

NACRTAK/ABSTRACT

PRAZOR je jedno od najvrednijih ostvarenja suvremene hrvatske glazbe. Posebno mjesto zauzima i u okviru opusa skladatelja. Pripada drugom ciklusu kompozicija (uz PASIJU i SKRUŠENO) koje uz naslove nose i posvete - ciklus je posvećen žrtvi. Složenost i slojevitost partiture na tehničkoj i značenjskoj razini bili su pravi izazov; "ući" u prizore, osjetiti napetost i dramatičnost sukoba i toplinu lirskih epizoda, razotkriti simboliku i prikriivena značenja na putu "traženja smisla kroz čin žrtvovanja"...

O NASLOVU I POSVETI

Skladatelj Ruben Radica još od svojih prvih kompozicija posvećuje posebnu pažnju naslovu djela. Uvjerenja je da se mnogo toga unaprijed određuje naslovom i da zbog toga on mora biti što bliže, ne samo glazbenom obliku, nego i njegovu sadržaju. Posveta pak nastaje kao upotpunjavanje naslova, ona je mogući prilog tumačenju. U *PRAZORU* je naslov preuzet iz tekstovnog predložka - istoimene poeme Jure Kaštelana. On je u ovom slučaju toliko sveobuhvatan, sadržajan i usko vezan uz samo djelo da se neki bolji ne bi mogao ni zamisliti. Stoga je jedinu dopunu skladatelj dao upravo u posveti koja je naznačena na poleđini naslovne stranice pa i samim mjestom pripada intimnoj, osobnoj oblasti tumačenja. Djelo je posvećeno "mučeništvu odabranih". U početku je skladatelj namjeravao posvetu suziti, lokalizirati na sv. Dujma, no od toga je odustao zbog bliskosti nakane s Debussyjevim *Mučeništvom sv. Sebastijana*. "Odabrani" iz posvete, za skladatelja su oni odabrani žrtvom jer je upravo žrtva središnja tema *PRAZORA*, a svakako i jedna od velikih trajnih tema ljudske povijesti, povijesti civilizacije. Žrtva je toliko širok pojam, toliko arhetipski ugrađen u ljudsku prirodu da nema ni potrebe da je se oslobađamo. Dapače, Radica vjeruje da se vrijednost našega postojanja najčešće upravo njome mjeri. Zbog toga posvećuje ovo djelo svim onim ljudima koji su bili spremni žrtvovati se u ime ideala.

O TEKSTOVNOM PREDLOŠKU

Ruben Radica doživljava Kaštelanov tekst kao pokušaj traženja smisla kroz žrtvu, ali on istovremeno obuhvaća i neka druga značenja zbog čega bi ista

poema mogla biti i rekvijem jednoj ptici, a s obzirom na lokalitet u koji je smještena i kojim je aromirana i Kaštelanova poezija, moglo bi se čak govoriti i o mediteranskom rekvijemu. *PRAZOR* je pjesnički pogled u zapretna arhetipska stanja ljudske tjeskobe, u prožimanja stalne upitnosti osnovne ljudske egzistencije osvijetljene bljeskovima straha i želje za izmicanjem, za skrivanjem iza vizura opstojnosti, ali i okupanih toplinom nekih praiskonskih lirskih vidika, od ljepote pradomovinskih krajolika do biblijskih evokacija kao saznanja duboke unutrašnje čovjekove osviještenosti. Kaštelanov otvoreni poetski tekst ostavlja zbivanja izvan prostornog i vremenskog okvira, ali ih smješta u intimu, u nutrinu ljudskog bića, potencirajući prazninu i tjeskobu nastalu između glavnog lika (Ja) i svijeta. Taj je poetski prostor između stvarnog i nestvarnog, individualnog i univerzalnog pun simbola, višeslojnosti, metaforike. Likovi, podijeljeni na one koji nanose patnju i one koji pate, nose biblijsku simboliku balansirajući između pojmova dobra i zla (Vodana, Mučitelj), žrtve i iskupljenja. U središtu *PRAZORA* je čovjek, ne samo u oličenju svojeg Ja, već i u svojem proizlaženju iz skupine unutar koje i kroz koju postoji, kao i u svojim bjegovima i poistovjećivanjima kroz različite pretvorbe u Oblak, Psa, Mrava, Jaganjca. Ostali se likovi, Vodana, Otac, Mučitelj i drugi, mogu gledati bilo kao projekcije toga prvog temeljnog lika, bilo kao slike njegovih košmara i snova. Dvojnici, drugi likovi, kao i kolektiv primaju na sebe segmente zbivanja, odbljeske trpljenja i radosti središnjeg lika Ja koji se kroz njih umnožava da bi se opet vratio bolnoj izdvojenosti. Lagani hod *PRAZORA* fokusira pojedine prizore u ogromnom vremenskom rasponu od današnjice do biblijskih i prabiblijskih vremena i natrag. Stoga bi se ovaj "pra-prizor" mogao ostvariti i kao sutrašnji "post-prizor" današnjice, kao sjećanje budućnosti na nedužne iskupljivače tuđih grijeha.

O FORMI

Najsloženiji zadatak pri izboru glazbene forme bio je: kako jedan poetski, filozofski tekst koji nosi i određene konotacije dramskog, a negdje je sasvim eksplicitna drama (9. prizor), uravnotežiti u oblik koji bi mogao živjeti na glazbenoj sceni. Scena ima svoje zakonitosti, a Kaštelanov tekst nudi nekonvencionalni oblik koji je, po mišljenju skladatelja, bilo moguće artikulirati jedino kao Misterij za glazbenu pozornicu, dakle formu koja koristi glazbene i scenske elemente izlaganja sadržaja, dramska uprizorenja pojedinih epizoda, lik pripovjedača, tj. Zborovođe, uzvišenost i patetiku. Uloga zborovođe, međutim, u Radičinom Misteriju ne podudara se u potpunosti s ulogom zborovođe u grčkoj tragediji. Ona ovdje nije na prvi pogled očita, a primarni razlog njenog uvođenja bila je fascinacija skladatelja poetskom riječju, "poezijom pameti

i muzikalnosti”, što ova poema jest. Iako zadržava kontemplativnu strukturu srednjovjekovnih prikazanja, *PRAZOR* je misterij u modernijem smislu jer su mu sagledavanja neusporedivo slojevitija. Proizašla su iz psihe modernog čovjeka, utonulog u način razmišljanja suvremene književnosti ali i kazivanja malog i velikog ekrana. Medij kazališnog u *PRAZORU* nije u realističkoj priči, nego u lirskim preljevanjima i stalnom gibanju, kretanju kroz vrijeme, u unutarnjem događanju drame. Sasvim konkretne zadatke koje postavlja Kaštelanov tekst Radica je rješavao s vidljivim osjećanjem kraja našega stoljeća, uz rekapitulaciju nekih općih mjesta iz povijesti umjetnosti i kulture čovječanstva, stavljajući istovremeno svoje dotadašnje stvaralaštvo pred stroge kriterije vlastitog prevrednovanja. U glazbenom jeziku *PRAZORA* naići ćemo stoga na *konkretan zvuk* udaranja oblutaka, krajnje ekstenzivan tretman vokalnih dionica od govora, *sprechgesanga* i recitativa do arioznog i koloraturnog pjevanja. Orkestar je prema potrebi scene veoma sužen ili veoma raširen. Radičina glazba nije ni operna, ni simfonijska, a po potrebi je i jedno i drugo, prilagođujući se tekstu i čineći s njim jedinstvo. Posve je specifična i primjena recitativa za kojim skladatelj poseže, želeći osloboditi ljepotu golog stiha. Misterij je podijeljen (prema Kaštelanovoj poemi) u dva puta po pet prizora, s uvodnom predigrom, a dramaturški je partitura podijeljena na 25 sekvenci.

Prizori su sljedeći:

Prvi prizori: *Marija, Pas, Kamenovanje, Holokaust, Mrav,*

Drugi prizori: *Labirint, Jaganjac, Bezdan, Ptica, Slutnja.*

INTERPRETACIJA TEKSTA

Kako je ishodište čitavog Misterija u samom tekstu, a skladatelj je želio u najvećoj mogućoj mjeri sačuvati izražajnost Kaštelanovih stihova, trebalo je iznaći načine da se pisana riječ što primjerenije pretoči u glazbeni izraz. U okviru maksimalnog raspona od govora, preko *sprechgesanga*, recitativa i *ariosa* do kolorature, koji određuje riječ kao takva, Radica razlikuje četiri stupnja načina interpretacije teksta:

A. Naracija: - opisivanje situacije;

- opisivanje realne radnje protagonista u prvom ili trećem licu.

Ovakvi sadržaji ostaju GOVOR - slobodan ili ritmiziran (zapisan izostavljenom notnom glavom).

B. Narativna akcija: - opisivanje nadrealne radnje preobraženog JA;

- konstatiranje fizičkog stanja protagonista.

Ovakvi sadržaji postaju *SPRECHGESANG* (zapisan uvriježenom oznakom - prekriženim notnim vratom).

C. *Akcija*: - dijalog postaje RECITATIV.

D. *Duševno stanje*: - refleksija (monolog),
- doživljaj (realni, nadrealni).

Ovakvi sadržaji postaju *ARIOSO*, s tim da skladatelj uvodi dvije podvrste: *silabički arioso* (D₁) u koji se pretaču refleksivni stihovi, i *melizmatički arioso* (D₂) koji glazbom izražava doživljaj, realni ili nadrealni.

Citirat ćemo u nastavku početak prvog prizora da bismo pokazali kako u skladateljevoj interpretaciji iz Kaštelanovih stihova nastaje glazbeni izraz:

ZBOROVOĐA: (opisivanje situacije = slobodni GOVOR) Ničega nije bilo. Samo se u plaveti odronilo zrno kamena, piljak, i pada bez šuma, sitan, u bezdanu tminu. Pred nama je planina. Dinara. Preko planine je more.

JA: (konstatiranje fizičkog stanja protagonista = *SPRECHGESANG*) Još nisam bio stigao do vrha. Trebalo je napraviti dva, tri koraka. I kad sam treći put zakoračio, noge su same od sebe počele ići natraške, sve brže, do nepomičnosti. Rukama sam već gotovo bio dohvatio kamen, a on se odmakao, i tako opružen tonem i izranjam. (monološka refleksija = silabički *ARIOSO*) Ne znam jesam li to u moru ili u snu. (nadrealni doživljaj = melizmatički *ARIOSO*) Lebdim.

RITMIKA

Sveukupna ritmika Misterija proistekla je iz značajki *akcenatskih stopa*¹ Kaštelanova teksta i zasniva se na primjeni sustava skladateljevog osobnog doživljaja četiriju akcenata i dužina hrvatskog jezika u odnosu na notne vrijednosti. Trajanje slogova proistječe iz temeljnog odnosa kratkih i dugih naglasaka i to u omjeru 1:2. Dvosložne riječi s naglaskom na prvom slogu, u kombinaciji s dužinom ili bez nje, omogućuju šest različitih omjernih odnosa:

	kratki naglasak			dugi naglasak		
silazni	" 1 : 1	" 1 : 2̄	1 : 3	2̂ : 1	2̂ : 3̄	2 : 5
uzlazni	\	\ —	/	/ —	/ —	/ —

Kao što je vidljivo, iza uzlaznih naglasaka dužine su "jače".

¹ Akcentska stopa označava onu skupinu slogova koju ritmički vežemo uz jedan naglasak (Solar, str. 104., 1996.).

Ista načela se primjenjuju i na višesložne riječi neovisno o mjestu naglaska, ili mjestu dužine: ne-pré-ki-dnōm

1 2 1 2

U slučaju pojave dviju dužina (susjednih ili odijeljenih), prva od njih je i u ovom slučaju "jača": ra-skri-lje-nā

1 3 1 2

Čitav sustav omjera prenosi se, prema potrebi, na različite *bazične*, odnosno *iracionalne* notne vrijednosti.

I znakovi interpunkcije uključeni su u sustav: - , = 1
 - . = 2
 - ! = 3
 - ? = 4

Pogledajmo na sljedećem primjeru kako iz akcenatskih stopa teksta nastaje ritamska struktura glazbe:

Pr.1

prvi prizor - *Marija*, t. 79, str. 33 u partituri

Za što si, maj ko, na ré di fa da i su čem i me svo ga si na.

1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 4 3 1 1 2 1 2 1

Vidimo da se u isti mah i osnovna vrijednost može mijenjati: ona je najprije šesnaestinka, a potom osminka za dio stiha "Ime svoga sina" Ovakvo uvećanje doprinosi još prirodnijem ritmu govora, ali i isticanju značenja.

ZAPIS

Ritamska komponenta dobivena na opisani način, (nazovimo je *osnovni ritam*), koristi - ovisno o potrebama dramske radnje - sljedeće mogućnosti zapisa:

Pr.2

prvi prizor - *Marija*, t. 25, str. 12 u partituri

O kò me ne pro lje eü ja ta ri ba i ja ta pí ca,

1 1 1 1 1 4 3 1 1 2 3 1 1 1 2 3

osnovni ritam:

metarska prilagodba:

kà ko pà ðam i li ra stem
 1 1 1 2 1 1 2 5
 osnovni ritam: 
 metarska prilagodba: 

Zapis:

Ja 
 O- ko me- ne pro lije- ću ja- ta ri- hu i ja- ta pi- ca,

 ka- ko pa- ðam i- li ra- stem

1) *jednometarski okvir* u kojem, na ritamskom mikroplanu, četvrtinske dobe preuzimaju ulogu “malih taktova”; različite bazične notne vrijednosti (uključivo i iracionalne) svojom promjenjivošću nijansiraju interpretaciju do učinka *ispisanog rubata*.

2) *polimetarski okvir* u kojem se metarski naglasci podudaraju s naglascima akcenatskih stopa; unutar pojedinih taktova (pretežno složenih) može se naći i više naglasaka, odnosno akcenatskih stopa:

Pr.3

treći prizor - *Kamenovanje*, t. 64, str. 84 u partituri

Zid o ko me ne, zid iz nad me ne. I a jem, I a jem, ur li čem i
 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 2 1 2 1 3 2 1
 7p (3,2,2) 5p (3,3,2) 2p 7p (2,2,3)
 osnovni ritam: 

na sr čem na sve stra ne da pro bi jem ob ruč.
 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2
 3p 2p 5p (3,2)
 osnovni ritam: 

Zapis:



 Zid o- ku me- ne, zid iz- nad me- ne. La- jem, la- jem, ur- li- čem i

 na- sr- čem na sve stra- ne da pro- bi- jem ob- ruč,

3) "sinkopirani" zapis u okviru mjere; po potrebi mogu se koristiti znakovi - za naglašene slogove / i za nenaglašene ∪ :

Pr.4

četvrti prizor - Holokaust, t.30, str. 6 u partituri

Mo žda će se u se li ti u mo ju gla vu, a mo žda mi no si tra vu ži vo ta

 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 2 2 1 1 1 1

 osnovni ritam: 

 da me is cije li i o ži vi.

 1 1 1 4 3 1 1 4 3

 osnovni ritam: 

4) "velike taktove" izvan mjere; pripadajući tonovi pojedinih akcenatskih stopa povezani su zajedničkom grdicom (ovaj se zapis, u prvom redu, koristi u recitativima):

Pr. 5

drugi prizor - Pas, t. 7, str. 59 u partituri

Vodana: Ja dña ži vo ti nja pla čet Pla će ja dña ži vo ti nja, pla će... pla će

 1 2 1 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 1 2 1 2

 osnovni ritam: 

 Mučitelj: Što pla će? Ka ži što pla će? Ka ži... ka ži... ka ži...

 1 1 2 2 1 1 1 2 2 1 2 1 2 1

 osnovni ritam: 

Zapis:

recitativo

Vodana
Ja-dna-zi-vo-ti-nja! Pla-će! Pla-ce ja-dna-zi-vo-ti-nja, pla-ce. pla-ce.

Vn I-II
Vla

Vc
Ch

Mušketaj
Što pla-ce? Ka-ži što pla-ce? Ka-ži. ka-ži. ka-ži.

5) *aleatorički zapis*² različitih postupaka.

Ovisno, također, o potrebama dramske radnje, u partituri susrećemo i niz kombinacija raznovrsnih mogućnosti.

SUSTAV VISINA TONA

Sustav visina tona rabi deset jednooktavnih modusa, jedan dvooktavni, jednu registarski ustaljenu višeoktavnu formaciju i tri niza.³ Svi modusi se vezuju uz određeni lik, odnosno simbol radnje dok su nizovi kanonskih tema *LABIRINTA* (melizmatične i silabične) vezani ponajprije uz duševno stanje protagonista. Cjelokupni tonski sustav⁴ sam skladatelj naziva "*leitmotivskom modalnošću*", a čine ga:

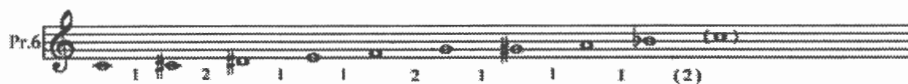
² Pod nazivom aleatorika u praksi se podrazumijeva mnogo toga, od sasvim malog stupnja nedefiniranosti glazbenih elemenata do improvizacije. Izraz aleatorika, međutim, datira "iz vremena totalnog serijalizma kada je samo jedan od parametara, najčešće ritam, bio prepušten slučaju. Čini se da je upravo to njegovo pravo značenje ... jer ako su glazbeni elementi sami po sebi nedefinirani, ne mogu ni biti stavljeni u slučajne kombinacije. Uostalom, ne može se kockati ako kocka nije numerirana ... (Brindle, 1975:75)

Mišljenja smo da se precizna primjena termina aleatorika odnosi upravo na one primjere u kojima su glazbeni elementi u cijelosti definirani, ali se koriste u različitim kombinacijama. Radičini primjeri aleatoričkih dijelova najbliži su ovakvom shvaćanju pojma.

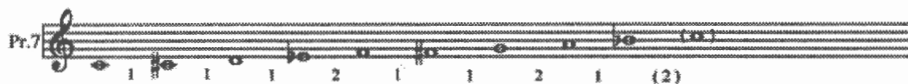
³ Naziv niz koristi se za primjere u kojima se odstupa od jednosmjerne modusne gradnje.

⁴ Skladatelj dijeli moduse u dvije osnovne skupine, a to su: *prirodni* (tj. modusi u užem smislu riječi) i *sastavljeni*. Po svom intervalskom ustrojstvu prirodni modusi su nepravilni (primjerice durska ljestvica), dok sastavljeni modusi mogu biti pravilni (sekventno-pivotni) ili

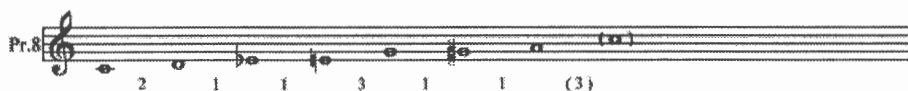
JA, glavni lik, - sastavljeni nepravilni modus od 9 tonova ("dinarski tijesni niz"⁵):



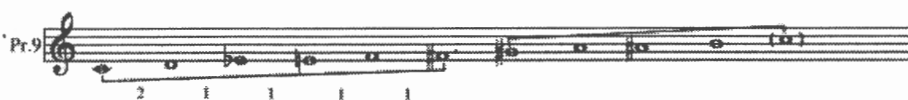
VODANA (nebeski dvojniki JA) - modus sadrži isti niz intervala donesenih retrogradno:



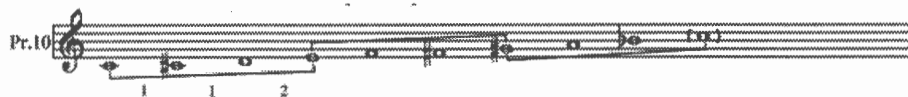
Preobrazbe JA: OBLAK - sastavljeni nepravilni modus od 7 tonova:



PAS - sastavljeni pravilni modus od 10 tonova:



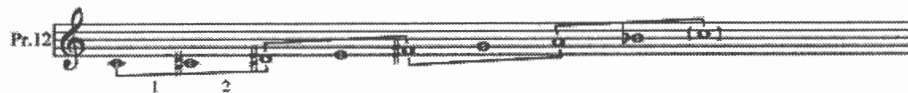
MRAV - sastavljeni pravilni modus od 9 tonova:



INRI / SPASITELJ / SVJETLOST - dijatonski modus (od 7 tonova):



LJUBAV / PTICA - sastavljeni pravilni modus od 8 tonova:



nepravilni. Sastavljeni jednooktavni pravilni modusi građeni su na osnovi triju intervala: male i velike sekunde i male terce. Sastavljeni su od nekoliko intervalski jednako organiziranih grupa - modela, koji su sekventno ulančeni na pivotnoj osnovi što znači da je zadnji tren jedne grupe istovremeno i prvi ton sljedeće. Intervalni modeli se ugrađuju u okvir onih intervala koji dijele oktavu na jednake dijelove, a to su: mala terca, velika terca i tritonus. Prema ovom kriteriju moduse možemo svrstati u tri grupe: modusi iz prve grupe imaju tri transpozicije, modusi iz druge grupe četiri, a oni iz treće grupe šest transpozicija. Upravo po ovom svojstvu sastavljeni pravilni modusi ostvaruju analogiju s Messiaenovim modusima ograničenih transpozicija.

⁵ Naziv, također, preuzet od skladatelja.

JAGANJAC - bimodusni kompleks (INRI i LJUBAV):

Pr.13

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a final note in parentheses. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (top staff); C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2 (bottom staff).

MARIJA - sastavljeni nepravilni modus od 9 tonova (*multitonalitetni modus* sastavljen od tonova C-dura, F-dura i G-dura):

Pr.14

One staff of musical notation in treble clef. It shows a sequence of notes with fingerings (2, 2, 1, 1, 1, 2, 1, 1) and a final note in parentheses. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

ORNITOLOG - sastavljeni pravilni modus od 8 tonova:

Pr.15

One staff of musical notation in treble clef. It shows a sequence of notes with fingerings (2, 1, 1, 2) and a final note in parentheses. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

MUČITELJ - dvooktavni sastavljeni dvanaesttonski modus zrcalne simetrije s obzirom na središnji interval male terce:

Pr.16

One staff of musical notation in treble clef. It shows a sequence of notes with fingerings (4, 2, 2, 1, 1, 3, 1, 1, 2, 2, 4) and a final note in parentheses. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

SJENE - višeoktavna desettonska formacija zrcalne simetrije s obzirom na ton es (*multitonalitetni "kristal"* sastavljen od tonova melodijskog b-mola, melodijskog fis-mola i Des-dura):

Pr.17

Three staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains notes with a slur and a label "Des - dur". The middle staff is in treble clef and contains notes with a slur and a label "mel. b - mol". The bottom staff is in bass clef and contains notes with a slur and a label "mel. fis - mol". The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

ZMIJA - sastavljeni pravilni niz od 12 tonova koji nastaje transponiranjem ćelije od četiri tona:

Pr.18

One staff of musical notation in treble clef. It shows a sequence of notes with fingerings (2↑, 1↓, 2↑, 1↑) and a final note in parentheses. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

PRVA TEMA *LABIRINTA* (melizmatična) - sastavljeni niz od 38 tonova u kojem je drugi dio (počevši od 20. tona) retrogradna inverzija prvog:

Pr.19

DRUGA TEMA *LABIRINTA* (silabična) - sastavljeni niz od 7 tonova u kojem je, kao u gornjem primjeru, drugi dio retrogradna inverzija prvog, ali je osimetrije na zajedničkom tonu:

Pr.20

Citirani modusi su baza cjelokupne tonske strukture Misterija. Prisjetimo se da sastavljeni pravilni modusi, zbog svoje specifične intervalske strukture, imaju ograničen broj transpozicija (to su modusi: PAS, MRAV, LJUBAV, PTICA, ORNITOLOG) koje se u partituri ravnopravno primjenjuju. Iznimku od ovakvog transpozicijskog načina tretmana čine oni modusi koji su nastali prožimanjem različitih tonaliteta, te se i koriste isključivo kao kombinacija upravo tih tonaliteta (to su modusi: MARIJA i SJENE).

Instrumentalne dionice također se zasnivaju, što je i posve logično, na navedenim modusima i opisanim načinima njihove primjene. Međutim, ono što čini posebnim ovaj segment Radičine partiture jest njegova veza s tekstualnim predloškom. Naime, cjelokupna ritmika instrumentalnih dionica proizišla je također iz stihova, odnosno pojedinih riječi Kaštelanova teksta, a oblikuje se po istim principima kao i ritmika vokalnih dionica. Ovdje su, međutim, mogućnosti transformacije značajki teksta u ritamsku strukturu glazbe mnogo brojnije i raznolikije.

Primjenu opisanih postupaka ilustrirat ćemo analizom prvih stranica partiture.

Na samom početku Misterija - u **predigri**, definira se prostor zbivanja: huk bure i sinjska treskavica u oporim sekundama (dva Morlaka, a cappella), sinonimi su Dalmatinske zagore, krševite Dinare. Ishodište uvodnog dueta, s izuzetkom teksta koji je dopisao skladatelj, izvorni je sinjski napjev:

PI. 21

4p (daleko)

DVA MORLAKA

oj. pla- ni- no. oj. pla- ni- no.
gdje su zvije- zde. gdje su zvije- zde

Oj. pla- ni- no su- dbo mo- ja. oj pla- ni- no. oj pla- ni- no.
Gdje su zvije- zde kru- na tvo- ja. gdje su zvije- zde. gdje su uvije- zde.

5p 2p 3p

su- dbo mo- ja. su- dbo mo- ja. o- (h)lo- (h)lo- (h)lo- (h)lo. (h)lo- (h)lo. (h)lo- (h)lo.

su- dbo mo- ja. su- dbo mo- ja. o. o.
kru- na tvo- ja. kru- na tvo- ja?

2p 3p

(h)lo- (h)lo- (h)lo- -o!
(h)lo- - o!

2p 4p 3p 4p

su- dbo mo- ja. su- dbo mo- ja- -a!
kru- na tvo- ja. kru- na tvo- ja- -a!

su- dbo mo- ja. su- dbo mo- ja- -a!
kru- na tvo- ja. kru- na tvo- ja- -a!

Uz zvuke zvona, polagano, sa svih strana pristižu protagonisti. Iz zvonjave koja se zgušnjava i pojačava izdvaja se motiv velike sekunde - interval će biti značajan u nastavku, u melodici, i u harmoniji.

Prvi prizor – *MARIJA* započinje pretvorbom glavnog lika Ja u oblak, a središnja scena je monolog Marije nakon njenog zadnjeg susreta s majkom. U

interpretaciji teksta skladatelj koristi sve mogućnosti od govora do kolorature, s izuzetkom recitativa. *Osnovni ritam* smješten je u *jednometarski okvir*. Note koriste iracionalne vrijednosti što na planu interpretacije djeluje poput već spomenutog učinka *ispisanog rubata*.

Tonsku bazu prvog prizora čine modusi JA (dvanaest transpozicija) i MARIJA - multitonalitetni modus sastavljen od tonova F-dura, C-dura i G-dura. Konceptija modusa MARIJA je rezultat stapanja tonalitete osnove usporednog glazbenog zbivanja - istovremeno s monologom Marije odvija se šestoglasni kanon u ženskom zboru (pučanke) koji prolazi upravo kroz spomenute tonalitete.

Tema kanona je gradual "Christus factus est" izvorno zapisan u lidijskom modusu:⁸

Pr.22 A

The image shows a musical score for a six-part canon. It consists of six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked *pp sempre*. The lyrics are "Christus factus est pro nobis". The voices enter in a staggered fashion, creating a six-part canon. The first staff starts with "Christus factus est pro nobis". The second staff starts with "Christus factus est pro nobis". The third staff starts with "Christus factus est pro nobis". The fourth staff starts with "Christus factus est pro nobis". The fifth staff starts with "Christus factus est pro nobis". The sixth staff starts with "Christus factus est pro nobis".

Melodija graduala, zbog velikog opsega, izlazi iz okvira lidijskog modusa i dodiruje jonski, odnosno eolski. Stoga, u Radičinoj partituri tema kanona oscilira između F-dura i C-dura, a odgovor na donjoj kvarti pridodaje sveukupnom tijeku i treće tonalitete područje (odgovor oscilira između C-dura i G-dura). Kanon se sastoji od četiri imitacijske provedbe koje se poklapaju

⁸ Transkripciju graduala za potrebe ove skladbe napravila je dr. Koraljka Kos.

Pr.22 B

dolente

Marija

Zašto si, majko, nare di la da i su- čem i-mesvo-ga si-na

o- be- -di- ens

-bis o- be- -di- -ens

-bis o- be- -di- -ens

- bis o- be- -di- -ens

-bis o- be- -di- -ens

-bis o- be- -di- -ens

s frazama teksta graduala, a svaka ima drukčiju reperkusiju. Radica se, dakle, u ovoj glazbenoj koncepciji oslanja na renesansne uzore graduala skladanih za zbor što im, doduše, oduzima izvorni rezponzorijalni karakter, ali ih odlikuje bogatstvo i raznolikost polifonih tehnika i postupaka.⁹

Predigra i prvi prizor Misterija ukazuju na jednu od temeljnih i trajnih značajki Radičinog glazbenog izraza - prožimanje i suživot naslijeđenih i radikalnih elemenata. Tradicija je prisutna u sadržaju poetskog predloška; u glazbenoj tematici kroz primjenu graduala i folklornog sinjskog napjeva; u izboru forme i polifonih postupaka; u instrumentaciji i orekstraciji. Melodika, ritmika i harmonija su, međutim, onaj radikalni dio glazbenog govora koji, već po svojoj prirodi, nadvladava i u konačnici dominira.

⁹ Tekst graduala uzet je pretežno iz psalama. Od XII. st. javljaju se i višeglasno komonirani graduali u svim vrstama crkvene polifonije, dok renesansni majstori komponiraju gradualne gotovo isključivo za zbarsko pjevanje.

LIBRETO¹⁰

PREDIGRA: *(Izvedba započinje neprimjetno, prije gašenja svjetla i stišavanja žagora publike)*

2 MORLAKA: (daleko)

Oj, planino sudbo, moja, / gdje su zvijezde kruna tvoja?

(okrenut publici leđima, Zborovođa zvonima doziva sudionike "obreda".)

(e n t r a t a)

(odmjereno polagano sa svih strana nadolaze pomiješano Protagonist, Perkusionist i Puk. Poneki od njih jednom rukom pridržavaju viseću cijev "rastavljenih zvona", dok drugom rukom ritmizirano udaraju po njoj drvenim batićem. Perkusionist, koji prvi vješa svoju cijev, preuzima od Zborovođe palice i nastavlja s dozivanjem; istodobno improvizira na cijevima koje postupno vješaju ostali donositelji, čime se zvonjava širi i pojačava.)

ZBOROVOĐA: Samo zvona... i u zvonjavi glas ljudski... Zvona nevidljivih kula...

Veliko mračno oko zvoništa... a zvijezda nigdje... Samo zvona...
potonula... visoka zvona.

JA: Što tražim? / Koga čekam?

Prvi prizor - MARIJA

ZBOROVOĐA: Ničega nije bilo. Samo se u plaveti odronilo zrno kamena, piljak, i pada bez šuma, sitan, u bezdanu tminu. Pred nama je planina. Dinara. Preko planine je more.

JA: Još nisam bio stigao do vrha. Trebalo je napraviti dva, tri koraka. I kad sam treći put zakoračio, noge su same od sebe počele ići natraške, sve brže, do nepomičnosti. Rukama sam već gotovo bio dohvatio kamen, a on se odmakao, i tako opružen tonem i izranjam. Ne znam jesam li to u moru ili u snu. Lebdim. Oko mene prolijeću jata riba i jata ptica, kako padam ili rastem.

ZBOROVOĐA: Ribe svijetle, a samo poneka ptica jaukne kao odapeti luk.

JA: One nekamo lete i ne vide me u svom letu.

ZBOROVOĐA: (čin pretvorbe) Evo prve pretvorbe.

JA: Postao sam oblak. Ako me netko gleda sa zemlje, ne može me prepoznati. Rastavljam se i spajam svakog trenutka. Ja mogu roditi sebe sama i svoju djecu i opet sebe pa sam tako malđi od svojih potomaka. Rodio sam dvanaest malih jaganjaca i puštam ih na pašu. Zaboravio sam učiniti pastira. Ništa lakše. Ovo mu je brada. A ovo mu je štap. Ovo frula.

¹⁰ Libreto Misterija za glazbenu pozornicu, prema dramskoj poemi Jure Kaštelana, adaptirao je skladatelj.

ZBOROVOĐA: Tamo dalje u hladu Marija veze košulju za maloga Isusa kad se rodi i prohoda. Bijela je kao snijeg. Sveta Ana dolazi joj u pohode. Stala je i zagledala se u izvezena slova na rasporu košuljice. Nešto je rekla. Ne znam što je kazala jer je armenski govor kao udaranje sitnog pijeska po napetoj koži bubnja. Marija je tada počela sukati ona slova, i kad je posljednju nit izvukla, više nije bilo natpisa INRI. Sveta Ana sjela je uz Mariju i dugo su razgovarale u hladovini. Promatrale su dolje na zemlji vinograde, polja i jednu prozirnu rijeku. A onda se Ana digla, oprostila se sa svojom kćeri i malo pognuta krenula putem sa kojeg se više čovjek ne vraća.

PUČANKE: *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.*

MARIJA: *(ostaje sama, dugo gleda i prevrće bijelu opletenu košuljicu)* Zašto si, majko, naredila da isučem ime svoga sina? On je zaista kralj moj i moga grada, kralj zemlje i neba, jer je on čedo moje ljubavi, a ljubav je raskriljena golubica koja oblijeće svemir. Rekla si: *U dobru se ne ponesi, a u zlu se ne ponizi.* Zašto si mi to govorila? Jesi li htjela reći samo to što si rekla ili si mislila nešto drugo? Zašto je ostala sjena gorčine za mojim leđima, trpka slutnja koja me salijeće, gorka sol neizgovorenog? Strah me je. Zar ja nisam ništa do li igra davno odigrane igre? Vatra peče, učila si me, i ne treba je doticati. A ja sam golim rukama uhvatila žeravicu. Ostao je znak na dlanu, na oba dlana. Ostala je potvrda istine. Što si vidjela u onim slovima? Budućnost koju ja ni slutiti ne mogu? Tajnu si sa sobom odnijela... Sunce zalazi. Idem u Betlehem umijesiti kruh i napojiti živinu.

ZBOROVOĐA: Tako je završen prizor s Marijom.

JA: Ja sam oblak i bojim se ostati sam. Ako vjetar dođe, izbrisat će me. Ili ću se morati pretvoriti u crninu, u mrklinu, u munju. U tišinu. Morat ću se roditi u neki netjelesni život, živjeti u neugasivoj vatri.

ZBOROVOĐA: Uto su nestali i mali jaganjci i njihov pastir, a u čovjeku se probudila želja za povratkom na zemlju.

LITERATURA

BRINDLE, Reginald Smith: *Serial Composition*, Oxford: Oxford University Press, 1966.

DIKLIĆ, Zvonimir (ur.): *Hrvatska gramatika*, Zagreb, Školska knjiga, 1995.

KOHOUTEK, Ctirad: *Tehnika komponovanja u muzici XX. veka*, prijevod s ruskog I. Despić, Beograd.

- DESPIĆ, D.: Univerzitet umetnosti, 1984., Beograd.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Muzička enciklopedija*, Zagreb: JLZ, 1974.
- KUMER, Elizabeta (ur.): *Programska knjižica*, Zagreb: HNK, 1991.
- SOLAR, Milivoj: *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1996.

SUMMARY

Prazor is a musical-stage mystery developed from Jure Kaštelan's epic poem of the same name. The main theme of Prazor is a sacrifice, but it also carries other meanings and it could be interpreted as a requiem to a bird as well. One could even interpret it as a Mediterranean requiem, in view of the fact that it is set in such an environment that gives a certain flavor to the poem. According to the composer, the only way to present Kaštelan's poem on stage was as a mystery - using elements of narration, dramatic staging of certain episodes, narrator (i.e. choir-conductor), sublimity, and pathos.

When interpreting the poem, the composer distinguishes four parts, i.e. modes (narration, narrative action, action, mood), that are converted into musical expression, ranging from speech, *sprechgesang*, recitative and arioso, to coloratura. The rhythmicity of the mystery arises from the characteristics of the stress-units of the text and is based on the composer's own way of translating the four stresses of Croatian language into notes. Depending on what the plot demands, he uses five different time measures: mono-metric, poly-metric, "syncopated" (a "syncope" within a single time measure), "big measures" outside a time measure, and aleatoric. The system of tone rates of the composition consists of eleven modes and three sequences, and the composer calls it a "leitmotif modality".

The musical origin and the language of *Prazor* are - to an extent - illustrated by the analytical presentation of the prelude and the first scene. Elements of folklore and tradition are remarkably supplemented to form a modern, avant-garde musical expression. For that matter, this is a hallmark of almost entire Radica's opus.