjerne.
Ma gdje bio
Tvoja ljubav
čuva mene.

Ma što bio
ne izlazim
iz Tvoje kuće.
U vječno Tvoje
utječem se
Nadahnuće.

Pjesma Enesa Kiševića ispjevana je slobodnim stihom; rimuju se tercine s iznimkom jedne cjeline od pet stihova. Zanimljivo je u ovom primjeru uočiti da glazbena forma ne prati kontinuitet stihova, samim time ona je u ovom prožimanju dobila prednost. Postavljena je simetrično oko središnjeg dijela: A B C B1 A+ koda, dok tekstovni predložak, iako je glazbeno ishodište, ima drugačiji slijed: A B B1 C. Između stihova cjeline B i B1 Sunko interpolira četiri posljednje tercine, a prva tri stiha ponavlja na samom kraju. Ovo premještanje stihova ni najmanje ne mijenja, sadržaj i ugođaj pjesme koja govori o univerzalnosti svemira, prožimanju prirode i svih bića s Bogom i Njegovom ljubavi kao trajnim ishodištem nadahnuća.

»Pjesma Enesa Kiševića *Svjetlost je Tvoja sjena*, snažno me se dojmila jer na neposredan i krajnje jednostavan način govori o Božanskoj sveprisutnosti. Taj ushit spoznaje htio sam izraziti jedinstvom vremena i prostora. Vječna istina za sva vremena, ista je, bilo u trenutku ili u povijesnom slijedu. Osnovni motiv (mantra) koji se stalno ponavlja i umnaža u drugim glasovima, u starocrkvenom je hipomiksolijskom modusu, koji ima za podlogu pedalni ton, u ovom slučaju istočnjački om (prazvuk)«. ¹⁰

Partitura obuhvaća šest crtovlja s neparnom podjelom glasova (S, MS, A, T, Bar, B) sugerirajući podjelu ženskih i muških glasova na jednaki broj pjevača, odnosno ovisno o karakteristikama pjevača na jednake zvučne dijelove. Time se dobiva veća izjednačenost zvuka u dionicama.

Prvi – A dio skladan je na prva tri stiha. Povjeren je dubljim dionicama – muškom zboru i mezzosopranima, a odvija se iznad pedalnog tona G u basovima koji dijatoniku gornjih glasova uvlači u, kako je u gornjem citatu rečeno, miksolijsko modusno područje. Imitacijsko troglasje građeno je na osnovi triju rečenica zajedničkog melodijsko-ritamskog porijekla, gregorijanskog prizvuka (mantra). Druga je rečenica diskretno varirana prva, a treća je kadencirajućeg karaktera i donosi početni motiv u inverziji i priključuje se kao kontrapunkt uz prve dvije

¹⁰ Sunko 2010: 20-21.

koje grade dvoglasni kanon na udaljenosti od dvaju taktova. Druga se rečenica u kanonu transponira po uzlaznim sekundama varirajući interval imitacije. Dina-mički luk od *p* do *mf* zaokružuje ovaj prvi dio.

Primjer 5. T. 20 - 29

MS. *mp* sva-kim da-hom ja u-di-šem sve-mir cije-li

T. *mp* sva-kim da-nom ja u-di-šem sve-mir

BR. *mp* cije-li sva-kim da-nom ja u-di-šem sve-mir cije-li

B. *mf* Ja u-di-šem sve-mir, sva-kim om

MS. *mf* sva-kim da-hom ja u-di-šem sve-mir cije-li sva-kim da-hom ja

T. *mf* cije-li sva-kim da-nom ja u-di-šem sve-mir cije-li

BR. *mf* Ja u-di-šem sve-mir, sva-kim om

Novu – B cjelinu (t. 46), prijelaznog karaktera, donosi ženski zbor. Započinju je solo altovi melodijom koja popunjava okvir nepravilnog perioda (7+6); tonska je osnova transponirani miksolidijski modus. Ovo ›odmorište‹ recitativnog karaktera u kojem je melodika oslonjena na dva susjedna durska kvintakorda: c-e-g i d-fis-a, asocijacija je grčke glazbe, prema riječima skladatelja, Seikilova skoliona.

Primjer 6. T. 46 - 58

quasi recitativo

A. *p* soli

46 Sav dah o - vaj i Bog i Bog i mrav samnom dije - li,

52 i Bog i mrav sav dah o - vaj sa-nnom dije - li

Sljedeća troglasna rečenica ženskog zbora s protupomakom vanjskih glasova u koji komplementarno ulazi srednji glas, zaokružuje ovaj dio homofonom kadencom *in G*.

Srednji, kulminacijski – C dio izgrađen je na ostanatu dubokih glasova, ponavlja se dvotaktni motiv kvintno-kvartnog sklopa u sinkopiranom ritmu, na neutralni slog. Gornji glasovi suprotstavljaju isti dvotakt u protupomaku uz interpolaciju dvotaktne fraze soprana koja se varirana javlja četiri puta. Cjelina je u paralelnom e-molu.

Primjer 7. T. 70 - 77

Energico ben ritmico ♩ = 146

70 Don, don, don, don, don, don, don, don,

74 Val sam sa - mo Tvo-je du - še ne iz - mjer - ne

Val sam sa - mo

Val sam sa - mo

Val sam sa - mo

BR. don, don, don, don, don, don, don, don,

B. don, don, don, don, don, don, don, don,

»Erupcija snage i ritma tipična za današnje vrijeme. Paralelne kvinte i oktave u muškim glasovima asociraju na gitarski riff rock glazbe, a sinkopirana melodija u sopranu tu se logično uklapa. Zanimljivo je da je ovaj riff isto što i sinkopirani organum iz 9. st., dok je starocrkveni hipomiksolijski modus kao i njegov reducirani oblik – pentatonika, osnovna ljestvica u pop-rock glazbi.«¹¹

U ovim taktovima stihovi u najvećoj mjeri uvjetuju glazbenu formu. Četiri glazbene rečenice skladane su na četiri tercine, pri čemu je prvi, homofoni dvotakt skladan na prvi stih, a melodijske fraze soprana na drugi i treći; kadence se rimuju. Ova je središnja cjelina poetski i dinamički vrhunac skladbe.

¹¹ Ibid.

Nastavak donosi poznati tematski materijal: altovski solo (t. 92) kao asocijaciju prijelaznog B dijela, sada skraćen i bez druge rečenice. Slijedi tematika A dijela (t. 103) varirana tako da je harmonijski zgusnuta, ležeći je trozvučni sloj (sada na »om«) u ženskom zboru, dvoglasni kanon, zgusnut na udaljenost od jednog takta, u tenorima i baritonima, a sve iznad pedala G u basovima koji objedinjuje skladbu i u tonalitetnom/modusnom prostoru.

Vrlo je zanimljiva koda (t. 131) koja neočekivano nastupa i koja je ispjevana na neutralni slog. Vertikalni klasterski sklopovi formiraju se sukcesivnim dodavanjem tonova i gase na isti način raspadajući se u dijatonski klaster – senzaciju oma – koja zaokružuje skladbu i na semantičkoj razini.

Primjer 8. T. 152 - 156

♩ = 60

S.

MS.

om

om

om

om

DIRNUTOST (2007.)

Ne čude mene zvijezde ni sunce,
Niti me čudi sav svemira sjaj:
Mene dodirne dah dok ga dišem,
A dah dodirnuti ne mogu ja?

Što me se tiču priče i bajke
I to – da jedan i jedan su dva:
Al mene miris dodirne ruže,
A njega dodirnuti ne mogu ja?

Što će mi zavist, što će mi slava,
Što će mi pusta bogatstva sva:
Kad riječ me tvoja i pogled dirne,
A njih dodirnuti ne mogu ja?

Što će mi beskraj, što će nebesa,
Te svemirske crne rupe bez dna:
Mene i glazba ova već dira,
A glazbu dodirnuti ne mogu ja?

Dira me svjetlost, miso me dira,
Ljubav me tvoja dodirnuti zna,
I premda te grlim, ne znači to
Da i ljubav sam tvoju dodirnuo ja.

Pjesma Enesa Kiševića ispjevana je u pet katrena, stih je deseterac s izuzetkom posljednjeg. Govori o duhovnim vrijednostima – dah, miris, pogled, glazba, ljubav – u usporedbi s kojima sve ostalo gubi smisao.

Pet strofa poetskog predložka Sunko donosi u dvama tematskim sklopovima čija varirana ponavljanja stvaraju dvodijelnost na razini općeg formalnog okvira.

Tematski kompleks A sadrži četiri elementa: prvi je četverotaktni ostanatni motiv – silazni kromatski niz kao asocijacija lamentirajućeg basa koji prolazi

kroz različite glasove (altovi, soprani, basovi). Drugi je element rečenica recitativnog karaktera, dijatonske osnove koja priča priču, donosi tekst – u sopranima se ponavlja četiri puta, a altovi i tenori donose je po jedanput. Treći su element ležeće i pedalne dionice, a četvrti grupe od po šest šesnaestinki sa sugestijom imitacijske/permutacijske igre submotiva. Ova četiri elementa ujedno su i četiri različita principa tvorbe, tj. oblikovanja melodike unutar prvog tematskog sklopa.¹²

Primjer 9. T. 18 - 25

A

18 *p* u AI

f Što me se ti - ču pri - če i baj - ke i to da je - dan i je - dan su dva:—

p u

p ba - da - ba - da - ba

22 *mf* me - ne mi - ris ru - že do - dir ne a

p u

da

12 Analizirajući odabrane primjere iz Devčićeva opusa autorica piše: »Odnos glazbe i pjesničkih predložaka možemo u glavnim crtama reducirati na četiri osnovna modela, tj. vokalna stila koja su mahom osmišljena silabički, bez ponavljanja pojedinih riječi ili slogova. Modeli se ne pojavljuju izolirano, već se vokalna linija temelji na njihovim, često i brzim, alternacijama, iako se u nekim trenucima može jasno utvrditi koji je od četiri stila dominantan:

- 1) Recitativni stil (*corda di recita*) – intonacija teksta na jednom ponovljenom tonu s mogućim mikrointervalskim odstupanjima...
- 2) Intervali koji prate i (stilizirano) amplificiraju prirodan naglasni profil riječi...
- 3) Silazni kromatski pomaci, pretežno unutar kvarte...
- 4) Veliki (kromatski) skokovi koji su podređeni instrumentalnoj logici; često osmišljeni u okviru kromatskog totala i komplementarnih intervala...« Usp. Pustijanac 2016: 52-53.

Sva su tri prateća elementa ispjevana na neutralni slog: lamentirajući motiv donešen je na početku mumljajući na suglasnik m, potom na vokale u i o, ležeći glasovi pjevaju na u i slog da, dok šesnaestinski motiv izmjenjuje slogove da-ba-da-ba... Recitativne melodije koje su i dinamički izdvojene (*f*, *mf*) od pratećeg sloja (*p*, *pp*) Sunko, kako je gore rečeno, provodi kroz različite glasove asocirajući imitacijske postupke i istovremeno varirajući gustoću glazbenog tkiva između dvoglasja, troglasja i kratko četveroglasja. Slog je prozračan, a pjesnička komponenta u prvom planu. Osim toga, četiri stiha svakog katrena skladatelj pretače u glazbu u trima frazama/rečenicama, prva donosi dva stiha, a druga i treća koja dobiva i proširenje, po jedan. Tako je semantičko težište pjesme – posljednji stih u katrenu, naglašeno i glazbenim postupkom.¹³

Dio B – refren kontrastira prvom dijelu homofonom fakturom i pravilnom formom od triju velikih rečenica tipa 2+2+4; ovakav pravilan formalni okvir u Sunkovom je glazbenom rukopisu prije iznimka nego pravilo.

Primjer 10. T. 35 - 42

C *a tempo*

35

S. *p* Di - ra me svje- tlost, mi - so me di - ra, lju - bav me tvo - ja do - dir - nu - ti zna. *f* I

A. *p* Di - ra me svje- tlost, mi - so me di - ra, lju - bav me tvo - ja do - dir - nu - ti zna. *f* I

T. *p* Di - ra me svje- tlost, mi - so me di - ra, lju - bav me tvo - ja do - dir - nu - ti zna. *f* I

B. *p* Di - ra me svje- tlost, mi - so me di - ra, lju - bav me tvo - ja do - dir - nu - ti zna. *f* I

Melodijske fraze derivati su recitativnih iz prvog dijela, a harmonizacija u kojoj prevladava dijatonski protupomak, ali i paralelno vođenje glasova, daje arhaični prizvuk ovoj cjelini čija je osnova dorski modus na D, s uobičajenom alteracijom šestog stupnja – h/b. Dio B skladan je na stihove posljednjeg katrena, time je doduše narušen redosljed teksta, ali samo djelomično s obzirom na to da se katren ponavlja i na kraju pjesme, pri čemu je odgovarajuća glazbena cjelina dvostruko dulja.

13 Primjena neutralnog sloga u primjerima iz glazbene literature donosi u pravilu najveći odmak od tekstovnog predloška i njegovog smisla i pomak prema čistoj vokalnosti. Jelaška, primjerice, rabi neutralni slog u funkciji onomatopejske ili programne deskripcije (usp. Sirišćević 1997: 158). Kod Sunka to nije slučaj; upravo suprotno – primjena neutralnog sloga u pratećim glasovima omogućuje dionici koja istovremeno donosi tekst bolju slušnu percepciju i razumljivost pjevane riječi.

Kod ponavljanja A dijela varirana je četvrta rečenica (t. 73) koja svojim homofonim slogom i izostankom pratećih glasova osigurava raznolikost ponavljanja i istovremeno podsjeća na homofoniju drugog dijela. Ponavljanje refrena – B cjeline, prošireno je – ponavlja se najprije cijela strofa, potom zadnja dva stiha i konačno samo zadnji u kojem je poenta pjesme: premda nas ljubav Božja prožima trajno i potpuno, ostaje nam neuhvatljiva i nedodirljiva. Ponavljanje je podignuto u viši tonski registar čime je zbarski zvuk oslikan novom bojom, a pravilan dinamički luk od *p* do *ff* i natrag, unaprijed je definiran s ciljem isticanja značenja i atmosfere poezije. Završna rečenica sažima homofoniju u *ppp* unisono svih zbarskih glasova.

STVARANJE SVIJETA (2009.)

Pa to uopće nije teško,
ni najmanje teško, to znamo:
Gospodin Bog stvorio je svijet –
a da li je to bilo davno?

Nedavno, jutros to se zgodi
u osvit plav i snen,
gle, cvijet još dršće,
još otvara se –
nije ni dovršen.

Pa to uopće nije teško,
ni najmanje teško, to znamo:
Gospodin Bog čovjeka stvori,
a da li je to bilo davno?

Nedavno, jutros to se zgodi,
Majčino mlijeko to zna:
gle, beba dršće,
ni plakat ne zna –
po nebu miriše sva.

Pjesma govori o Božjem djelu – stvaranju svijeta koji simbolizira cvijet u nastajanju i stvaranju čovjeka, tek rođene bebe.

Četiri pjesničke strofe formalno koncipirane kao 2+2 određuju u velikoj mjeri glazbenu formu koja sadrži četiri cjeline rasporeda A B A1 B1.

Prva fraza/stih posve jednostavnom melodijom u D-duru otvara ovu pjesmu poput bljeska spoznaje, iznenadnim otkrićem – »Pa to [stvaranje svijeta] uopće nije teško, ni najmanje teško...«. Ovi prvi stihovi – dio A, doneseni su imitacijskom igrom glasova, dvotaktnim frazama altova i tenora te motivom soprana, srodnih karakterom, ali različitog melodijskog crteža, objedinjeni su kvartnim akordom u kadenci na kraju prvog distiha.

Primjer 11. T. 1 - 8

Amabile ♩ = 84

S. ni naj-ma-nje te - ško.

A. Pa to u - o-pće ni - je te - ško,

T. Pa to u - o-pće ni - je te - ško,

B. ni naj-ma-nje te - ško, to zna - mo:

ni - je te - ško to zna - mo:

ni naj-ma-nje te - ško, to zna - mo:

ni naj-ma-nje te - ško ni - je te - ško to zna - mo:

Treći stih («Gospodin Bog stvorio je svijet») donosi promjenu karaktera i sloga, u homofonom trotaktu u snažnoj *f* dinamici pulsira dominantni nonakord s dodatnim tonom tonike.

Primjer 12. T. 9 - 11

Festivo ♩ = 72

S. Go - spo - din Bog stvo - ri - o je svijet

A. Go - spo - din Bog stvo - ri - o je svijet

T. Go - spo - din Bog stvo - ri - o je, stvo - ri - o je svijet

B. Go - spo - din Bog stvo - ri - o je svijet

U nastavku se trotakt transponira za uzlaznu tercu u F-dur, a potom se ponavlja i početna dvotaktna fraza, sada varirano. Slog se postupno homofonizira tako da je melodija povjerena sopranima, a prate je ležeći paralelni septakordi; kadenca je na dominantni F-dura. Ovaj prvi dio, skladan na prvu strofu, ostvaruje na razini forme jedan vid zrcalne simetrije kojoj je os 11/12 takt – prvih 11 taktova koji su u D-duru ponavljaju se u F-duru, ali je tematika donesena obrnutim redosljedom: a b b1 a1.

Drugi, B dio (t. 24) skladan je na stihove druge strofe. Započinje homofonim dvotaktom recitativnog karaktera u sitnijim notnim vrijednostima i *pp* dinamici, poput šapata koji služi čin stvaranja. Započinje priča: »...jutros to se zgodi...« – homofonija se postupno rastvara u slobodno četveroglasje iznad pedalnog basa, melodijski motivi asociraju prvi dio, a sama kadenca priprema nastavak u paralelnom d-molu. On donosi tri glazbene rečenice koje nastaju nizanem dvotakta, pri čemu se ponavljanjem stihova sadržaj teksta ističe u prvi plan (cvijet dršće, rastvara se, ali još nije dovršen).

Primjer 13. T. 29 - 33

The musical score consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). Each staff begins with a treble clef (except for the Bass staff which has a bass clef) and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked *mf*. The lyrics are written below each staff and are: "snen, gle, cvijet još drš-će još o-tva-ra se cvijet još drš-će još o-tva-ra se". The melody is homophonic, with each voice part moving in parallel motion, primarily using eighth and quarter notes.

U ovim taktovima uočavamo ponovo međusobnu uvjetovanost pjesničke i glazbene forme. Naime, tri rečenice ovoga niza skladane su na tri stiha, ali se glazbeni sadržaj može dvojako razgraničiti: kao 4+4+3, odnosno 4+3+4. Kod ponavljanja prve rečenice zadnji je takt ujedno i model sekvence koja slijedi, pa pripada i drugoj i trećoj rečenici. Ova je homofona cjelina prvi semantički vrhunac skladbe potenciran dinamičkom krivuljom koja donosi najprije pad do *pp*, a potom rast prema kadenci. To, dakako, nije slučajno jer slijedi ponavljanje prvog dijela koje započinje *ff* zazivom »Gospodin Bog«.

Ponavljanje A dijela (t. 41) kreće iz F-dura, skraćeno je; započinje homofonim dvotaktom koji se i sada transponira za uzlaznu tercu u As-dur, ali se tijekom nastavka vraća u F-dur u kojem se dio od 16 do 23 takta doslovno ponavlja. Na submotivu »Čovjeka stvori« izgrađeni su polifono proširenje i dinamički vrhunac.

To je i najzvučniji dio skladbe zbog vrlo visoke pozicije muških glasova koji tri puta uvjerljivo i prodorno ističu značenje teksta.

Ponavljanje B dijela također je varirano i skraćeno, ali su zadržani dvotaktni formalni puls i osnovni karakter i ugođaj koji kulminira u stihovima o stvaranju čovjeka – »beba dršće...«. Vrijedno je zapaziti kako Sunko ovaj poetski vrhunac povjerava vrlo reduciranom zbornom zvuku – ženskom zboru u *ppp* dinamici. Izvanredan je zvukovni efekt pripremljen pauzom i koronom na prethodnom akordu (t. 63).

Koda/kadencija zaokružuje skladbu uvodnom dvotaktnom melodijom koja prolazi dionicama tenora i soprana iznad toničkog pedala u basovima koji će komplementarno naznačiti i sam početak fraze uzlaznim kvartnim skokom u augmentaciji. Na ovaj način koda, iako skladana na neutralni slog, asocira izostavljene stihove treće strofe.

MAJKA (2010.)

Uvijek kad stignem u neki novi kraj,
pa nijem od ljepote lutam bez prestanka,
iz očiju mi sine nakupljeni sjaj:
O, da je uz mene sad i moja majka.

To mi se događa u trenutku svakom:
na putu, u kući, u pisanju ovom...
Svaki moj uzdah obojen je Majkom,
Svaka pjesma moja, njenim diše slovom.

Jesam li upozno neko drago biće,
il nekoj knjizi radovo se jako,
kroz svaku mi poru miso prostrujit će

Kad bi sad uz mene i ti bila. Majko.
Molio se Bogu, blagovo ili plako –
samo da si i ti sad uz mene, Majko.

Tekstovni je predložak sonet koji pjeva o sjećanju prožetom mislima i čežnjom za majkom u nekom novom nepoznatom okruženju, u susretu s nekim novim bićem, novom pojavom. U sonetnoj pjesničkoj formi rimuju se neparni, odnosno parni stihovi, s izuzetkom posljednja dva. Pjesnička forma i ovdje uvjetuje glazbenu formu koja nastaje nizanjem naoko nesrodnih rečenica, ali na posve osobit način.

Prvi katren ispjevan je u dvjema glazbenim cjelinama: prva, skladana na prvi distih, u formi je asimetričnog perioda. Slog je homofon, započinju srednji glasovi imitacijski formirajući dva susjedna kvartna trozvuka (e-a-d, d-g-c). Pjevne melodije okvirnog dvoglasja nadopunjuju ove statične dionice koje se iz unisona razilaze u ležeće sekunde, odnosno terce. Tekstovni kanoni na početcima fraza dinamiziraju glazbeni tijek i raščlanjuju formu na rečeničnoj razini.

Primjer 14. T. 1 - 5

Nostalgico $\text{♩} = 44$

29

S. *p* kad sti - gnem

A. *p* U - vijek kad sti -

T. *p* U - vijek kad sti - gnem kad

B. *p* U - vijek kad sti - gnem,

3 kraj, no - vi kraj, u ne - ki no - vi no - vi kraj, no - vi kraj, pa nijem pa

gnem u ne - ki no - vi kraj, pa nijem pa

sti - gnem u ne - ki no - vi kraj pa nijem,

sti - gnem u ne - ki no - - - vi kraj, pa nijem,

Drugi distih izvire iz motivike prvog, period je skraćen, a započinje ga ponovo tekstovni kanon, sada s parovima glasova. Fortissimo vertikalna sadržaj sadrži složene akorde, višezvuke u obratima s dodanim tonovima koji idu do šestozvuka u osam zbarskih dionica. U ovom je distihu i prvi dinamički/melodijski vrhunac, u stihu u kojem se bude sjećanja, nakon kojega tihi završni akord na riječi »Majka« ostvaruje snažan dojam poslije gustog, homofonog zvuka u prethodnim taktovima. Ovaj dio skladbe kadencira u e-molu koji tako i sam početak, iako ga možemo čuti u a-molu, retrogradno uvlači u svoj okvir.

Drugi katren – prvi distih (t. 15) asocira početak pjesme postupnim ulaskom glasova i formiranjem vertikale sukcesivnim dodavanjem i zadržavanjem tonova. Na isti način, ali u suprotnom smjeru vertikala se gasi. Tonska osnova je cjelostepena s izuzetkom tona d koji istovremeno sugerira d-mol. Poezija priča priču, a glazba iskazuje ekspresiju nesputano, »prema vani«. I sljedeći distih nastavlja kontinuitet tvorbe iz prethodnog tijeka variranjem sloga iz polifonije u homofoniju dok se tekstovni kanon između ženskih i muških glasova sužava prema kadenci i objedinjuje dvostrukom harmonijom (T+D) *in G*.

Primjer 15. T. 21 - 24

21 **Con anima** $\text{♩} = 46$

mp

S. Sva - ki moj uz - dah o - bo - jen je Maj - kom

A.

T. *mp* moj uz - dah o - bo - jen je

B. o - bo - jen

23

mf

S. Sva - ka pje - sma mo - ja nje - nim

mf

A. Sva - ka pje - sma mo - ja nje - nim

mf

T. Maj - - - kom. Sva - ka pje - sma

mf

B. Maj - kom. Sva - ka pje - sma

Uočimo na početku ovog distiha paralelne terce u sopranima; ovakvo je vođenje glasova iznimka u Sunkovu glazbenom rukopisu, ali ovdje je hotimično – asocira ozračje nježnosti i topline majčinog zagrljaja.

Početak treće strofe (t. 28) kontrastira promjenom gustoće glazbenog tkiva, ali i formalnom koncepcijom. U tercinama je svakom stihu posvećena zasebna glazbena cjelina. Prvi stih pjevaju tenori iznad pedalnog tona (u kadenci sekunde) basova. Odgovara im četveroglasni ženski zbor imitacijom na tritonusu; vertikalna je pretežno klasterka.

Drugi je stih mala rečenica, srodna frazama katrena, dok je trećem stihu posvećena veća glazbena cjelina – u ženskim i muškim glasovima komplementarno se izmjenjuju triolski motivi u paralelnim trozvcima uz dinamički rast koji vodi vrhuncu skladbe. Zanimljiva je kadenca ovoga stiha s dvostrukim polarnim trozvcima u završnim taktovima koji se izmjenjuju poput udaraca uz moćan dinamički rast.

Primjer 16. T. 42 - 48

42 *accel.*

S. mi so, so so so so

A. mi so, so so so so

T. so, mi mi mi mi so

B. so, mi mi mi mi so

45 *rall.*

fff Kad bi sad uz me - ne i ti bi - - la

fff Kad bi sad uz me - ne i ti bi - - la

fff Kad bi sad uz me - ne i ti bi - - la

fff Kad bi sad uz me - ne i ti bi - - la

Atmosferu ove tercine u prvim rečenicama prožima tjeskoba, nesigurnost, pitanja iz kojih izranjaju odgovori u kulminacijskom momentu.

Vrhunac skladbe prvi je stih druge tercine skladan na uzvik: »Kad bi sad uz mene i ti bila, Majko« Stih koji izražava želju i čežnju naglašen je osim *fff* dinamikom i velikim ekspresivnim skokovima u melodiji i kromatikom pri kraju uz stišavanje i gašenje zvuka u basovima; završni klaster harmonije nije piskutav, nego moćan zahvaljujući promišljenoj registraciji tonskih visina (pr. 16).

Stihovi molitve donose smirenje nakon dojmljivog vrhunca, a ispjevani su iznad ostinatnog jednotaktnog motiva na riječi »Maj-ko«.

Primjer 17. T. 49 - 52

49 *Sensibile* $\text{♩} = 50$

S. *mp soli*
Mo-li - o se Bo-gu, bla - go-vo il pla-ko

A. *pp*
Maj - ko, Maj - ko, Maj - ko, Maj - ko,

B. *pp*
Maj - ko, Maj - ko, Maj - ko, Maj - ko,

U motivu se izmjenjuju durski kvintakord i kvartsektakord, harmonije tonike i subdominante prozračnog, dijatonskog A-dura u kojem su i melodijske fraze soprana, altova i tenora koji se postupno gase u *ppp* šapatu – govornom pjevanju, dok se prateći trozvuci u mumljanju gube i nestaju.

Završni taktovi donose još jednom početnu rečenicu u a-molu, a završni akord zaokružuje molitvu durskom tonikom poslije prirodnog, arhaičnog V. stupnja koji još jednom potvrđuje modusnu tonsku osnovu ove pjesme.

TROJEDINI SKLAD (2011.)

Vjeru nam i razum
Gospode prosini.
Što se više voli,
to se više čini.

Što se više čini,
to se više prašta –
svjetlost sumnje nema,
svjetlost nije tašta.

Razuma i vjere
krila nam raskrili,
da bismo u Kristu
i Istini bili.

O, usadi u nas
mir svojih planina.
Put zemaljski križ je –
Ti se domovina.

Razgnaj mrak nam srca.
Ulij svjetlo nade.
Podigni nas k sebi –
Trojedini Sklade.

Poetski predložak iznimka je u odnosu na prethodne Kiševićeve pjesme, pet katrena ovdje su dosljedno ispjevani šestercem. Ovu značajku Sunko poštuje u prvom dijelu skladbe, skladanom na prve dvije strofe, koji se oblikuje nizanem dvotakta – stihova s naglaskom u drugom taktu – peti i šesti slog. Početak je homofon, miran, poput recitacije, a sopranska je dionica razvedena – skladatelj glazbom priča priču. U ovim je taktovima ostvaren najneposredniji dodir između poezije i pjeva, između naglasnih cjelina stiha i elemenata glazbene forme.¹⁴

14 Vrlo su zanimljivi primjeri u kojima, osim strukturnih značajki, i semantička komponenta

Primjer 18. T. 1 - 4

Sinceramente ♩ = 96

S. Vje - ru nam i ra - zum Go - spo - de pro - si - ni.

A. Vje - ru nam i ra - zum Go - spo - de pro - si - ni.

T. Vje - ru nam i ra - zum Go - spo - de pro - si - ni.

B. Vje - ru nam i ra - zum Go - spo - de pro - si - ni.

Stalne promjene metra prate ritam stihova razbijajući tako moguću monotoniju poetskog šesterca. Tonska osnova ovoga dijela oscilira između d-mola i Es-dura i zaustavlja se na tonu As koji se proteže kao pedalni u sljedećim taktovima. Oni imaju ulogu prijelaza između druge i treće strofe tako da motivikom istovremeno zaokružuju prethodnu i uvode sljedeću. Iznad ležećeg basa izdvaja se dvotaktna fraza u altovima, izvedena iz motiva prvoga dijela, koja će kao ostanatni motiv biti prisutna u središnjem dijelu skladbe i u kodi.

Iako je skladan na tekst samo jedne strofe, drugi je dio (t. 23) najopsežniji. Sadrži dva dijela: u prvom se uz spomenuti ostanatni motiv drugih soprana dodaju melodijske fraze u prvim sopranima i altovima naizmjenično. Zanimljivo je uočiti melizme na riječi »raskrili«, poput vrlo diskretnih, ali sugestivnih madrigalizama. Ženske glasove nadopunjuje govorno pjevanje muškoga zbora – tekstovni kanon koji se ubrzava, zgušnjava i zaustavlja u kadenci na kraju prvog distiha.

utječe na glazbeni oblik. »[...] 18. pjesma (»Der Mondfleck«) temelji se na dvostrukom zrcalnom ili račjem kanonu [...] Ova se forma 18. pjesme na neobičan način dovodi u vezu sa sadržajem pjesničkoga predloška koji – u slobodnom – prijevodu glasi ovako : »S bijelom mrljom svijetloga Mjeseca / Na poledini svoje crne halje« [...] Dakle, posve je neobična situacija u kojoj Pierrot može vidjeti svoja leđa. I ta je nelogičnost zaintrigirala Schönberga jer ju je u svojoj slikarskoj djelatnosti morao i sam iskusiti. Naime, na autoportretu pod naslovom *Gehendes Selbstportrait* iz 1911. Schönberg je sebe naslikao s leđa, a da bi to mogao, zasigurno su bile potrebne skice promatranja u zrcalu« (usp. Krones 2002: 317-318, cit. prema: Gligo 2009: 112.).

dviju različitih boja glasovnih grupa ne dolazi, međutim, do miješanja ritamske komponente dviju različito koncipiranih ritamskih struktura.

Druga, opsežnija i složenija risoluta cjelina (t. 42) skladana na treći i četvrti stih nastaje iz diminuiranog ostinatnog motiva koji poprima novi karakter. Javlja se na početku u dvoglasnom kanonu na udaljenosti od jedne dobe iznad ležećeg pedala u basovima. Kanon raste dinamički, uz zgušnjavanje sloga, prema kadenci u kojoj je riječ »Kri-stu« naglašena silaznim oktavnim i kvintnim skokovima. Glissando dohvaćanje najviših tonova pojačava ekspresiju ovih taktova. Isti je motiv potom donesen u šesteroglasnom kanonu; u basovima je augmentiran, a ideja kanonske imitacije zadržana je i u nastavku, ali ojačana. Homofoni trozvučni motivi na riječi »Kri-stu« izmjenjuju se poput dijaloga uz sažimanje i dinamički rast koji vodi do završnih *ff* taktova. Prethodi im snažni unisono zbor, a šesterozvuk na tonu C, razdijeljen u devet zbornih dionica, logički je i dinamički vrhunac skladbe.

Primjer 20. T. 65 - 74

The musical score for Example 20, measures 65-74, is presented for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is marked 'Festivo' with a quarter note equal to 92. The music begins with a dynamic marking of *ff* and features a complex rhythmic structure with various note values and rests. The lyrics are: 'Kri - stu. i I - sti - ni. I - sti - ni. I - sti - ni bi - li.' The score includes dynamic markings of *ff*, *mp*, and *p*, and a glissando marking. The bass part shows a prominent unisono zbor and a six-part chord on the C note.

Nakon motorike i razvedenosti prethodnog dijela, trebalo je stati – dosegnuti vrhunac na riječi »Kri-st« i potom smiriti na riječi »Is-ti-ni«. Završni akordi u dubljem *mp* registru poput jeke dovršavaju ovaj dio i vode u nastavak.

Tranquillo koda (t. 75), iako satkana iz poznate motivike, donosi promjenu atmosfere – stihove prožima osjećaj nemoći i ljutnje koja raste do vapaja. Sam početak kode asocijacija je početnog homofonog dvotakta, a recitativni *ff* govornog pjevanja svih glasova – gesta ljutnje, rastvara se u imitacijsku polifoniju i troglasni tekstovni kanon dubokih glasova. Melodijski motivi prvoga dijela javit će se još jednom iznad ležećih tonova, da bi od ostinatnog motiva ostao samo melodijski interval uzlazne sekunde i silazne kvarte u komplementarnom dvoglasju. Oni, poput odraza, reflektiraju sam ostinatni motiv, donose riječi završnih stihova i raspadaju se u bljeskove spoznaje (o istini?) koji se gase na riječi »Na-de« poput tračka svjetla koji prelazi u neku drugu dimenziju.

ZAKLJUČAK

Kod glazbenih djela koja kao polazište koriste autohtoni pjesnički predložak iznimno je važan izbor stihova. U prikazanim skladbama Vlado Sunko bira poeziju poznatog i priznatog pjesnika i svestranog umjetnika Enesa Kiševića. Ovaj je izbor važan ne samo zbog činjenice da je riječ o vrlo vrijednim pjesmama nego još i više zbog toga što su njihova tematika, sadržaj i atmosfera bliska skladateljevu umjetničkom senzibilitetu. Bliskost je, naime, nužna u stvaranju jedinstva poetskog i glazbenog izraza čemu stremi svaki kreativni čin ovakve vrste. Središnja emocija cijele Sunkove zbirke ljubav je u najširem smislu i opsegu – ljubav i poštovanje prema Bogu, Majci, ideji univerzalnosti, svim bićima i stvarima, svim duhovnim vrijednostima, baš onim nevidljivim i nedodirljivim bez kojih naši životi, prema uvjerenju umjetnika, ne bi imali smisla i istinske vrijednosti.

Izbor medija i oblika koji će posredovati ove poetsko-glazbene priče, čini se, nametnuo se sam po sebi – skladbe za zbor a cappella čija je duga povijest iznjedrila najrazličitije teme, karaktere i preobrazbe pokazale su se kao najpodatnije polazište koje je moglo zadovoljiti jednog suvremenog skladatelja i pokrenuti stvaralački proces bez nekih većih unaprijed zadanih ograničenja.¹⁵

Sunkovo polazište u gradnji glazbenog rukopisa na svim razinama uvijek je stih, zvukovno zanimljiv i asocijativno bogat koji ocrta skladateljev put u koncipiranju brojnih elemenata glazbenog govora. Sunkova je melodika posve osobita: reducirana i suzdržana u pratećim dionicama, a pjevna u vodećim, gotovo u pravilu u vanjskim glasovima. U melodici je prisutan modusni prizvuk inspiriran gregorijanskim nasljeđem, ali isto tako i jednostavan, prozračni durski tonalitet koji uvjetuje sadržaj i ugođaj stihova. No, mnogo važniji od izbora tonskog područja za Sunka je izbor registra u kojem zbor pjeva i koji stvara atmosferu i ekspresiju određenih taktova. Ritmika i metrika su, uglavnom, u okviru klasičnih obrazaca pri čemu polimetarski puls slijedi naglasne cjeline i ritam poezije. Harmonijsku komponentu možemo najbolje sagledati u homofonim dijelovima satkanim od gustih, složenih akordnih struktura u osnovi tercne građe s dodanim tonovima, koje se u pravilu poklapaju sa semantičkim vrhuncima, bilo da su u snažnoj ili posve tihoj dinamici.

No kada govorimo o vertikalnoj sastavnici u širem smislu, mnogo je važnije uočiti veliki broj različitih varijanti sloga koje aktivno grade dramaturgiju skladbi gradacijama i popuštanjima podržane dinamikom. Tu su primjeri tihog solo recitiranja uz diskretni ležeći ton, brojne imitacijske epizode u kojima zgušnjavanje sloga kreće od srednjih glasova, trozvučni fauxbourdonski homofoni sloj uz koji je dodana jedna dionica ili pak cijeli višeglasni polifoni sklop, ali ono što je gotovo stalno prisutno pedalni su i ležeći tonovi kao oslonci i putokazi koji

15 Naglasimo da je Sunkova sklonost zborom zvuku vjerojatno rezultat i njegove dugotrajne suradnje u svojstvu dirigenta s dvama najznačajnijim splitskim zborovima – Gradskim zborom Brodosplit i Akadamskim zborom Umjetničke akademije u Splitu.

objedinjuju istovremeni tijek ostalih glasova ili pak povezuju različite formalne situacije u cjeline višeg reda.

U najužoj vezi s melodikom i slogom su i različiti načini tretmana ljudskog glasa. Sunko u svojim skladbama rabi govor, govorno pjevanje, recitativ i pjev. Vrlo slično stupnjevanje rabi Ruben Radica u misteriju za glazbenu pozornicu *Prazor*, u želji da u najvećoj mjeri sačuva izražajnost Kaštelanovih stihova.¹⁶ Za razliku od Radice kod kojeg su ovi načini dio unaprijed definiranog skladateljskog sustava, Sunkov je izbor slobodan i spontan, ali uvijek u službi glazbene komponente jer tekst glazbi može biti samo polazište i inspiracija za glazbenu organizaciju koja uvijek teži zaokruženosti vlastite strukture, potvrđene prvenstveno glazbenom logikom.

Zapitajmo se na kraju: trebamo li poštujući načela znanstvenog pristupa glazbenom djelu odrediti mjesto ovim skladbama unutar autorova opusa i unutar kontinuiteta zborske glazbe,¹⁷ posebice splitske, u drugoj polovini 20. stoljeća i danas. Treba li pri tome pozvati u pomoć cijeli rezervoar činjenica vezanih uz ovu tematiku i znači li određivanje takvoga mjesta išta više od pukog podatka; može li ono biti ključ za istinsko razumijevanje i doživljaj onoga što čujemo? I trebamo li uistinu razumjeti ili je čuti glazbu odgovor na sva gornja pitanja?¹⁸

Prisjetimo se ipak na samom kraju da je Vlado Sunko za prikazane skladbe dobio brojne nagrade i priznanja i da ih suvremeni zborovi uvijek rado izvode.

LITERATURA

- Boulez, Pierre (1966). Note sur le Sprechgesang. U: *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil. 262-264.
- Boulez, Pierre (1966a). Son et Verbe (1958). U: *Relevés d'apprenti*, Paris: Seuil. 57-62.
- Danuser, Hermann (2007). *Glazba 20. stoljeća* (prijevod Nikša Gligo). Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Dodig Baučić, Sara (2017). Identifikacija mladih kroz pjevačku prizmu. *Bašćinski glasi*, knjiga 12 (2015. – 2016.). Split: Odsjeci za Glazbenu teoriju i Glazbenu pedagogiju Umjetničke akademije u Splitu. 209-223.
- Gligo, Nikša (1985). *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devičić*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
- Gligo, Nikša (2009). Skladba kao kritika skladbe: *Le marteau sans maître* (Čekić bez gospodara) vs. *Pierrot Lunaire*. O nekim specifičnim funkcijama skladateljske teorije u glazbi 20. stoljeća. U: Gligo, Nikša; Davidović, Dalibor; Bezić, Nada (ur.). *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*. Zagreb: Artresor naklada, Hrvatska radiotelevizija i Hrvatski radio. 110-118.

16 Usp. Sirišćević 2006: 9-10.

17 O zbonskom pjevanju u 20. stoljeću piše Danuser (usp. Danuser 2007: 300), a o važnosti i sociološkoj komponenti zbonskog pjevanja kao posebnog vida skupnog muziciranja Dodig Baučić (usp. Dodig Baučić 2017: 209-223).

18 Usp. Krpan 2013: 205.

- Krones, Hartmut (2002). *Pierrot lunaire* Op. 21. U: Gruber, Gerold W. (ur.). *Arnold Schönberg, Interpretationen seiner Werke*, sv. I. Laaber: Labber-Verlag. 296-320.
- Krpan, Erika (2014). *Obzorja oblika. Spiriti eccellenti*, zbirka madrigala za djevojački zbor i obligatne instrumente. *Bašćinski glasi*, knjiga 11 (2013.). Split: Odsjeci za Glazbenu teoriju i Glazbenu pedagogiju Umjetničke akademije u Splitu. 201-206.
- Pustijanac, Ingrid (2016). Kasni opus Natka Devčića. *Lirska scena* za bariton, rog i gudački kvartet iz 1984. i *Gudački kvartet* iz 1987. U: Gligo, Nikša (ur.). *Generacija 1914*. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 28. studenog 2014. u dvorani knjižnice HAZU. Zagreb: HAZU. 51-71.
- Schönberg, Arnold (1976). *Das Verhältnis zum Text* (1912). U: Vojtěch, Ivan(ur.). *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*. Frankfurt a/M: Fischer Verlag. 3-6.
- Sirišćević, Mirjana (1997). Amfore – »Glazba mediteranskog pejzaža«. *Bašćinski glasi*, knjiga 6, Omiš: Festival dalmatinskih klapa – Omiš, Centar za kulturu d.o.o. Omiš. 149-168.
- Sirišćević, Mirjana (2006). *Govorno sviranje u djelima Rubena Radice*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja Cantus d.o.o.
- Sunko, Vlado (2010). *Svjetlost je Tvoja sjena. Allegro*, časopis glazbenog odjela UMAS-a, br. 3, Split: Umjetnička akademija u Splitu.
- Sunko, Vlado (2013). *Svjetlost je Tvoja sjena*. Šest duhovnih skladbi za mješoviti zbor (2004. – 2011.). Split: Umjetnička akademija u Splitu.

SUMMARY

VLADO SUNKO: *THE LIGHT IS THINE SHADOW*. VERSES AS MUSICAL INSPIRATION.

In his collection of spiritual songs for a *capella* singing, the author Vlado Sunko finds his inspiration in the poetry of Enes Kišević, a poet and an artist; the themes and atmosphere are close to Sunko's artistic sensibility, and the central emotion of the collection is love in the broad sense. The selection of media and forms that will mediate these poetic-music stories is quite logical – choir compositions have proven to be the most desirable starting point for composing continuity but without significant predetermined limitations. Sunko's melody, rhythms and harmony follow the modal-tonal heritage, and their originality provides them with numerous variations and shades of texture in the creation of choral sound – from the airy solo parts, through imitation episodes to dense homophone and combined blocks; the almost constant presence of sustained and pedal point voices gives free flow and continuity at the level of music flow. In treating human voice Sunko uses: speech, speech-song [sprechgesang], recitation and singing, always in the service of text interpretation, but also, more music dramaturgy, since the text can be both a starting point and a support to music. The composition, however, always strives for the integrity and completeness of its own structure and form, which is primarily confirmed by musical logic.

Key words: pieces for mixed choir, local text pattern, musical form, elements of musical form, expression

ISSN 1330-1128 (Tisak) • ISSN 2584-4059 (Online)

UDK: 78+39(497.58) • CODEN: BAGLEC

BAŠĆINSKI

JUŽNOHRVATSKI ETNOMUZIKOLOŠKI GODIŠNJAK • ETHNOMUSICOLOGICAL YEARBOOK OF SOUTHERN CROATIA

GLASI

• GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK – EDITOR-IN-CHIEF

• MIRJANA SIRIŠČEVIĆ

• GOST UREDNIK – GUEST EDITOR

• VITO BALIĆ

• KNJIGA 13

• SPLIT

• 2017. – 2018.

UREDNIŠTVO – EDITORIAL BOARD

VITO BALIĆ, HANA BREKO KUSTURA (ZAGREB), JOŠKO ČAleta (ZAGREB),
MIHO DEMOVIĆ (ZAGREB), BOŽIDAR GRGA, JERKO MARTINIĆ (KÖLN, NJEMAČKA),
VEDRANA MILIN-ČURIN, MAGDALENA NIGOEVIĆ, ANKICA PETROVIĆ (LOS
ANGELES, SAD), DAVORKA RADICA, MIRJANA SIRIŠČEVIĆ, IVANA TOMIĆ-FERIĆ,
NENAD VESELIĆ (RIM, ITALIJA)

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK – EDITOR-IN-CHIEF
MIRJANA SIRIŠČEVIĆ

GOST UREDNIK – GUEST EDITOR
VITO BALIĆ

TAJNIK – SECRETARY
BRANKA LAZAREVIĆ

GRAFIČKI UREDNICI – GRAPHIC EDITORS

GORKI ŽUVELA

ŽANA SIMINIATI VIOLIĆ

IZDAJU – PUBLISHED BY

ODSJECI ZA GLAZBENU TEORIJU I GLAZBENU PEDAGOGIJU UMJETNIČKE
AKADEMIJE U SPLITU

ZA IZDAVAČA – FOR THE PUBLISHERS
EDVIN DRAGIČEVIĆ

LEKTORI I PREVODITELJI / LANGUAGE EDITORS AND TRANSLATORS:

TRIŠNJA PEJIĆ (ENGLISKI / ENGLISH)

NELA RABAĐIJA (HRVATSKI / CROATIAN)

KOMPJUTERSKI SLOG / COMPUTER LAYOUT:

VITO BALIĆ

UDK

SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA U SPLITU

ADRESA UREDNIŠTVA – ADDRESS

FAUSTA VRANČIĆA 19, HR – 21000 SPLIT

E-MAIL: BASCINSKIGLASI@UMAS.HR

CIJENA – PRICE

120,00 KUNA

TISAK – PRINTED BY

JAFRA PRINT

SPLIT, 2018.