
ANDREA BERKI

ZNAČAJKE ROMANTIČARSKE HARMONIJE U SOLOPOPIJEVKAMA

DORE PEJAČEVIĆ

Pregledni rad

UDK: 781.25:784.3>(497.5)

78(092) Pejačević, D.

NACRTAK

U radu se analiziraju harmonijske značajke četiriju ranijih solopopijevki¹ Dore Pejačević s naglaskom na posebnostima tonalitetnog plana, nestabilnog tonaliteta i ekspresivnog ocrtavanja poetskih predložaka. U njihovu glazbenom jeziku posebno su uočene kasnoromantičarske harmonijske značajke koje upućuju na utjecaj glazbe R. Wagnera kao najvažnijeg uzora u formiranju skladateljske poetike Dore Pejačević.

Ključne riječi: Dora Pejačević, solopopijevke, harmonijska analiza, alterirani akordi, Tristanov akord.

UVOD

Harmonijskom analizom dublje se zadire u tkivo glazbenog djela prepoznavanjem njegovih konkretnih elemenata i razotkrivanjem njegove unutarnje strukture na svim razinama, od mikrooblika do makrooblika skladbe. U ovakvoj analizi proučavaju se vrste i oblici akorada (vertikalna komponenta), njihov izbor i učestalost, načini primjene i veze, logika njihova povezivanja u dulje harmonijske progresije, njihovi uzajamni odnosi i funkcije unutar harmonijsko-funkcionalnog tonaliteta kao i pojedinog glazbenog djela.² Uz to važno je sagledati i tri potencijalne uloge harmonije: konstruktivnu, ekspresivnu i kolorističku.³ Svaka od ovih uloga značajno prožima neko od stilskih razdoblja. Konstruktivna uloga harmonije naročito je istaknuta u glazbi baroka i klasike kao oblikotvoran čimbenik povezan s tonalitetnim planom na makrorazini te harmonijskim planom na mikrorazini. Ona služi u raspoređivanju i povezivanju dijelova glazbenih formi, njihovu razgraničavanju i zaokruživanju, ali i u isticanju pojedinih dijelova.

1 Koraljka Kos služi se dvama nazivima za uglazbljene pjesme za sologlas uz pratnju glasovira ili manjeg instrumentalnog ansambla: u ranijem radu naziva ih „solo pjesme” (Kos 2008), a u radu novijeg datuma služi se nazivom „solo popijevke” (Kos 2014). U radu smo se odlučili za naziv „solopopijevka” u skladu sa složenim značenjem popijevke (Usp. Balić 2015–2016: 119–122) i jezičnim preporukama (Usp. Kiš-Žuvela 2018: 19).

2 Usp. Peričić 1969: 3 i članke „Harmonie” i „Harmonielehre” u: Gurlitt; Eggebrecht 1996: 362–366.

3 Usp. Despić 1970: 2.

Harmonija će sve više služiti i potenciranju glazbenog izraza,⁴ pa će u razdoblju romantizma posebno mjesto imati njezina ekspresivna uloga u kojoj će doći do izražaja napetost i dinamika pojedinih akorda i harmonijskih progresija, uporaba neakordnih tonova i proširenje tonaliteta korištenjem alteriranih akorda i medijantike. U stalnom postizanju napetosti i rješenja harmonija će doprinijeti izražajnosti i psihološkom djelovanju glazbe. S ekspresivnom ulogom harmonije prožima se i koloristička uloga koja je svoj vrhunac doživjela za vrijeme glazbenog impresionizma. Ove dvije uloge jedna drugu ne isključuju, već gotovo uvijek postoje u nekom kvantitativno-kvalitativnom odnosu. Koloristička uloga harmonije može se izraziti i na pojedinačnom akordu i u određenim harmonijskim progresijama, ona može biti statična i dinamična, što uvelike ovisi o glazbenom slogu, načinu njegova ostvarenja (faktura ili tekstura) i njegovoj figuraciji. Ovakav potencijal zvukovne boje može doprinijeti predočavanju raznovrsnih slika, stvaranju određenih raspoloženja ili izražavanju pojedinih karaktera.⁵

Harmonijska je komponenta ključan čimbenik u prepoznavanju glazbenih oblika i glazbenih izričaja različitih razdoblja glazbene povijesti, a transparentan oblik njezine evolucije uočljiv je i na primjerima solopopijevki. Važan doprinos toj glazbenoj vrsti dala je i skladateljica Dora Pejačević (1885. – 1923.) upravo u vremenu glazbene moderne kada solopopijevka zauzima važno mjesto i u opusima drugih istaknutih hrvatskih skladatelja. U ovom će se radu analizirati četiri njezine solopopijevke s naglaskom na uočavanju značajki romantičarske harmonije i skladateljskog uzora koji predstavlja samo ishodište njezina skladateljskog opusa.

Preobraženje popijevke u umjetničku vrstu u Hrvatskoj događa se u 19. stoljeću popijevkama Ivana Padovca, Ferde Wiesnera Livadića te naposljetku Vatroslava Lisinskog i Ivana pl. Zajca na tekovinama klasicističkoga romantizma – sinteze klasične formalne tradicije i novih mogućnosti romantičarskih izražajnih sredstava. Razvojni put popijevke kao umjetničke vrste koji su obilježili navedeni skladatelji, započeo je uglazbljivanjem tekstova na njemačkom jeziku, a slijedili su tekstovi na hrvatskom jeziku tada suvremenih hrvatskih književnika. Taj je put morao proći kako bi se pronašli odgovarajući načini uglazbljivanja tekstova na hrvatskom jeziku.⁶ Otvorene su nove izražajne mogućnosti popijevke jer se proširio izbor tema koje su bile vezane i uz aktualnu društvenu stvarnost, a proširile su se mogućnosti oslikavanja teksta glazbenim elementima poput, primjerice, učestalih i naglih promjena tonaliteta i metra ili promjenama i nijansiranjima dinamike i tempa. Nakon navedenih skladatelja uslijedila je „prijelazna generacija”⁷ hrvatskih skladatelja kojoj je pripadala i Dora Pejačević. Više skladatelja iz te generacije i oni koji su se u njoj glazbeno razvili dali su značajne priloge na

4 Usp. Peričić 1968: 45.

5 Usp. Despić 1970: 2.

6 Usp. Kos 2014: 11.

7 Josip Andreis ih naziva „skladatelji prijelaznog razdoblja”. Andreis 1989: 308.

području popijevke, a uz Doru Pejačević u tome se posebno ističu Blagoje Bersa (1873. – 1934.) i Josip Hatze (1879. – 1959.).

Hrvatska umjetnička popijevka doživjela je svoj razvoj od jednostavne pjesme do umjetničke vrste u nešto više od jednoga stoljeća, od početka 19. do sredine 20. stoljeća, prateći europska strujanja i razvivši se od dopadne, salonske skladbe pogodne za amatersko, kućno muziciranje u samostalnu, umjetničku formu s dubokima prodiranjima u društvene i socijalne pore društva.⁸ Cjelokupno stvaralaštvo Dore Pejačević sastoji se od 57 registriranih opusa na području vokalno-instrumentalne i instrumentalne glazbe sačuvanih u arhivu Hrvatskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu.⁹ Nakon prvih mladenačkih skladbi (glasovirske i violinske minijature te popijevke) koje su nastale u ruhu romantičarskih uzora, ona već od sedamnaeste godine sklada godišnje prosječno po jedno veće komorno ili orkestralno djelo u tradiciji autonomne glazbe, a uz njih ravnomjerno solopopijevke te violinske i glasovirske minijature u kojima je programni karakter izražen u manjoj ili većoj mjeri. Tako Koraljka Kos vidi u opusu Dore Pejačević dva tipa glazbenog stvaralaštva koji se prožimlju i nadopunjuju, onoga koji pripada vrstama autonomne glazbe i onoga koji pripada manjim formama glazbene lirike, karakternog komada i programne glazbe. Sučeljavajući dvije strane njezina opusa, Kos uočava u vrstama autonomne glazbe govor koji „zadivljuje visokom profesionalnom razinom, disciplinom i formalnom cjelovitošću”, dok u manjim formama druge skupine djela smatra da je „skladateljica imala slobodniji prostor za intimne lirске iskaze, nesputanu igru mašte ili povremene proboje iz tradicionalnih obrazaca.”¹⁰ Ovu razliku u stvaralaštvu Kos prisposobljuje s osobnošću Dore Pejačević koja je s jedne strane bila „čvrsta, reprezentativna, na liniji tradicije i velikih uzora i znalačkog vladanja glazbom”, a s druge strane „sanjarska [...] i meditativna, ponekad i hirovita i tim otvorenija traženju novoga...”¹¹

Čitav razvoj glazbenoga izraza Dore Pejačević zamjetan je upravo u solopopijevkama, od skladanja potaknutog kasnoromantičarskim uzorima do razvijanja vlastitoga glazbenoga izraza, prvotno samo na tekovinama kasne romantike, a potom i na impresionističkim i ekspresionističkim značajkama koje skladateljica odabire ovisno o tekstu koji uglazbljuje.

Tri univerzalna pitanja koje harmonijska komponenta sublimira za skladatelje svih povijesnih razdoblja od početaka višeglasja do danas, svode se na sljedeće: odnos konsonance i disonance, određivanje i oblikovanje tonskog/tonalitetnog središta i postizanje ravnoteže između homofonog i polifonog elementa.¹² Ova tri pitanja određuju i analitički pristup harmonijskoj komponenti i u ovom radu.

8 Usp. Kos 2014: 15.

9 Usp. Kos 2008: 30.

10 Kos 2008: 32.

11 Isto.

12 Usp. Sirišćević 2007: 105.

EIN LIED (POPIJEVKA), OP. 11

O SKLADBI I GLAZBENOM TUMAČENJU TEKSTA

Solopopijevku *Ein Lied*, op. 11 iz 1900. godine, skladala je Dora Pejačević na stihove Paula Wilhelma¹³ u dobi od 15 godina.¹⁴

*Ich hab' ein Lied gesungen
das hat so munter geschallt.
Nun ist es längst verklungen,
in trübe Nacht Verhallt.*

*Nur manchmal will's mir scheinen,
als hört' ich's bang und schwer
wie ein verstohl'nes Weinen
aus weiter Ferne her.*

*Ja popijevku sam znala,
njen zapjev bodar i lak.
No davno u muk je pala,
u gluhi noćni mrak.*

*No kadšto mi se čini,
jer zna me zebnja snać,
da čujem u daljini
ko neki skriven plać.*

Prve popijevke skladateljice nastale su u duhu romantičarskih uzora, no sagledavajući prva glazbena ostvarenja ove vrste, možemo zamijetiti anticipaciju kasnijih tendencija glazbenoga jezika: težnju k produbljenju glazbenog izraza pomoću fino istančanih harmonija i harmonijskih progresija, kromatizaciju te osjećaj za glazbeno oslikavanje teksta. Tekst u ovoj popijevci krajnje je sažetog pjesničkog izraza, a svjedoči o poniranju u dubinske „izgubljene” slojeve bića, što je emocionalna karakteristika vrlo bliska umjetničkom izričaju Dore Pejačević.

Popijevka započinje glasovirskim odlomkom u trajanju od 11 taktova, a donosi melodiju i harmonijsku pratnju prve strofe. S obzirom na to da se prve popijevke skladateljice oslanjaju na romantičarsku tradiciju ukalupljene glasovirske pratnje s težištem na vokalnoj dionici, ovaj glasovirski odlomak ne bi se trebao smatrati pukim uvodom. Budući da se iznosi materijal cijele prve strofe u glasovirskoj dionici, može se smatrati „nijemom strofom”, strofom koja simbolično pokazuje tišinu, muk i zaboravljenu popijevku. Ova se pretpostavka temelji i na činjenici da je prva strofa pisana u perfektu, prošlom glagolskom vremenu. U njoj lirski subjekt govori o popijevci koju je nekoć poznao, no više ju ne poznaje, stoga je glasovirski uvod, gore nazvan „nijemom strofom”, svojevrsno prisjećanje lirskeoga subjekta na popijevku koja je davno utihnula u noćnom mraku, a tjeskobna slutnja vraća joj se u drugoj strofi u kojoj se koristi sadašnje glagolsko vrijeme. Premda se podjela stihova na dvije strofe prenosi u dvodijelni glazbeni oblik, zbog opisanog odnosa uvoda („nijeme strofe”) i prve strofe, popijevku možemo razumjeti i kao oblik bar (a a' b).

13 Pravim imenom Paul Wilhelm Dworaczek, čiji je pseudonom Paul Wilhelm.

14 Prepjeve svih popijevaka skladateljice prvotno je napisao Antun Petrušić, hrvatski dirigent i glazbeni pedagog 1985. godine (Pejačević 1985), a popijevke je ponovno prepjevao 2009. godine Ante Stamać, hrvatski književnik i kritičar (Pejačević 2009).

TONALITETNI PLAN

Iako pripada ranijim skladbama Dore Pejačević, već se uočava skladateljičin afinitet prema graničnim tonalitetima: es-mol se koristi za oslikavanje tmurne i žalobne atmosfere koja je podcrtana i oznakom tempa *Lento Doloroso*.

Početak „nijeme strofe” tonalitetno je nestabilan, što je postignuto uklonima u bliske tonalitete na dominantni (B-dur) i subdominanti (as-mol). Ovi privremeni centri (tonikalizacija)¹⁵ istaknuti su dvjema funkcijama, subdominante i dominante (poput sekundarne subdominante i sekundarne dominante), dok je njihova potvrda narušena izbjegavanjem kvintakorda na privremenoj tonici. Umjesto tonike B-dura nastupa dominantni terckvartakord, koji se kromatski promijeni u subdominantu as-mola gdje nakon silazne (slobodnije) sekvence nastupi njegova tonika u obliku kvartsektakorda. Taj se kvartsektakord više doima kao kadencirajući, ali on ne dostigne svoje rješenje u dominantni septakord, nego nakon plagalne potvrde služi kao zajednički akord u povratnoj modulaciji u osnovni es-mol (pr. 1).

Primjer 1. D. Pejačević, *Ein lied*, t. 1-4.

6	6	7	b6	b6	b6	6
Es: I (S/D)	(VII/D)	D	(es: S/S)	(VII/S)	S	
B: IV	VII	Es/es: V	as: IV	VII	?	

Cijeli ovaj put do uspostave osnovnog tonaliteta es-mola odvija se na silaznom kromatskom hodu basa na samome početku skladbe, pa njegov jedinstveni put dopušta da početni akord *g-b-es* možemo protumačiti i kao sekundarnu dominantu za subdominantu u es-molu. Tako bi se silazno kromatsko klizanje akorada u 2. i 3. taktu moglo shvatiti kao svojevrsna prolongacija,¹⁶ tj. „umetanje” prohodnih akorada između dvaju akorada dominantne funkcije *g-b-es* (V.) i *fes-g-b-des* (VII.) prije rješenja u *es-as-ces*.

Početak rečenice „nijeme strofe” koji započinje sekstakordom *g-b-es*, durskom varijantom tonike es-mola,¹⁷ korespondira s kromatskom promjenom septakorda na dominantni, u kojemu se mala terca malog molskog septakorda kromatskim

¹⁵ Tonikalizacija ili tonifikacija postupak je naglašavanja drugih stupnjeva u ljestvici (osim same tonike) tako da se mogu doživjeti poput privremenih tonika, a da se pritom ne potvrđuju kadencama kao u slučajevima modulacija. Usp. Caplin 2013: 714 i Knešaurek 2022: 12.

¹⁶ U radu se nazivom „prolongacija” označavaju sve vrste „umetnutih” harmonija između dvaju akorada istog stupnja ili funkcije kao što su prohodni, izmjenični akordi i dulje progresije u jedinstvenom tijeku. Usp. Caplin 2013: 11-14.

¹⁷ Naziv „varijanta” koristi se u radu u značenju teorije Huga Riemanna kao promjena velike terce u malu i obrnuto u trozvuku sa zajedničkom čistom kvintom. Usp. Hyer; Rehding 2001.

pomakom vodi u veliku tercu malog durskog, odnosno dominantnog septakorda u kadenci (pr. 2).

Primjer 2. D. Pejačević, *Ein lied*, t. 10. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 2.)



Prva je strofa harmonijski, melodijski i formalno prenesena iz glasovirskog uvoda, „nijeme strofe”. Melodiju preuzima glas, a u glasovirskom slogu preostaje samo ritamska pulsacija akorada do pred sam kraj strofe, kada melodije prestaje u glasu i nastavlja se u glasoviru.

Druga je strofa harmonijski određenija od prve strofe i es-mol jasno je određen harmonijskim progresijama i kadencama. Tonalitet je proširen samo na dvama mjestima sekundarnom dominantom za subdominantu i napuljskm sekstakordom. I u drugoj strofi možemo uočiti silazni kromatski prohod, ali sada kao način oslikavanja „tjeskobe/zebnje” u kadenci na dominantni, opet s paralelnim pomacima, ali je ovdje zvuk paralelnih seksta otežan prohodima u paralelnim nonama između pjevačke dionice i unutarnjeg glasa pratnje (pr. 3).

Primjer 3. D. Pejačević, *Ein lied*, t. 25-26. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 3.)

Glasovirska pratnja minimalno je promijenjena: neprekidni osminski puls u prvih nekoliko taktova druge strofe isprekidan je osminskim pauzama. Skladba završava kratkim glasovirskim postludijem u trajanju od četiriju taktova vraćajući se na početni materijal glasovirskog uvoda koji je sada neupitno durska varijanta tonike. Tonalitet u postludiju oscilira između dura i mola, da bi posljednji akord ipak nastupio kao tonika es-mola, samo u kvintnom položaju koji daje osjećaj nedovršenosti i traganja za popijevkom koja nije pronađena.

AKORDNI FOND

Primjer 4. Akordni fond popijevke *Ein lied* Dore Pejačević.

1. Dijatonski akordi

a) Kvintakordi b) Sekstakordi c) Kvartekstakordi

d) Septakordi u temeljnim oblicima

2. Alterirani akordi

a) Sekstakordi b) Septakordi

Iz prikaza akordnog fonda vidljivo je da se skladateljica koristila akordima proširenog tonaliteta te da najveću akordnu raznolikost predstavljaju upravo alterirani septakordi i njihovi obrati koji su protuteža suženom izboru dijatonskih harmonija. Ovdje je riječ o alteriranim akordima u širem smislu, tj. o akordima koji su alterirani u es-molu, ali ih u drugim tonalitetima (ovdje B-duru i as-molu) nalazimo kao dijatonske akorde.¹⁸

ES JAGEN SICH MOND UND SONNE (ZA MJESECOM SUNCE, LOV ŽELJE),
OP. 23, BR. 4

O SKLADBI I GLAZBENOM TUMAČENJU TEKSTA

Skladba je nastala 1907. godine i dio je ciklusa *Sieben Lieder (Sedam pjesama)*.¹⁹

*Es jagen sich Mond und Sonne
Und holen sich niemals ein,
Du bist meines Lebens Wone
Und wirst doch ewig nicht mein.*

*Es löschen die Sonnstrahlen
Das silberne Mondenlicht,
In zitternden Liebesqualen
Verbleicht mir das Gesicht.*

*Za mjesecom sunce, lov želje,
A nikad ne vele: stoj,
Životu si mom veselje,
A ipak nikada moj.*

*No sunčane zrake gase
Posrebreni mjesec, led,
Od ljubavnih strepnji ja se
Pretvaram u lik sav blijed.*

¹⁸ Od alteriranih akorada u širem smislu razlikuju se alterirani akordi u užem smislu, tj. pravi alterirani akordi koji se ni u jednom tonalitetu ne javljaju kao dijatonski akordi i koji u svojoj građi najčešće sadržavaju interval povećane sekste ili njezina obrata, smanjene terce. U nastavku rada koristit ćemo nazive „alterirani akordi” za označavanje alteriranih akorada u širem smislu i „pravi alterirani akordi” za označavanje alteriranih akorada u užem smislu. Usp. Devčić 2010: 175 i Knešaurek 2022: 334.

¹⁹ Ovdje je prepjev Ante Stamaća (Pejačević 2009: 20-23).

*Doch wird mein Herz auch nimmer
von seinen Wunden heil,
Um keiner Freude Schimmer
is mir mein Leiden feil.*

*Und legte all' seine Sterne
der Himmel zu Füßen mir;
Ich blies 'sie zurück in die Ferne
Und sehnte mich lieber nach dir.*

*No srce nikad neće
Toj rani naći lijek,
Za kratki plamsaj sreće
Ne tržim patnju tek.*

*Sve zvijezde da rinu s visina,
Pod noge mi prostru ih,
Ja vratila bih put daljina
I za tobom čeznula bih.*

Ciklus *Sieben Lieder* nastao je u vrijeme skladateljčina oduševljenja Richardom Wagnerom,²⁰ a prema muzikologinji Koraljki Kos, ovaj ciklus njezino je prvo zrelo vokalno ostvarenje.²¹ Ciklus se sastoji od sedam popijevaka nastalih na tekstove Wilhelmine Wickenburg – Almásy, austrijske pjesnikinje, podrijetlom iz plemićke obitelji. Cijeli ciklus odiše ljubavnom tematikom, a skladba *Za mjesecom sunce, lov želje* na simboličan način prikazuje neostvarenu ljubav prikazanu metaforom lova mjeseca i sunca.

Zasad postoje dva prepjeva ove skladbe na hrvatski jezik, onaj Antuna Petrušića i Ante Stamaća, no čini se da je stariji Petrušićev prepjev bolje prihvaćen na našem govornom području.²²

Oduševljenje Wagnerom u ovom ciklusu popijevaka očituje se u gustom i kromatiziranom slogu glasovirske dionice koja se počinje odvajati i na mjestima osamostaljavati od vokalne dionice te u naglim modulacijskim prijelazima pomoću enharmonijskih veza. Glasovirska dionica pretežito uvijek donosi osminski puls, a šesnaestinski puls glasovirske dionice skladateljica rabi radi pojačavanja napeitosti i isticanja *forte* dinamike za izražavanje vrhunaca (pr. 5).

Primjer 5. D. Pejačević, *Es jagen sich Mond und Sonne*, t. 12-14. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 21.)

20 Koraljka Kos pronalazi potvrdu da je Dora Pejačević bila wagnerijanka u njezinu *Dnevniku pročitanih knjiga*. Usp. Župan 2012: 119.

21 Usp. Kos 2008: 36.

22 Prepjev Antuna Petrušića glasi (Pejačević 1985: 20-23):

*U lovu je mjesec na sunce / Kraj ne vidim igri toj. / Ti mog si života srce / Al' nikada nećeš biti moj.
No sunčane zrake gase / i mjeseca sjajnog mig, / U vapaju slatkih muka / Izblijedi već tvoj lik.
Al' moje srce ozdravit' / nikad neće znaj / Ja ne znam što je sreća, / Već sam bol i vaj.
I ako mi nebo pred noge prospe / Svih zvijezda sjaj / Ja bacit ću njih u daljinu, / A čežnja će
biti moj kraj.*

Oblik je popijevke reprizni bar (a a' b a) s povremenim glasovirskim interludijima koji odvajaju cjeline:

Tablica 1: Formalni prikaz popijevke *Es jagen sich Mond und Sonne* Dore Pejačević

Taktovi	Formalni dio	Tonaliteti	Metarsko oblikovanje	Stihovi
1-4	Glasovirski uvod	f-mol	4	-
5-12	1. strofa	f-mol (As-dur)	4+4	<i>Za mjesecom sunce, lov želje, A nikad ne vele: stoj, Životu si mom veselje, A ipak nikada moj.</i>
13-14	Glasovirski interludij	As-dur	2	-
15-26	2. strofa	f-mol, (As-dur), a-mol, e-mol	4+4+4	<i>No sunčane zrake gase Posrebreni mjesec, led, Od ljubavnih strepnji ja se Pretvaram u lik sav blijed.</i>
27-30	Glasovirski interludij	(E-dur), cis-mol (des-mol), As-dur	1+2	-
31-42	3. strofa	As-dur, (c-mol), (Es-dur), b-mol, f-mol	4+4+4	<i>No srce nikad neće Toj rani naći lijek, Za kratki plamsaj sreće Ne tržim patnju tek.</i>
43-50	4. strofa	f-mol	4+4	<i>Sve zvijezde da rinu s visina, Pod noge mi prostru ih, Ja vratila bih put daljina I za tobom čeznula bih.</i>
51-53	Glasovirski postludij	f-mol	3	-

TONALITETNI PLAN

Osnovni tonalitet skladbe je f-mol, no tijekom skladbe dolazi do učestalih uklona i modulacija u paralelni As-dur i modulacija u udaljenije tonalitete, primjericice susjednih nesrodnih tonaliteta (kromatske modulacije iz As-dur u a-mol). Odlazak u udaljene tonalitete u drugoj strofi i glasovirskom interludiju možemo interpretirati pomoću njihovih enharmonijskih zamjena: ovaj modulativni put uokviren je As-durom, pa a-mol i e-mol možemo zamijeniti sniženim II. i VI. stupnjem As-dura, tj. heses-molom i feses-molom, nakon kojih slijedi povratak u As-dur preko njegove molske subdominante, des-mola. Ovo „spuštanje” po silaznom kvintnom krugu (u sferu napuljskog tonaliteta i sniženog VI. stupnja koje je dodatno udaljeno izborom molskih varijanti tonaliteta umjesto durskih) i naglašena primjena subdominante u harmoniji i u izboru tonaliteta odgovara romantičarskom glazbenom jeziku.

Skladba započinje četverotaktnim glasovirskim uvodom koji anticipira materijal prve strofe, u kojemu harmonije ne izlaze iz okvira dijatoničke, premda su u unutar-njima glasovima glasovirske pratnje utkani karakteristični kromatski prohodni.

Nakon glasovirskog uvoda slijedi prva strofa koju karakterizira oscilacija između osnovnog tonaliteta f-mola i paralelnog As-dura. Uklon u As-dur uvodi se kromatskom tercnom vezom, a vraća u osnovni tonalitet kromatskom promjenom akorda, dok u glasovirskom interludiju nastupa u dijatonskoj modulaciji. Prva strofa tako završava glasovirskim interludijem na tonici As-dura, a njezin harmonijski ustroj na početku i na kraju rečenice dijatonske je prirode, a u središnjem se dijelu izražajnost postiže akordima proširenoga tonaliteta u obliku sekundarnih dominantni (v. pr. 9: harmonijski kostur 1. strofe).

Druga strofa u prvim četirima taktovima ponavlja materijal prve strofe, a promjene se događaju u 4. taktu druge strofe i harmonijski plan vodi posredno preko a-mola do e-mola. Prije same modulacije događa se i melodijski i dinamički vrhunac na tonu *as* u drugoj oktavi koji doseže i glas i glasovirska dionica u *forte* dinamici.

Nakon vrhunca slijedi iznenadan odlazak u nesrodni tonalitet (As-dur – a-mol) čija je tonika udaljena za polustepen naviše ako a-mol enharmonijski zamijenimo heses-molom. Ovim udaljenim odnosom tonaliteta skladateljica harmonijski oslikava tekst „U vapaju slatkih muka / Izblijedi već tvoj lik.” Ova kromatska modulacija nastala je u spoju obrtajnog kvartsekstakorda I. stupnja i obrata povećanog kvintsekstakorda sniženog VI. stupnja (*fes-as-ces-d*) koji je enharmonijski promijenjen u dominantni septakord (*e-gis-h-d*) u a-molu (pr. 6, t. 19-20).

Posebno je zanimljivo kromatsko vođenje glasova u protupomaku između dominantnog septakorda i kvintsekstakorda a-mola (t. 20-22) koje djeluje kao prolirana harmonija dominante. U ovom dijelu zamjetne su terčne kromatske veze i spojevi u kojima se septima akorda i temeljni ton izmjenjuju preko prohoda u oktavi kao da je riječ o pravim alteriranim akordima u kojima se intervali velike sekunde ili male septime enharmonijski mijenjaju u smanjenu tercu ili povećanu sekstu. Tonalitet se tako na jedan način oslabljuje kromatskim vezama, a na drugi način čvrsto čuva uokvirujućom dominantnom harmonijom ove progresije (pr. 6).

Primjer 6. D. Pejačević, *Es jagen sich Mond und Sonne*, t. 19.-25. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 21.)

The image shows a musical score for the piece 'Es jagen sich Mond und Sonne' by D. Pejačević, measures 19-25. The score is in F minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'zit - tern - den Lie - bes - qua - len ver - bleicht mir das Ge - lju - bav - nih strep - nji ja se pre - tva - ram u lik, sav'. The piano part includes a dynamic marking 'f' and a fermata over the final chord.

- sicht, _____ in zit - tern - den Lie - bes - qua - len ver - bleicht mir das Ge -
 blijed, _____ od lju - bav - nih strep - nji ja se pre - tva - ram u lik sav

Tonički kvintakord e-mola nikada i ne zazvuči, već skladateljica odluči tonici koja nikad nije bila čujna pridodati pikardijsku tercu.

Slijedi kratki klavirski interludij. Nakon durske varijante tonike ne potvrđuje se E-dur, nego slijedi cis-mol. Cezura između fraziranja i paralelni pomaci u nastupu II. stupnja uzrokuju da se ovaj prijelaz može doživjeti kao tonalitetni skok, a ne postupna modulacija, premda je cijelu progresiju moguće razumjeti kao zajedničku u ovim dvama paralelnim tonalitetima. Povratak u sferu tonaliteta sa snizilicama izvršen je enharmonijskom zamjenom cis-mola s des-molom, čija tonika zajedno sa zamjenikom za tercu niže postaje molska subdominanta u ciljnom tonalitetu As-dura (pr. 7).

Primjer 7. D. Pejačević, *Es jagen sich Mond und Sonne*, t. 26-29. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 22.)

- sicht.
 blijed.

Treća strofa donosi mirnije pomake u glasovirskoj dionici i deklamacijsku, suzdržanu melodijsku liniju i popuštanje napetosti. Strofa je karakteristična i po ležećem tonu c ispod kojeg se basova linija kreće kromatskim pomacima, od početnog As-dura do b-mola preko posrednog c-mola i kratko čak Es-dura (pr. 8).

Primjer 8. D. Pejačević, *Es jagen sich Mond und Sonne*, t. 32.-39. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 22.)

32

nim - mer von sei - nen Wun - den heil, um kei - ner Freu - de
ne - će toj ra - ni na - či lijek, za kra - tki plam - saj

36

Schim - mer ist mir mein Lei - den feil, um kei - ner Freu - de
sre - će ne tr - žim pat - nju tek, za kra - tki plam - saj

Nakon kratkog odlomka u b-molu slijedi dijatonska modulacija u f-mol zajedničkim akordom, a zatim i kadenca u f-molu koja vodi do četvrte i posljednje strofe.

Posljednja strofa melodijski, harmonijski i formalno donosi poznati materijal prve i druge strofe s tek ponekim promjenama: varava kadenca u 46. taktu i virtuoзни pasaž u dionici glasovira u 48. taktu u kojemu nastupa mali smanjeni septakord melodijskog f-mola na VI. stupnju.

Skladba završava plagalnom kadencom u glasovirskom postludiju u trajanju četiri taktova. Ona se nadovezuje na izbjegnutu kadencu, gdje umjesto rješenja dominante u toniku na zadnjem slogu strofe nastupi subdominantna harmonija (t. 50) koja se zatim prolongira izmjenama IV. i II. stupnja i tek u završnom taktu riješi u toniku osnovnog f-mola. Postludij je sazdan od motiva glasovirskog uvoda koji se melodijski sekventno ponavljaju za tercu naviše i sinkopiranog ritma u donjoj dionici glasovira. Kvintni položaj toničkoga kvintakorda do kojega na kraju dovede premještanja sekventnog modela, pridonosi dojmu nedovršenosti i metaforičkog lova mjeseca i sunca.

U harmonijskom kosturu prikazane su promjene tonalitetnih centara i bogata uporaba dijatonskih i alteriranih akorda.

Primjer 9. Harmonijski kostur popijevke *Es jagen sich Mond und Sonne* Dore Pejačević.

Harmonijski kostur 1. strofe

f: I IV II V--- (As:) I V (f:) VII----- VII/V V----- D/IV II (As:) V I

Harmonijski kostur 2. strofe

f: I IV II V--- As: I II V I a: V (prolongacija) V I e: II I V I

Harmonijski kostur 3. strofe

E: I cis: II VII As: IV I V I----- (c): IV I-----

(Es:) VII/V II VI b: V I V I----- VI f: IV VII/V V I

Harmonijski kostur 4. strofe

f: I II V----- III V VI V VI V----- IV II----- IV----- II I

ICH GLAUB', LIEBER SCHATZ (SLATKO, PRESLATKO), OP. 30, BR. 3

O SKLADBI I GLAZBENOM TUMAČENJU TEKSTA

Popijevka *Slatko, Preslatko* spada u ciklus *Vier lieder* nastao 1911. godine na tekstove njemačke pjesnikinje i spisateljice Anne Ritter. Pretposljednja popijevka *Slatko, preslatko* koja, prema Koraljki Kos, predstavlja „svjesno naivnu, jednostavnu pastoralnost”²³ donosi tekst ljubavne, sanjarske tematike u dvjema strofama, a i sam način izvođenja zapisan u partituri *zart und innig* (nježno i s dubokim, iskrenim osjećajem) više nam govori o karakteru djela.

*Unter den blühenden Linden
Wießt du's noch?
Wir konnten das Ende nich finden.
Erst küßtst du mich,
Dann küßte ich dich,
Ich glaub', lieber Schatz, es war Sünde,
Aber süß, aber süß war es doch.*

*Der Vater rief durch den Garten,
Wießt du's noch?
Wir schwiegen,
Der Vater kann warten.
Erst küßtst du mich,
Dann küßte ich dich,
Ich glaub', lieber Schatz, es war Sünde,
Aber süß, aber süß war es doch.*

*U sjeni procvalih lipa,
Dal' još znaš?
Propustili nismo ni hipa.
Poljubio si me,
Poljubila sam te,
Misleći pritom; gle, griješim.
Slatko, preslatko bilo je baš.*

*Čuj, očeva glasa jeke,
Dal' još znaš?
Daj, šuti,
Neka tatice čeka.
Poljubio si me,
Poljubila sam te,
Misleći pritom: gle, griješim.
Slatko, preslatko bilo je baš.²⁴*

TONALITETNI PLAN

U prvom taktu ove popijevke basovska dionica glasovira donosi silazno kretanje gornjeg prirodnog tetrakorda molske ljestvice koji svojim intervalskim rasporedom odgovara frigijskom tetrakordu. Ovaj tipični pomak u basu, koji se u harmoniji uobičajeno naziva frigijska kadenca,²⁵ nalazimo u ostanatnim basovima *passacaglie* ili *chaconne* još od renesanse i baroka.²⁶ U prvom taktu na pedalnom tonu izmjenjuje se tonički kvintakord sa sekundakordom II. stupnja nakon kojega basovska dionica postupno silazi preko sekundakorda I. stupnja i terckvartakorda II. stupnja do dominante, kvintakorda V. stupnja koji čini polovičnu kadencu i otvara put lančanom povezivanju materijala (pr. 10).

Primjer 10. D. Pejačević, *Ich glaub', lieber Schatz*, t. 1.-3. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 38.)

Zart und innig

Un - ter den blü - hen - den Lin - den, wießt du's noch? Wir
U sje - ni pro - cva - lih li - pa, dal' još znaš? Pro

Opisani silazni tetrakord služi kao svojevrsan uvod u tematiku popijevke, a njegov izbor i dodatno dovođenje u blizinu više ostanatnih basova može se razumjeti

24 Prepjev Ante Stamaća.

25 Usp. Devčić 2010: 79-8 i Knešaurek 2022: 160-171.

26 Usp. Boquet; Rebours 2007: 38-41, 62-64, 96-103. Ovaj pomak učestalo se primjenjuje i sa silaznim kromatskim prohodima (*passus duriusculus*), pogotovo u „arijama-tužbalicama” (lamento) u završecima baroknih opera. Usp. Skovran; Peričić 1991: 165.

kao tumačenje teksta (sjećanje na uzvraćeni poljubac iz mladosti) kao uobičajene i drage situacije poznate svima i u svakom vremenu.

Nakon početnog troakta slijedi materijal čiju basovsku liniju i harmonijsku progresiju možemo dovesti u vezu s već spomenutim renesansnim i baroknim ostinatnim basovima, ali još bliže s basom *romanesce* (pr. 11).²⁷

Primjer 11. Shematski prikazi renesansnih i baroknih ostinatnih basova:

a) *ciaconna / chacona* b) *romanesca*

(6) 6 # (6) (6)

Premda su ostanatni basovi u vremenima nastanka podrazumijevali točno određene harmonije, njihova učestala primjena omogućila je i drugačija rješenja, a to je slučaj u ovoj popijevci Dore Pejačević. Harmonijske razlike u popijevci jesu početno izmjenjivanje dominante na pedalnom tonu (VII. stupanj, t. 4) kojega nema u *romanesci* i prohodni sekundakord I. stupnja (t. 5) umjesto kvintakorda prirodnog V. stupnja ili njegova sekstakorda (pr. 12). Harmonije VI. i III. stupnja dodatno su obogaćene naknadnim septimama u pjevačkoj dionici.

Primjer 12. Shematski prikaz harmonijske progresije prve strofe, D. Pejačević, *Ich glaub', lieber Schatz*, t. 4-7.

(7)
d: I VII I² VI III IV I

Osim karakterističnih harmonijskih progresija, u popijevci možemo uočiti i intervalske razmake između vanjskih glasova u glasoviru koji odgovaraju *romanesci*, a to su intervali terce i kvinte u pravilnom izmjenjivanju nad basovskim tonovima koji se sekventno ponavljaju za kvartu naniže i sekundu naviše.

Slijedi harmonijski zanimljiv dio koji oslikava sam tekst: neodlučnost lirskoga subjekta skladateljica oponaša tonalitetno nestabilnim vezama, izbjegavajući riješiti oba nastupa dominantine dominante prema očekivanom cilju, u dominantu. Umjesto toga poseže za obrnutim redoslijedom progresija od onih uobičajenih u kadenci, a to je povratak s dominante na subdominantu, najprije u sekundarnu subdominantu za dominantu (sekundakord VI. stupnja melodijskog mola, t. 7), a potom kromatskim promjenama u subdominantu d-mola (*sixte ajoutée*), što je uokvireno vođenjem vanjskih glasova u paralelnim sekstama (pr. 13).

²⁷ U knjizi Roberta Gjerdingena *Music in the galant style* pozornost je usmjerena na ustaljene harmonijske progresije koje su bile zastupljene i u pouci *partimenta*, a zanemarena su ritamska i metarska obilježja renesansnih i baroknih ostinatnih basova. Gjerdingen tako oba ostinatna basa iz primjera 11 obrađuje u poglavlju o *romanesci*. Usp. Gjerdingen 2007: 25-43.

Primjer 13. D. Pejačević, *Ich glaub', lieber Schatz*, t. 8-9. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 38.)

glaub', lie - ber Schatz, es war Sün - de, a - ber
mi - sle - či pri - tom: gle, grije - šim. Sla - tko,

D/D S/D D/D S(II)

Za vrijeme kadence osmerotaktne rečenice (t. 10.) nakratko se izgubi karakteristična figura u glasovirskoj pratnji. Ova figura, koja se proteže čitavom popijevkom, ponovno se uspostavlja već u rješenju na tonici u sljedećem taktu. Na kadencu se nadovezuje jednotaktno proširenje kao kratki interludij na pedalnom tonu *d* čija je svrha, osim odvajanja dviju strofa, kratkim motivom podsjetiti na melodiju teksta „poljubio si me”.

Druga strofa u prvome taktu započinje jednako kao prva strofa, a već u drugom taktu dolazi do modulacije u istoimeni D-dur, uz zadržavanje melodije i istih stupnjeva i oblika akorada kao u prvoj rečenici prve strofe.

U 16. taktu na početku druge rečenice dolazi do zanimljivog oslikavanja teksta: nakon dijela teksta „Daj, šuti” skladateljica je odlučila napisati notu s koronom, a nakon toga i pauzu s koronom kao sliku tišine. Stanka se događa na kvintakordu *a-c-e*, molskoj varijanti dominante D-dura kojoj prethode septakord VI. stupnja i dominantina dominantna (pr. 14).

Primjer 14. Dora Pejačević, *Ich glaub', lieber Schatz*, t. 16-17. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 39.)

schwie - gen, der Va - ter kann war - ten.
šu - ti, nek ta - ti - ca će - ka.

p

Nakon toga akorda vrši se dalje dijatonska modulacija po silaznom donjem tetrakordu e-mola koji će se oslabiti kruženjem po harmonijama dijatonskih medijanti.

Melodija druge rečenice promijenjena je u prvom i trećem dvotaktu (t. 16-17 i 20-21). U drugom dvotaktu (t. 18-19) preoblikuju se motivi iz prve strofe, pa se

na taj način opet ističe tekst „poljubio si me”, a samo je kadenca identična jer u njoj dolazi i do ponavljanja teksta „Slatko, preslatko bilo je baš”.

Vrhunac popijevke, kako u melodijskom i dinamičkom smislu tako i na harmonijskom planu, primjećujemo u spoju malog smanjenog kvintsekstakorda *h-d-fis-gis* s malim durskim septakordom *b-d-f-as* koji nastupa kromatskim promjenama temeljnog tona i kvinte uz enharmonijsku zamjenu temeljnog tona *gis* u septimu *as* (t. 20), zbog čega ga enharmonijski možemo tumačiti i kao pravi alterirani akord *b-d-f-gis*. Ova dva akorda koji mogu imati ulogu dominantine dominante izbjegavaju neposredno rješenje u dominantu kao i u prvoj strofi (pr. 15).

Primjer 15. D. Pejačević, *Ich glaub', lieber Schatz*, t. 19-21. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 39.)

küß - te ich dich. Ich glaub', lie - ber Schatz, es war Sün - de, a - ber
 - lju - bi - la sam te, mi - sle - či pri - tom: gle - grije - šim. Sla - tko,

Nastup malog smanjenog kvintsekstakorda povišenog III. stupnja u e-molu mogli bismo interpretirati kao kromatsku tercnu vezu, ali zbog karakteristične figure pratnje, najprije nastupi molski kvintakord na dominantu, a tek potom velika seksta *gis*, što podsjeća na sličan harmonijsko-funkcionalni odnos s „prevarom”, u kojoj umjesto durske dominantu nastupi njezina molska varijanta kao u 16. taktu (usp. opis pr. 14). Navedeni kvintsekstakord u e-molu ima funkciju dominantu za subdominantu i time nas na tonalitetnom planu vraća u osnovni tonalitet d-mola. Mali durski septakord nastupi kao da je riječ o kromatskoj promjeni malog smanjenog kvintsekstakorda u povećani kvintsekstakord, zadržavajući istu funkciju, ali u zapisu on se i enharmonijski promijeni u mali durski septakord, a to ukazuje na moguće dvojako interpretiranje ove situacije. U prvom slučaju to bi bilo rješenje u nepotpuni undecimakord bez terce na tonu *a*, subdominantu e-mola koja postaje dominantu osnovnoga d-mola, pa bi tome išlo u prilog i rješenje povećane sekste u malu septimu. Ovu situaciju možemo promatrati i na drugačiji način, tako da ton *a* u basu shvatimo samo kao teški prohodni ton u subdominantnoj harmoniji kvintsekstakorda II. stupnja²⁸ i da je protumačimo kao analognu funkcionalnu situaciju kao u prvoj strofi, gdje se dominantina dominantu rješava u subdominantu (usp. pr. 13, t. 9).

Do ovoga su vrhunca u skladbi uočene formalno-harmonijska jednostavnost i

²⁸ U ovoj akordnoj konstrukciji mogli bismo prepoznati i dvostruku harmoniju: iako se u gornjoj dionici glasovira jasno nazire kvintsekstakord II. stupnja, u basu se nalazi ton *a*, ton koji predstavlja funkciju dominantu.

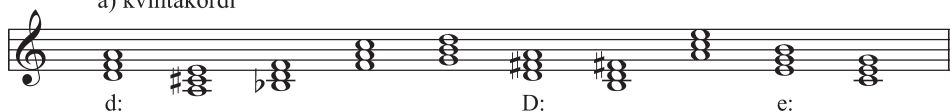
prozračnost, no 20. takt odskače po svim parametrima od ostatka skladbe: puls stalne karakteristične figure u glasovirskoj pratnji preuzima naglašeno, opetovano ponavljanje dvaju akorada koji se po funkciji i harmonijskom mišljenju uvelike razlikuje od ostatka skladbe. S obzirom na to da su vrlo jasne harmonijske funkcije i očiti utjecaji „minulih vremena” u obliku primjene harmonijskih i melodijskih obrazaca koji podsjećaju na renesansne i barokne ostanatne basove, postavlja se pitanje predstavlja li ovaj takt transformaciju lirskog subjekta iz prošlosti u sadašnjost ili možda predstavlja ključno mjesto u kojem sama skladateljica ne poriče svoju vezu s tradicijom: ona ju ne odbacuje zbog tadašnjih strujanja europske glazbe, već pokušava implementirati moderna glazbena strujanja u vlastiti glazbeni izraz.

Popijevka završava identičnom kadencom kao u prvoj strofi te postludijem koji je vrlo sličan interludiju koji odjeljuje strofe. Motiv koji priziva u sjećanje tekst „poljubio si me” sada je istaknut ne samo melodijom u višem registru nego i harmonijom povećanog kvintsektakorda *b-d-f-gis* na toničkom pedalu *d* umjesto kvintakorda IV. stupnja, ponavljanjem akorda s vrhunca skladbe.

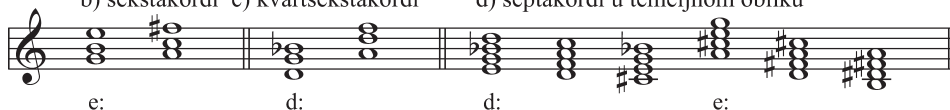
Primjer 16. Akordni fond popijevke *Ich glaub', lieber Schatz* Dore Pejačević.

1. Dijatonski akordi

a) kvintakordi



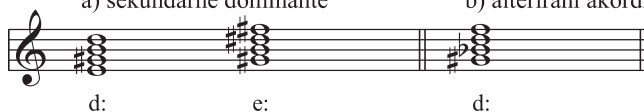
b) sekstakordi c) kvartsektakordi d) septakordi u temeljnom obliku



2. Kromatski akordi

a) sekundarne dominante

b) alterirani akordi



Iako je harmonijski plan popijevke vrlo jednostavan i prozračan, što dokazuje i harmonijski fond, skladateljica se u oslikavanju teksta često koristi postupcima poput uporabe ustaljenih harmonijskih progresija ostanatnih basova i neočekivanih rješenja, pa time unosi dodatnu slojevitost u glazbeni jezik ove popijevke.

ICH SCHLEICHE MEINE STRASSEN (POLAKO LUNJAM ULICOM), OP. 27, BR.1

O SKLADBI I GLAZBENOM TUMAČENJU TEKSTA

Popijevka *Polako lunjam ulicom* dio je ciklusa *Zwei lieder* nastao 1909. godine na tekstove Wilhelmine Wickenburg-Almásy, pjesnikinje koja je obilježila i ciklus *Sieben lieder*.

Tekst popijevke oslikan je i oznakom za tempo – *Andante con moto*.

*Ich schleiche meine Straßen
Mit müdem Fuß einher,
Sie dehnt sich ohne Maßen,
Das Ränzel wird mir schwer.*

*Polako lunjam ulicom.
Korak trudan sporoteč,
Produljio se cestom svom,
A ranac mi težak već.*

*Doch hab' ich drin geborgen
Kein Silber und kein Gold,
Nur meine stillen Sorgen
Hab' ich darein gerollt.*

*No u nj nisam skrio
Ni srebro, a ni zlato,
U njega tek sam skrio
Snop tihih briga zato.*

*Ob mir der Himmel blaue,
Ob ich im Nebel geh',
Ich weiß nicht was ich schaue,
Nur daß ich dich nicht seh!*

*Plavo nebo ne dam,
Ni maglu, a ni dim
Jer ne znam što tu gledam
Tek tebe ne vidim!*

Cjelinu popijevke možemo označiti kao prokomponiranu formu u trima strofama a b c koje su zaokružene glasovirskim uvodom i postludijem koji je harmonijska varijanta uvoda. Svaka strofa ima vlastitu melodiju bez izrazitih ponavljanja motiva, a prokomponirani oblik naglašavaju i različite fature glasovirske dionice.

Tablica 2: Formalni prikaz pjesme *Ich schleiche meine Straßen* Dore Pejačević

Taktovi	Formalni dio	Tonaliteti	Metarsko oblikovanje	Stihovi
1-4	Glasovirski uvod	B-dur	4	-
5-12	1. strofa	B-dur, g-mol, d-mol	4+4	<i>Polako lunjam ulicom. Korak trudan sporoteč, Produljio se cestom svom, A ranac mi težak već.</i>
13-14	Glasovirski interludij	d-mol	2	-
15-24	2. strofa	d-mol, g-mol, B-dur nestabilan tonalitetni plan	4+4+2	<i>No u nj nisam skrio Ni srebro, a ni zlato, U njega tek sam skrio Snop tihih briga zato.</i>
25-32	3. strofa	B-dur, c-mol, (es-mol) b-mol	4+4	<i>Plavo nebo ne dam, Ni maglu, a ni dim Jer ne znam što tu gledam Tek tebe ne vidim!</i>
33-36	Glasovirski postludij	B-dur, (b-mol), B-dur	4	-

MELODIJSKA LINIJA

Melodijska linija glasa tijekom cijele popijevke vrlo je suzdržana, a opseg joj je *b-d2* što ukazuje na promjenu u izrazu skladateljice: „Postupno ona napušta dopadljivost melodijske linije produbljujući sve više značenje glasovirske dionice.”²⁹

29 Kos 2008: 38.

Promatrajući melodijsku liniju glasa i glasovirske dionice, uočavamo da su one na početcima rečenica odvojene, raslojene melodijski i tematski, a zatim se u kadencama spajaju i približavaju jedna drugoj tako da se u melodijskoj komponenti i podudaraju. U tom spajanju u jednu cjelinu kao da dolazi do zgušnjavanja, sabijanja glazbenog materijala, što je moguće razumjeti kao metaforički opis težine ranca koji lirski subjekt nosi.

TONALITETNI PLAN

Popijevka započinje glasovirskim uvodom koji jasno potvrđuje tonalitet B-dura: u prvim dvama taktovima izmjenom kvintakorda prvog stupnja i *sixte ajoutée*, a potom i izmjenom dominantne i subdominante harmonije u silaznom kromatskom gornjem tetrakordu (t. 3). Skladateljčin odmak od najjednostavnije harmonizacije ovoga tetrakorda pomoću paralelnih sekstakorada i njihovih kromatskih promjena³⁰ uočava se u kromatskoj promjeni dominantnog kvintsekstakorda u mali smanjeni i u primjeni neakordnih tonova (zaostajalice i izmjeničnih tonova) na temeljni ton *es* subdominantnog sekstakorda (pr. 17). Spoj dominantnih (malih durskih) i malih smanjenih četvero-zvuka posebno će doći do izražaja u kromatskim vezama i promjenama u drugom dijelu druge strofe.

Primjer 17. D. Pejačević, *Ich schleiche meine Straßen*, t. 1-4. (Ista. 2009. Popijevke. Zagreb: MIC KDZ. 30.)

Motiv glasovirskog uvoda ponavlja se u svojim transformiranim oblicima u prvoj strofi i u glasovirskom postludiju. On zaokružuje i prvu strofu ponavljanjem kadence kao instrumentalno vanjsko proširenje koje služi i kao interludij prije druge strofe različitog metra i karaktera.

Prva strofa oblikovana je kao modulativna perioda. U prvoj rečenici utkana je pjevačka melodija u konture glasovirske pratnje u kojoj se ponavlja materijal uvoda. U drugoj rečenici možemo prepoznati varijante motiva iz prve rečenice, ali samo u pjevačkoj melodiji u jednakom redosljedju, dok u pratnji povratak na

30 Wolfgang Amadeus Mozart u pravilu harmonizira silazne tetrakorde u troglasnom slogu vođenjem paralelnih sekstakorada, a kromatski prohod u basu preko sniženog VII. stupnja prati paralelnim kromatskim prohodom u malim tercama, kao u primjeru Dore Pejačević. Usp. pr. 17, t. 3 u ovom radu i primjerice *Fantaziju* za klavir u d-molu, KV 397 (385⁶) W. A. Mozarta, t. 20-22.

početni motiv slijedi tek u kadenci i vanjskom proširenju. U ovoj rečenici dolazi do posredne dijatonske modulacije, prvo iz B-dura u g-mol, a potom se doseže d-mol kao konačni cilj. Na kadencu se lančano nadovezuje i transformirani motiv glasovirskog uvoda s karakterističnom *appoggiaturom* sekste na kvintu toničkog kvintakorda, koja, uvjetno rečeno, zvuči „teško”, opisujući težak ranac lirskog subjekta (pr. 18).

Primjer 18. D. Pejačević, *Ich schleiche meine Strassen*, t. 12. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 30.)

schwer.
več.

6 5 7
d: I V

Drugi dio popijevke ulančan je s prethodnim a-dijelom pomoću triolske figure koja se uvodi u posljednjem taktu i koja daje puls i uvod u ritamsko kretanje b-dijela. B-dio nosi skokovitiju melodiju samoga glasa, a pratnja se javlja u triolskim figurama, u početku bez ikakvog udvajanja melodije u glasoviru, a koja će se postupno uvести u unutrašnje glasove figure tek prema kadenci.

U prvim trima taktovima b-dijela zamjetna je pedalna kvinta u donjem glasu glasovirske pratnje koja se nakon toga raslojava odlazeći u duboke glasovirske registre dok u gornjoj dionici glasovira i dalje teče triolska pulsacija (pr. 19).

Primjer 19. D. Pejačević, *Ich schleiche meine Straßen*, t. 13-20. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 30-31.)

mp Poco più mosso (♩ = ♩)

Doch hab' ich drin - ge - bor - gen kein
No u nj ja ni - sam skri - o ni

mp Poco più mosso (♩ = ♩)

B-dio po svojoj je harmonijskoj strukturi zanimljiv, a tonalitetno je vrlo nestabilan: kreće se od tonike d-mola koja zazvuči u durskoj varijanti u 17. taktu, a nakon toga slijedi iščekivanje razrješenja u privremenu toniku g-mola koje se dogodi na polovici 19. takta, ali trenutačno oslabi dodavanjem tona *e*, kolebajući se tako između dvaju navedenih tonaliteta. Zatim slijedi, kao harmonijski vrhunac ove popijevke, tonalitetno nestabilna akordna progresija sazdana od nizanja malih smanjenih i dominantnih (malih durskih) septakorda koja u silaznim kromatskim pomacima vodi do dominante B-dura. Ove pomake paralelnih septakorda mogli bismo prepoznati i kao impresionistički element melodijskog odebljanja, premda su paralelne male septime ublažene u figuraciji između basa i najnižeg tona figura desne ruke (t. 20-22).

Primjer 20. D. Pejačević, *Ich schleiche meine Straßen*, t. 20-24. U zagradama su naznačene enharmonijske varijante malog smanjenog septakorda.

Ova progresija mogla bi biti u g-molu ako mali durski i mali smanjeni septakord interpretiramo enharmonijski promijenjene u povećani kvintsektakord i varijantu povećanog sekundakorda s povećanom sekundom (t. 21) na VI. stupnju g-mola u funkciji dominantine dominante. No nakon dosegnute dominante (t. 22) slijedi silazni kromatski prohod dvaju malih smanjenih četverozvuka (ili njihovih mogućih enharmonijskih promjena), gdje prvi možemo promatrati kao kromatsku promjenu dominante g-mola, a drugi već možemo razumjeti u funkciji dominante za privremenu toniku f-mola ili F-dura – kao sekundakord VII. stupnja s neriješenom zaostajalicom 4 na 3 *des-e-as-b* ili kao prvi obrat varijante povećanoga terckvartakorda s malom tercom umjesto velike *des-e-gis-b*,

što odgovara originalnoj notaciji.³¹ Cijeli ovaj kromatski silazak u basu od tona *e* do tona *c* djeluje donekle i kao prolongirajuća progresija od septakorda VII. stupnja (t. 20) do dominante (t. 23) u f-molu ili F-duru, koja se kao dominantna za dominatu u B-duru vodi kromatskim tercnim vezama, najprije u mali smanjeni kvintsekstakord VII. stupnja, a potom u dominantni septakord s kromatskim prohodom preko none.

Tijekom ovoga harmonijskog vrhunca popijevke zamjetna je višestruka uporaba malog smanjenog septakorda i njegovih enharmonijskih promjena u alterirane akorde. Najizrazitija njegova promjena je u 21. taktu u Tristanov akord. Iako je ovaj akord u popijevci drukčije notiran nego što je notiran u Wagnerovoj operi *Tristan i Izolda*, moguće je pretpostaviti da je skladateljica zaista mislila na taj specifičan akord jer je ovaj ciklus skladala dvije godine nakon ciklusa *Sieben lieder*, op. 23 (1907.), kada se posebno oduševljavala Wagnerovom glazbom. On nastupa silaznim polustepenim pomacima terce i kvinte povećanog kvintsekstakorda u povećanu sekundu i povećanu kvartu varijante povećanog sekundakorda (dvostruko alteriranog akorda)³² i rješava u dominantni septakord g-mola s kromatskim rješenjem povećane sekste *es-cis* u malu septimu *d-c*, ali bez uzlaznog prohoda i zamjene mjesta povećane sekunde i povećane kvarte kao u rješenju Tristanova akorda (t. 22). Tristanov akord ima dva glavna tumačenja: varijanta povećanog sekundakorda s dodatno povišenom sekundom kao dvostruko alterirani akord ili kao povećani terckvartakord na VI. stupnju s *appoggiaturom* povećane sekunde u veliku tercu u gornjem glasu. Razlike u tumačenju akorda nastale su prvotno zbog tona koji po drugom tumačenju ima ulogu *appoggiature*, no zbog duljega trajanja akord se može tumačiti kao samostalan.³³

Nakon polovične kadence b-dijela uvodi se treća strofa s promjenom tempa, u novoj fakturi i glasnijoj dinamici, pa se rješenje u tonički kvintakord osjeća donekle odijeljeno od kadence prethodnoga dijela. Treća strofa karakteristična je po statičnosti, sažetosti i koncentraciji izraza. Glasovirska dionica donosi puku akordsku pratnju, a melodija je gotovo deklamacijska, okrenuta tekstu. Premda je druga strofa bila vrhunac u harmonijskom pogledu, treća strofa donosi novi oblik vrhunca, vrhunac u ekspresivnom smislu, koji je podcrtan i jedinom *forte* dinamikom u cijeloj popijevci.

Iako i treća strofa obiluje promjenama tonalitetnih centara, od B-dura preko c-mola do uklona u es-mol i modulacije u b-mol, zbog svoje statičnosti izraza ne doima se nestabilno kao druga strofa (pr. 21).

31 Ova dva akorda mogli bismo enharmonijski pročitati u temeljnom obliku kao dva susjedna mala smanjena septakorda na VI. i VII. stupnju melodijskog h-mola gdje temeljni ton prvoga akorda postaje septima drugoga akorda. No čini se da ovu situaciju nije moguće tako interpretirati.

32 Ova interpretacija naznačena je enharmonijski zamijenjenim tonovima u zgradama u primjeru 20.

33 Usp. Devčić 2010: 273-274 i Knešaurek 2022: 514-518. Više tumačenja Tristanova akorda možemo pronaći u La Motte 1976: 225-228.

Primjer 21. D. Pejačević, *Ich schleiche meine Straßen*, t. 25-32. (Ista. 2009. *Popijevke*. Zagreb: MIC KDZ. 31.)

Tempo primo

mir — der Him - mel blau - e, ob ich im Ne - bel geh', ich weiß nicht was ich schau - e, nur
pla - vo ne - bo ne dam ni ma - glu a ni dim, jer ne znam što tu gle - dam, tek

Tempo primo

daß ich dich nicht seh!
te - be ne' vi - dim!

Kolebanje između B-dura i b-mola, durske i molske varijante tonike, nastavljaju se i u glasovirskom postludiju mijenjajući u skladu s tim i materijal uvoda. Popijevka završava durskom tonikom osnovnog B-dura tek uzmahom na zadnji takt, što je zaokružuje na tonalitetnom planu.

Akordni fond obiluje dijatonskim akordima koji jasno potvrđuju tonalitete u učestalim modulacijama. Time se održava ravnoteža između tonalitetno stabilnih harmonijskih progresija (mikrorazina) i učestalih promjena tonaliteta (makrorazina). Na modulativnom planu prevladavaju paralelni molski tonaliteti glavnih funkcija, i to u prvim dvjema strofama paralele dominante i tonike, a u trećoj strofi i paralela subdominante, što odgovara uobičajenom funkcionalnom rasporedu tonaliteta gdje započinjemo modulacijama u dominantni ili paralelni tonalitet, a u završnom dijelu skladbe uvodimo i subdominantni. U trećoj strofi subdominanta i tonika dodatno su promijenjene molskim varijantama tonaliteta, koji kao niži, „tamniji” tonaliteti, po kvintnom krugu zajedno s kolebanjem završne tonike oslikavaju nejasnoću i nedostižnost koja je izražena u zadnjoj strofi. S druge strane, potenciranje glazbenog izraza i tekstovnog predloška donosi se ekspresionističkim elementima, poput statičnosti i sabijanja melodijske linije, dok kasnoromantičarski harmonijski jezik dolazi do izražaja u silaznim klizanjima alteriranih akorada na silaznom kromatskom hodu gornjeg tetrakorda.

Primjer 22. Akordni fond popijevke *Ich schleiche meine Straßen* Dore Pejačević.

1. Dijatonski akordi

a) kvintakordi

B-dur: g-mol: d-mol: b-mol:

b) sekstakordi

B-dur: g-mol: b-mol: d-mol:

c) kvartsekstakordi

d) septakordi u temeljnom obliku

B-dur: g-mol: d-mol: c-mol: b-mol:

2. Alterirani akordi

a) Sekundarne dominante

b) pravi alterirani akordi

B-dur: d-mol: g-mol:

ZAKLJUČAK

Uvidom u analize odabranih solopopijevki iz ranijih opusa Dore Pejačević koji su nastali od 1900. do 1911. godine, može se uočiti da njihov glazbeni jezik počiva na značajkama romantičarske harmonije u kojima se posebno prepoznaje utjecaj Wagnerove harmonije. Na pojedinim mjestima moguće je uočiti i obilježja glazbene moderne kada harmonija nastaje kao posljedica melodijsko-kontrapuntnog mišljenja.³⁴

Zasigurno je ciklus popijevaka *Sieben lieder* otvorio put k novom izričaju skladateljice inspiriran kasnoromantičarskim težnjama i skladateljčinim oduševljenjem Wagnerom koje će se u sljedećim opusima transformirati u osobniji i autentičniji izraz skladateljice. Ovdje analizirane i odabrane solopopijevke iz ranijih godina skladateljčinog umjetničkog puta snažno su oslonjene na kasnoromantičarski harmonijski izričaj: bogati akordni fond, značajke kasnoromantičarske harmonije visokoekspresivnih veza, intenzivne kromatske veze, nagle modulacije, korištenje tonaliteta s više predznaka, kao i naglo ukidanje istih i težnja ka kromatiziranom slogu. I u najranijim popijevkama Dore Pejačević nalazimo tonalitetno nestabilne odsječke ostvarene uporabom kromatskih akorada i njihovim eliptičnim rješenjima, afunkcionalnim nizovima akorada te čestim uklopnima u bliske tonalitete. Ona ne napušta tonalitetne okvire, što se primjećuje čak i kod primjene najsloženijih kromatskih progresija s alteriranim akordima

34 Usp. Dahlhaus 2007: 334, 370.

kojima obogaćuje ustaljene harmonijske progresije ili koje umeće između dvaju akorada iste harmonije kao da je riječ o prolongaciji te harmonije kromatskim prohodima. U tom kontekstu, posebice se ističe uporaba Tristanova akorda i drugih enharmonijskih dubleta malog smanjenog septakorda koje ukazuju na složenija harmonijska otvaranja u skladateljičinu rukopisu. Navedene značajke ostat će dio skladateljičina glazbenog jezika, odnosno ishodište za njezine zrelije skladbe u kojima će se sve izrazitije pojavljivati impresionistička i ekspresionistička obilježja.

BIBLIOGRAFIJA

- Andreis, Josip. 1989. *Povijest glazbe*, sv. 4. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Balić, Vito. 2015. – 2016. Obilježja pučke popijevke u Splitu u prvoj polovini 20. st. *Bašćinski glasi*, knj. 12. 115-168.
- Boquet, Pascale; Rebours, Gérard. 2007. *50 Renaissance and Baroque Standards*. Courlay: Editions J. M. Fuzeau.
- Caplin, William E. 2013. *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl. 2007. *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Despić, Dejan. 1970. *Harmonska analiza*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Devčić, Natko. 2010. *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga.
- Gjerdingen, Robert. 2007. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press.
- Gurlitt, Wilibald; Eggebrecht, Hans Heinrich (ur.). 1996. *Riemann Sachlexikon Musik*. (pretisak: *Riemann Musiklexikon, Sachteil*. 1967¹²). Mainz: Schott.
- Hyer, Brian; Rehding, Alexander. 2001. Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo. *Grove Music Online*. Oxford University Press. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23435>)
- Kiš Žuvela, Sanja; Bošnjak Botica, Tomislava; Ostroški Anić, Ana; Gligo, Nikša; Sučević-Mederal, Krešimir. 2018. *Glazbenički jezični savjetnik*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija, Odsjek za muzikologiju.
- Knešaurek, Ante. 2022. *Harmonija*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija.
- Kos, Koraljka. 1976. Začeci nove hrvatske muzike. Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja. *Arti musices*, 7. 25-39. (Pretisak u: *Arti musices*, 25/1-2 (1994.), 201-214.)
- Kos, Koraljka. 2008. *Dora Pejačević*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
- Kos, Koraljka. 2014. *Hrvatska umjetnička popijevka*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- La Motte, Diether de. 1976. *Harmonielehre*. Kassel...: Bärenreiter-Verlag.
- Merkaš, Davor. 2001. Strogo kontrolirani tragovi – uz novo pronađene dokumente o Dori Pejačević u ostavštini Sidonie Nádherný von Borutin. *Arti musices*, 32/1. 3-27.
- Mihanović-Salopek, Hrvojka. 2011. Dora Pejačević - dama sececijskog rafinmana. U: *Istaknute hrvatske i bugarske intelektualke u znanosti i umjetnosti*. Hrvojka Mihanović-Salopek (ur.). Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. 27-39.

- Peričić, Vlastimir. 1968. *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija akademija u Beogradu.
- Peričić, Vlastimir. 1969. *Harmonija, I. deo (skripta)*. Beograd.
- Peričić, Vlastimir. 1987. *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti.
- Radica, Davorka. 2023. Postupci skladanja u solo pjesmama ciklusa *Mädchengestalten* op. 42 i *Verwandlung* op. 37 kao prilog očitavanju skladateljske poetike Dore Pejačević. *Bašćinski glasi*, 18. 95-117.
- Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Sirišćević, Mirjana. 2007. Harmonija u IV. klavirskoj sonati Božidara Kunca: U: *Božidar Kunc (1903 – 1964). Život i djelo*. Koraljka Kos; Sanja Majer-Bobetko (ur.). Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 105-123.
- Župan, Dinko. 2012. Books I have read – Dora Pejačević kao čitateljica, *Scrinia Slavonica*, 12. 115-178.

NOTNI IZVORI

- Pejačević, Dora. 2009. *Popijevke*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb. MIC 6.2212.
- Pejačević, Dora. 1985. *Solo pjesme*. Zagreb: Društvo skladatelja Hrvatske.

SUMMARY

CHARACTERISTICS OF ROMANTIC HARMONY IN DORA PEJAČEVIĆ'S SOLO SONGS

This paper presents a musical analysis focused on the harmony of four early songs for solo voice by Dora Pejačević, with special attention to the tonal plan, tonal ambiguity, and the expressive shaping of poetic texts. Late-Romantic harmonic features are particularly noticeable in their musical language, indicating the influence of the music of R. Wagner as the most significant model in the formation of Pejačević's compositional poetics. In certain passages, features of musical modernism may also be discerned, particularly where harmony arises as a consequence of melodic–contrapuntal thinking.

The selected solo art songs analyzed here rely heavily on a late-Romantic harmonic idiom, characterized by a rich chordal palette, highly expressive and intense chromatic connections, abrupt modulations, the use of keys with many accidentals as well as their sudden cancellation, and a marked tendency toward chromaticized sonorities. Tonally unstable sections are achieved through the use of chromatic chords and their elliptical resolutions, non-functional harmonic successions, and frequent shifts to closely related keys. Dora Pejačević does not abandon tonal frameworks, a fact that remains evident even in her employment of the most complex chromatic progressions with altered chords. Through these,

she enriches common harmonic progressions or interpolates them between two chords of the same harmony, as if prolonging that harmony by means of chromatic passing motion. In this context, the use of the Tristan chord and other enharmonic variants of the half-diminished seventh chord is particularly noteworthy, pointing to more complex harmonic elaborations within the composer's musical language. These characteristics will continue to serve as the point of departure for her more mature compositions, in which impressionistic and expressionistic features will become more pronounced.

Keywords: Dora Pejačević, solo songs (*Lied*), harmonic features, altered chords, Tristan chord.