

NA NILU VLADIMIRA VIDRIĆA – U DJELIMA OSKARA JOZEFOVIĆA, BOŽIDARA KUNCA I IVANE LANG

(u povodu 100. obljetnice rođenja i 30. obljetnice smrti Ivane Lang)

Sažetak: Pjesma *Na Nilu* Vladimira Vidrića nadahnula je hrvatskoga skladatelja i dirigenta Oskara Jozefovića, skladatelja i pijanista Božidara Kunca te skladateljicu, pijanisticu i klavirsku pedagoginju Ivanu Lang na stvaranje istoimenih glazbenih djela. U mogućim se usporedbama među njihovim trima djelima, u čijem je sadržajnom ishodištu bila poezija koja je nosila impresionističku i secesionističku estetizaciju zbi-lje, a po tipu stiha i formalne organizacije ostala bliska devetnaestostoljetnim uzorcima, uočavaju razlike, a gdjekad i srodnosti, i to iz raznih aspekata: s obzirom na recepciju tih skladbi u doba njihova nastanka, potom u pogledu njihova formalnoga oblikovanja, načina uglazbljenja tekstnoga predloška, ritamske i melodijske tvorbe, naposljetku u pogledu intrumentalne pratnje, odnosno instrumentacije/orkestracije. Naime, ritamska i koloristička muzikalnost Vidrićevih stihova potaknula je u trima djelima isticanje nekih posebnosti glazbenoga iskaza: u Jozefovićevu je vokalno-orkestralnom djelu složenije glazbene fakture to bilo ponajprije naglašavanje dramatskoga (sceničnoga) aspekta pjesme, koju je autor nalazio u emocionalnoj ekspresiji (zborskoga parta) ili pak u naglašavanju emocionalnoga ugođaja (u dvama solističkim glasovima); u Kunčevoj je orkestralnoj pjesmi (za sopran i orkestar) bila riječ o sublimaciji prozračnije orkestralne teksture te ritamske i melodijske komponente glasovne dionice, eksplicitnije impresionističke, a ekspresivne su značajke teksta svedene na solističke istupe samo jednoga glasa; u skladbi Ivane Lang (za glas – *mezzosopran* ili *bariton* – i harfu) bio je istaknut intimistički naboj slutnje i sjete, nijanse što se mogla nazrijeti iz Vidrićeve višeznačne pjesničke poruke. Ukratko, tragom takvih promišljanja o stilskome izričaju željelo se ukazati na neke suptilne distinkcije među djelima i/ili zboriti o onim poveznicama kojima su autori i autorica nastojali ozvučiti skrivenu glazbu poezije baladesknog karaktera iz pera pjesnika slikarskoga senzibiliteta.

Ključne riječi: Vladimir Vidrić; Oskar Jozefović; Božidar Kunc; Ivana Lang; *Na Nilu*; balada; orkestralna pjesma; kantata; solo popijevka

Stihovi pjesme *Na Nilu* Vladimira Antuna Ljuboslava Vidrića (1875. – 1909.) nadahnuli su hrvatske skladatelje Oskara Jozefovića dvadesetak, Božidara Kunca tridesetak, a Ivanu Lang osamdesetak godina nakon njihova objavljivanja u bečkom časopisu „Mladost“ (I/4, 1898., str. 158-159)¹, u godini Vidrićeva položenoga „sudstvenog strogog ispita“ na Pravnome fakultetu u Zagrebu. *Na Nilu* je bila jedna od osam pjesama što ih je Vidrić bio objavio ranijih godina po časopisima te jedna od četiriju među njima (uz: *Boni mores*, *Jutro*, *Ambrozijska noć*) koje pjesnik (poslije) nije uvrstio u svoju jedinu zbirku pjesama pod naslovom *Pjesme* (tiskanu 29. studenoga 1907. u vlastitoj nakladi i s likovnom opremom Bele Čikoša Sesije). Prethodila joj je – po trajnoj opreci Vidrićeve poezije (svjetlo – tama, dan – noć, gospodsko – pučko, osjećajno – bezosjećajno, uzlaženje – silazak, nada – beznađe, totalitet – detalj, daleko – blisko, prošlost – sadašnjost) i motivskom repertoaru iz egipatskoga (helenskoga i rimskoga) areala, zapravo iz kultura mediteranskoga supstrata – srodna pjesma *Boni mores* (u zbirci pjesama: *Pomona*), objavljena u „Viencu“ pod pseudonimom Trnivoj.²

Sukladno europskom ukusu toga doba i nastojanjima tadašnjih hrvatskih pjesnika, koji su u svoje pjesništvo u devedesetim godinama 19. stoljeća unosili značajke europeizacije, jezičnoga obogaćenja te oslobađanja od devetnaeststoljetnog tradicionalizma, staroga patosa i retorike³, Vidrić se vraćao temama prošlosti: oda-birući obično jednu sličicu, koju je onda poetizirao, trudio se „oko artizma, esteticizma i mondene egzotike, koja je odgovarala visokom aristokratskom društvu“⁴, i općenito jugendstilskom svjetonazoru, koji je prezirao vulgarnost, prosječnost i trivijalnost. Tako je *Na Nilu* bila „potpuno transparentna svojim frivolnim secesionističkim motivima kraja stoljeća, naročito erotskim i tjelesnim“⁵ te, iako su u njoj bili oživljeni klasični motivi i oblici, tip stiha i tip formalne organizacije pjesme ostao je blizak devetnaeststoljetnim metričkim uzorcima (primjerice, poput Kunčevih ranijih vokalnih djela, i ovo je temeljeno na poeziji vezanoga stiha, i to u deseteračkoj „matričnoj stišnoj mjeri“, koju je pjesnik katkada rabio, s rimom *abcb*). Kao što su o tom aspektu Vidrićeva pjesništva izrekli proučavatelji njegove

¹ Vidrić je pjesmu napisao ranije, jer je iz pisma tadašnjega urednika „Mladosti“ Milivoja Dežmana Vidriću, iz Ljubljane 27. 1. 1898., bilo očito da je *Na Nilu* (kao i pjesma Elije Glauko) još od 1896. godine bila kod urednika „Vienca“ Bartola Inhofa. Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, Umjetnost riječi, 42 (srpanj – prosinac 1998.) 3-4, 204.

² Usp. Ivo FRANGEŠ: Vladimir Vidrić, u: Vladimir Vidrić: Izabrane pjesme. Pjesme 1907, Matica hrvatska, Zagreb 1996., 77-79.; također: Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 187.

³ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 186.

⁴ Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Europski obzori Vladimira Vidrića, Marulić, 33 (2000) 3, 477.

⁵ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 197.

poezije, artistički se naboje „osjeća (...) i u fakturi pjesme, u stihovima – u prepolovljenome desetercu i njegovoj efektnoj poluukrštenoj rimi, od kojih se neke i ponavljaju (Nilom-svilom)... Signal modernizma možda je i pomalo nekrofilna želja roba da zajedno sa svojim snom išezne u valovima duboke rijeke.“⁶ Pjesma je, dakle, upućivala na srodnost s romanom, popularnim oblikom europskoga romantizma, no po tome nije bila osamljen primjer u – osobito romanskoj – tradiciji europske moderne.⁷

U književnom smislu neoklasicistička crta tematskoga sloja pjesme podcrtavala je Vidrićev antisubjektivizam i pridonosila „osjećaju slikovnosti (koji je) nadjačao čuvstvo“, a pjesnikov izrazito impresionistički vizualizam i scenizam⁸ zacijelo je bio iznikao iz veze sa slikarima,⁹ među kojima su neki izravno utjecali na njegovu poeziju (primjerice, Henryk Siemiradzki, Arnold Böcklin, Franz von Stuck, Max Klinger, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš Sesija, Ivan Tišov) dajući mu „slikarski poticaj za stvaranje“ (Peić) pjesama-sličica, „malih lirskih minijatura punih sklada, simetrije i uzdržane napetosti“,¹⁰ stihova sročanih tako da svojim „slikama“ izazovu optičku senzaciju. Tako je u Vidrićevoj poeziji Peić prepoznao „slikarsko oko“, „tonsko pisanje“ i „vizualne rime“¹¹, a osobito je Čikošev atelje bio „prava riznica predmeta iz mnogih starih kultura“ i tamo je zacijelo svoju pjesmu *Na Nilu* Vidrić „tkao pred malim egipatskim figurama, kao što je i pred predmetima iz staroga Rima pjevao o antičkim motivima.“¹²

Vizualna komponenta pjesme naglašena je slikarskim kontrapunktom između prvoga i drugoga dijela pjesme; dok je „pozadina I. pjesme u cijelosti protkana zlaćanom svjetlošću (‘zlatna šajka’, ‘fenjeri plamte’, ‘zvijezda plave visine’, ‘zvjezdano nebo’) i sićušnom bjelinom (‘val se razlijeva / i pjenu sipa’) [...] drugi je dio sav ozaren rumenilom zore: rujnom parom nad Nilom, ‘plamenim nebom’,

⁶ Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeva rođenja), *Gazophylacium*, 5 (2000) 1-2, 61.

⁷ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 187, 197.; IDEM: Vladimir Vidrić, u: Cvjetko Milanja (prir.): *Vladimir Vidrić: Izbor pjesama*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., 16.

⁸ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 198.

⁹ O Vidrićevoj podudarnosti s hrvatskim slikarstvom na prijelazu stoljeća, osobito s Čikoševim utjecajem na nj te o srodnostima Vidrićeve poezije s europskim slikarstvom usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Vidrić i hrvatsko slikarstvo na prijelazu stoljeća, *Umjetnost riječi*, 39 (siječanj – ožujak 1995.) 1, 39-49; IDEM: Dva slikarska aspekta Vidrićeva pjesništva, *Croatica*, 27/28 (1998./1999.) 47-48, 89-109; IDEM: Europski obzori Vladimira Vidrića, 475-477; IDEM: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeva rođenja), 53-66.

¹⁰ Usp. Vinko BREŠIĆ: Proslav, u: Vinko Brešić (prir.): *Visoki jablani. Hrvatska lirika 20. stoljeća*, Alfa d.d., Zagreb, 1996., 10.

¹¹ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 186.

¹² Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeva rođenja), 61.

‘žeženim zlatom’, ‘krvavom svilom’¹³. Prije spomenuta oprečnost Vidrićeve poezije jest i slikarski kontrapunkt, koji pjesnika povezuje s umjetnošću Delacroixa, gdje u opoziciji stoje pjesnički koloristički „dragulji“: u I. pjesmi zlato prosuto po plavom nebu i valu prema crvenilu zore po bijelim stubama, rosnoj trski i kameonom žalu.¹⁴

S druge strane, vizualna vrijednost pjesme ogledala se u atmosferi (antičkoga života) i u – s naturizmom povezanom – opisu pejzaža (primjerice, biljnoga svijeta: trske), odnosno u sceničnosti kojom se isticalo uzlaženje uz bijele (mramorne, hladne i bezglasne) *stube*, buđenje roba, u erotskim asocijacijama u privlačnosti kraljice, u fascinaciji snom (dakle, u fluidnosti što struji između kraljice i grudi roba „na kojima ona sniva“ te poslije i roba koji „sanak sniva“; „krasna mu glava na grudi pala; tiho se budi“).

„Iako na prvi pogled izgleda da njome vlada ‘nešto lepršavo, bolnoslatko, smrt od suviška ljubavi i sreće’ (Barac, 1940, 56) odnosno da je ‘prožeta blaženom tišinom i spokojnim zaboravom’ (Milićević, 1972, 204), ona u drugom dijelu implicira dramsku tenziju, koja podrazumijeva i tragičnost, ne toliko zbog društvenih razlika u hijerarhiji, nego se tragični nesporazum rađa između erotske frivolnosti (kraljice) i moguće ljubavi (roba).“¹⁵

Rečeno je da je jedna od osobitosti Vidrićeve poezije supostojanje trajnih opreka; naglašena frivolnost u jednome trenutku, s primarnim značenjem svoje dvosmislenosti, svela se zapravo, s jedne strane, na imagem besramnoga i raskalašenoga, prostoga i trivijalnoga, te istodobno s druge strane, i uzvišenoga i lijepoga, kojim je (imagemom) – što se pokazalo u prije navedenim stihovima – pjesma zauzela mjesto među „vjerojatno najljepšim hrvatskim ljubavnim pjesmama“.¹⁶

Opreka između roba i kraljice sukladna je „epskoj“ udaljenosti koja postoji između ljubavne noći i lirskoga subjekta, odnosno čitatelja. „Rob i kraljica ovdje su samo dva lica ljubavi, jedne koja trpi odano i beznadno, druga koja gazi odsutno i okrutno“; rob je tako ponajprije rob ljubavi koji „odlazi, tone, spušta se uz Nil, u nepovrat ... A kraljica, rijedak slučaj u Vidrića, ne silazi niz stepenište, nego se penje, diže se, uzlazi u svoj obični visoki svijet, svijet hira, poigravanja i prezira.“¹⁷

Atmosfera antičkog života u Vidrićevoj se pjesmi ne naglašava primarno s historicističkom namjenom premda ona po sebi – u svojem semantičkomu sloju

¹³ *Ibid.*, 58.

¹⁴ *Ibid.*, 59.

¹⁵ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 197.

¹⁶ Usp. Josip UŽAREVIĆ: Predgovor, u: Josip Užarević (prir.): *Vladimir Vidrić – Pjesme*, Riječ, Vinkovci, 1998., 12.

¹⁷ Usp. Ivo FRANGEŠ: *Matoš – Vidrić – Krleža*, Izdanja Instituta za znanost o književnosti, Liber, Zagreb, 1974., 220, bilj. 13.

– svakako nosi i taj dio (zapažena je Vidrićeva sklonost tematiziranju davne prošlosti, kako mitske, tako i stvarne te rekonstrukciji života iz prošlih vremena¹⁸), već pjesma poprima stilizacijsku funkciju. Riječju, ako je pjesnički iskaz bio usmjeren dočaravanju vitalističke i hedonističke ideje života, tada je on bio usmjeren prema opisu osobina/načina života kao takvoga, a ne, ili ne primarno, podcrtavanju antičke vitalističke i hedonističke strane.¹⁹

Štoviše, u skladu s književnopovijesnom epohom, stilizacijska, estetička i artifičijalna svjetonazorska razina korespondirala je zagrebačkom građanskom i intelektualnom/umjetničkom miljeu, kojem je umjetnost bila više od same vitalnosti.

Osim naglašene vizualnosti, u Vidrićevu se pjesništvu uočila i povezanost sa zvukom,²⁰ odnosno glazbom (poput Delacroixa, koji je volio i glazbu i pjesništvo²¹), o čemu je riječ u redcima koji slijede, pa nije neobično da su se spomenutom Vidrićevom pjesmom, ali i u određenoj mjeri i njegovim pjesništvom u cjelini, nadahnjivali neki hrvatski skladatelji.

Naime, govoreći o odrazu Vidrićeve poezije na glazbeno stvaralaštvo poglavito hrvatskih skladatelja, osim u ovome članku apostrofiranih autora koji su potekli iz zagrebačkoga građanskoga miljea (Božidara Kunca i Ivane Lang) ili su znatnim dijelom stvaralačkoga života pridonijeli toj sredini (Oskara Jozefovića²²), mogu se spomenuti drugi autori koji su uglazbili Vidrićevu liriku:

Krešimir Baranović (*Narodna – Chanson nationale*)²³

Petar Konjović (*Narodna – Chanson nationale*, 1917.)²⁴

Fran Lhotka (*Perun*)²⁵

¹⁸ Usp. Josip UŽAREVIĆ: Predgovor, 9.

¹⁹ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 199.

²⁰ Usp. Josip UŽAREVIĆ: Predgovor, 8.

²¹ Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeve rođenja), 59.

²² Karlovčanin rođenjem, Oskar Jozefović djelovao je gotovo dva desetljeća kao dirigent zagrebačke Opere (1920. – 1939.), potom kraće vrijeme i kao direktor Opere u Splitu (1939. – 1941.). O životu i djelovanju te stilskim značajkama (jednoga dijela) njegova glazbenoga opusa usp. Snežana JARIĆ: *Oskar Jozefović (1890-1941): lik skladatelja s posebnim osvrtom na instrumentalni opus*, strojopis diplomatske radnje na Odjelu za muzikologiju i glazbenu publicistiku Muzičke akademije u Zagrebu, Zagreb, 1988., D-1033.

²³ Usp. izvore: Zbirka muzikalija i audiomaterijala Nacionalne i sveučilišne knjižnice (u daljnjem tekstu: ZMA NSK): sign. MZ I UH1-4*-23; sign. MZ-m4*-785 (*Hrvatska popijevka od Blagoja Berse do Zlatka Grgoševića*).

²⁴ ZMA NSK: sign. MZ I UH1-4*-461; sign. MZ I UH1-4*-452.

²⁵ ZMA NSK: sign. MZ H-m4*-21.

Josip Canić (*Mrtva ljubav*, 1923.)²⁶

Branimir Sakač: Tri pjesme na tekstove Vladimira Vidrića: *Silen*, *Pejsaž*, *Adieu*²⁷

Neven Dužević (*Ljubav na Nilu*; *Nokturno*; *Jutro*)²⁸ – autor je skladbi na Vidrićeve stihove nastalih u novije vrijeme, i to na polju zabavne glazbe (šansone), a Štefica Đuričić (*Pejzaž*)²⁹ na području glazbe za djecu.

Iz takva okvirnoga pregleda – prema dosad dostupnim i autorici ovoga teksta poznatim podacima – možemo zaključiti da je stihove Vidrićeve pjesme *Na Nilu* uglazbilo četvero autora, a u središtu su naše pozornosti – izuzevši Duževiću skladbu/šansonu ponešto izmijenjena naslova *Ljubav na Nilu* – djela s područja tzv. ozbiljne glazbe troje autora; no, dok je među njima Ivana Lang posegnula za još nekim Vidrićevim pjesmama (*Jutro* op.16 i *Grieh* op. 3 te *Roblje* op. 105 za glas i glasovir), a Božidar Kunc skladao još i popijevku *Dva levita* (za bas i glasovir iz 1923.³⁰), balada/kantata *Na Nilu* u opusu Oskara Jozefovića ostala je jedina uglazbljena Vidrićeva lirika. Iz tih spoznaja te na temelju uvida u partiture njihovih djela predmnijevamo da su Kunc i Ivana Lang i po svojoj glazbenoj poetici zacijelo bili bliži umjetničko-doživljajnom svijetu osebujna pjesnika, nastojeći ostvariti glazbeni korelat pjesničkome predlošku. S druge strane, Jozefović – koji u svom opusu ima osam popijevaka za glas i glasovir/glas i orkestar – toj je Vidrićevoj lirici podao glazbeno ruho punine i teatralnosti. Kao vrsnomu orkestratoru i kazališnom čovjeku (koji, međutim, u svom opusu nema ni jednu operu ni baletno djelo!³¹) ona mu je zacijelo bila bliska, a i Jozefovićeva je dirigentska djelatnost nedvojbeno bila obilježila njegov skladateljski rad.

Ne samo zato što se (Vidrićeva) lirika može pojmiti kao „amalgam nonšalancije i strogosti u smislu otkrivanja bitnog identiteta poezije i glazbe“³² već i stoga što se u vizualizaciji (mirne, spokojne i netaknute) prirode kao eksterijerne podloge za (Vidrićevu) pjesmu uvijek zbivaju neki, doduše „krhki“ i suptilni pomaci, osobit se primjer može ustanoviti u slikovnoj predodžbi *stuba*; one naime, iako po sebi čvrste i postojane, unose dozu dramatismata, sugerirajući mogućnost kretanja (dakle, ritma, pa tako i ritma kao temeljne sastavnice u glazbi); uz to,

²⁶ ZMA NSK: sign. MZ I UH1-4*-563.

²⁷ ZMA NSK: sign. sv. I; II 1945-1975.

²⁸ ZMA NSK: sign. NSB-H-CD-4218; sign. NSB-H-CD-3722.

²⁹ ZMA NSK: sign. MZ-popr.v8*-156 (*Pjevančica* 1998.; harmonizacija Mirjana Ilinčić).

³⁰ ZMA NSK: sign. H1-4*-2336 sv. 2.; sign. H1-4*-1973.

³¹ Jozefovićev se opus sastoji od 73 djela; 42 su skladbe sačuvane u notnome zapisu, dok je 31 djelo poznato samo nominalno. Usp. Snežana JARIĆ: *Oskar Jozefović (1890-1941): lik skladatelja s posebnim osvrtom na instrumentalni opus*, 27.

³² Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 209.

one su povezane s temom žene³³ i/ili s njezinim uspinjajućim, gracioznim i tihim hodom (u pjesmi *Na Nilu II* kraljica Nefris zorom ostavlja u šajci usnuloga roba/ljubavnika: „Uz bijele stube / uzlazi tiho / s vijencem o čelu / Kraljica Nila“).³⁴

Kad je riječ o pjesmi *Na Nilu*, uočena povezanost Vidrićeva pjesništva sa zvukom/glazbom³⁵ mogla se promatrati, s jedne strane, i u eksplicitnom pjesnikovu iskazu, primjerice, u navođenju pjeva („dva kamen-kipa pjevaju zoru“³⁶) i svirke („bugari harfa“). S druge pak strane, poput muzikalnosti boje na Delacroixovim slikama, glazbenosti Vidrićevih stihova u njegovoj pjesmi pridonosila je zapravo njihova jednoličnost (primjerice i onda kad je dvaput istim glazbenim pojmovima izrekao motiv *bugarenja harfe* (u 3. i 5. strofi I. pjesme), odnosno *pjevanja* dvaju kipova (u 1. i 5. strofi II. pjesme). Moglo bi se reći da je „glazbenost“ njegove pjesničke riječi takvim postupkom bivala udvostručenom.

NA NILU VLADIMIRA VIDRIĆA – ISHODIŠTE NADAHNUĆA U SKLADBAMA OSKARA JOZEFOVIĆA, BOŽIDARA KUNCA I IVANE LANG

Činjenica da su se među hrvatskim glazbenicima istomu Vidrićevu tekstnom predlošku obratili Oskar Jozefović (1890. – 1941.), Božidar Kunc (1903. – 1964.)³⁷ i Ivana Lang (1912. – 1982.) otvorila je mogućnost usporedbe triju istoiimenih djela. Kunc je, dakako, mogao poznavati Jozefovićevu osam godina ranije, dakle, 1919. godine (za autorova drugoga boravka u Parizu) nastalu skladbu; ona – za razliku od mnogobrojnih preradbi ranijih skladbi u varijante uz orkestar, inače znakovitih u Jozefovićevu vokalnom opusu, u kojemu je osam popijevaka uz pratnju orkestra – pripada autorovim izvornim djelima, kao što su to i sve njegove instrumentalne skladbe.³⁸

³³ Usp. Josip UŽAREVIĆ: Vizualnost Vidrićeve lirike, *Republika*, 52 (svibanj – lipanj 1996.) 5-6, 118.

³⁴ *Ibid.*, 118.

³⁵ I drugdje je moguće naći mnoge „glazbene“ pjesničke slike, izravne asocijacije, primjerice, u pjesmi *Elije Glauko*, u kojoj odzvanjaju zvuci glazbala što ih sviraju robinje, pojava plesačice i dr.

³⁶ Riječ je o okamenjenome, zagonetnom i arhajskom smiješku Memnonovih stupova koji su stoljećima pozdravljali zoru; o tome da je kip/kipovi doista „pjevao“, tj. glasao se zvukovima koji su bili nalik zvukovima egipatske harfe, sačuvale su se mnoge legende. Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeva rođenja), 60.

³⁷ Sasvim površne asocijacije mogu izazvati i srodni naslovi Kunčeve *Uvertire žalobnoj igri* op. 25 (1935.), koja je – u godini nakon obilježavanja 100. obljetnice skladateljeva rođenja, dakle, u travnju 2004. – bila izvedena u KD *Vatroslava Lisinskoga* u Zagrebu (Zagrebačka filharmonija), odnosno Jozefovićeve *Uvertire veseloj igri* (1920.).

³⁸ Usp. Snežana JARIĆ: *Oskar Jozefović (1890-1941): lik skladatelja s posebnim osvrtom na instrumentalni opus*, 26.

Pojava Jozefovićeve kantate *Na Nilu* predstavljala je svojevrsnu senzaciju,³⁹ naime, premda mladenačko, to je vokalno-instrumentalno djelo ostalo do danas Jozefovićevim reprezentativnim, po nekima i najuspjelijim ostvarenjem,⁴⁰ čija je prva izvedba – za razliku od Kunčeva djela – bila (odmah) popraćena u onodobnom tisku. Osvrt na to djelo potekao je iz pera Milana Grafa, Kazimira Krenedića i Božidara Širole,⁴¹ no u svojoj se bogatoj glazbenopublicističkoj djelatnosti o Jozefoviću nije oglasio Pavao Markovac; iako često jednostran u svojim ocjenama kad je bila riječ o pitanjima utjecaja glazbenofolklorne provenijencije i/ili razine nacionalnoga prizvuka u djelima onodobnih hrvatskih skladatelja, Markovac nije iznosio svoj sud o Jozefovićevu stvaralaštvu. O Kunčevu je pak opusu i glazbenom djelovanju u cjelini imao potrebu zboriti znatno više.⁴² Dakle, premda uz hvale, recepcija Jozefovićeve kantate *Na Nilu* bila je kratkoga daha.

Kad je riječ o recepciji Kunčeva djela, valja reći sljedeće: u godini nastanka Kunčeve balade (1927.) započela je i autorova koncertantna (pijanistička) i javna skladateljska djelatnost, pa je i prva izvedba te – premda ne i Kunčeve najranije – mladenačke skladbe označila ne samo jednu od prvih javnih izvedbi Kunčevih

³⁹ Iz napisa Milana Grafa razaznaje se više o postanku Jozefovićeve djela: „Zanimljiv je osobito historijat te skladbe. Pisana je prije šest godina u Pragu. Za vrijeme rata, izgubio je Jozefović na ratištu I. dio. Na dopustu je ali I. dio ponovno instrumentirao, pa kad je svršio taj mučni posao predao je hrvatskom kazalištu na izvedbu, gdje je dakako ostalo ležati. Kad je konačno Jozefović slao svog vojnika-slugu po partituru u Zagreb, to je taj dobar čovjek putem izgubio sve! Svjedoči o nevjerovatnoj energiji, pamćenju i ljubavi Jozefovića za stvar, da je lane u Pragu (1918., op.) djelo ponovno napisao i posvetio Vitezslavu Novaku, svome učitelju.“ Usp. Milan GRAF: Treći društveni koncert Konzervatorija (Prva izvedba Jozefovićeve balade „Na Nilu“), *Novosti*, 13 (7. 6. 1919.) 153, 4-5.

⁴⁰ Usp. Snežana JARIĆ: *Oskar Jozefović (1890-1941): lik skladatelja s posebnim osvrtom na instrumentalni opus*, 35.

⁴¹ *Na Nilu*, balada/kantata za soliste, zbor i veliki orkestar op. 8 iz 1919. godine (posvećena skladateljevom profesoru Vitezslavu Novaku), na tekst Vladimira Vidrića, praiizvedena je u Zagrebu 2. lipnja 1919.; tom je izvedbom, na kojoj su uz orkestar i mješoviti zbor Hrvatskoga pjevačkoga društva *Kolo* i učenici Hrvatskoga konzervatorija sudjelovali solisti Vika Eugelig-Mošinski i Josip Rijavec, dirigirao sam autor Oskar Jozefović. Autograf partiture pisan crnom tintom, mjestimice teže čitljiv (od 222 stranice) te autografski fragmenti iz partiture (Kraljičin solo od 18 stranica, pisan crnom tintom uz korekcije olovkom; solo tenora uz klavir od 7 stranica, pisan crnom tintom u čistopisu uz oznake olovkom) kao i prijepisi (glasovirskoga izvatka bez vokalnoga parta, i to samo s upisanim tekstom od 66 stranica te zbarskom partituru uz glasovir od 62 stranice) nalaze se u arhivu Hrvatskoga glazbenoga zavoda (u daljnjem tekstu: HGZ). Usp. Snežana JARIĆ: *Oskar Jozefović (1890-1941): lik skladatelja s posebnim osvrtom na instrumentalni opus*, 141-142.; također: Milan GRAF: Treći društveni koncert Konzervatorija (Prva izvedba Jozefovićeve balade „Na Nilu“), 4-5.; Kd [Kazimir KRENEDIĆ]: Treći društveni koncert Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda, *Riječ Srba, Hrvata i Slovenaca*, 1 (1919) 210, 3.; Božidar ŠIROLA: Treći društveni koncert Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda, *Jutarnji list*, 8 (1919) 2702, 6.

⁴² Usp. Rozina PALIĆ-JELAVIĆ: Božidar Kunc kao skladatelj u ogledalu kritike svoga doba, u: Ivan Čavlović (ur.): *IV. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu“*, Sarajevo, 28.-30. oktobra/listopada 2004., *Zbornik radova*, Muzikološko društvo FBiH – Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo, 2005., 95-103.

djela već i zajedničko predstavljanje triju diplomanata;⁴³ ona je, dakle, uslijedila nakon samo nekoliko dana prije stečenih diploma, postavši svojevrsnim trostrukim diplomskim koncertom mladih protagonista, apsolutne Visoke škole Državne muzičke akademije: Zinke Vilfan-Kunc, Božidara Kunca i Mladena Pozajića. Naime, na tom su koncertu, što je bio održan 29. lipnja 1927., spomenuti umjetnici izvodili tri Kunčeva (diplomska) djela (*Sonata za violoncello i klavir; D-dur; Idila op. 1 za mali orkestar; Na Nilu, pjesma za sopran i veliki orkestar*):⁴⁴ tako je Mladen Pozajić ostvario svoj diplomski nastup iz dirigiranja (u razredu tadašnjega rektora Frana Lhotke) ravnajući Zagrebačkom filharmonijom, Zinka Vilfan-Kunc nastupom iz solo pjevanja u razredu Marije Kostrenčić (pjevući solističku dionicu u baladi *Na Nilu*), a Božidar Kunc je – uz prije stečenu zagrebačku diplomu iz glasovira od 27. lipnja 1925. s potpisom Svetislava Stančića – stekao i diplomu iz kompozicije u razredu Blagoja Berse, s datumom 25. lipnja 1927.⁴⁵

Od tog se vremena Kunčeva balada *Na Nilu* izvela samo još jednom, poslije gotovo šest desetljeća, i to 16. siječnja 1986. u koncertnoj dvorani *Vatroslava Lisinskoga* (zajedno s djelima Prokofjeva, Ibarta i Šuleka): solističku sopransku dionicu pjevala je Ljiljana Molnar-Talajić, a Zagrebačkim je simfoničarima RTZ-a ravnao Pavle Dešpalj.⁴⁶

Kunčeva je skladba *Na Nilu* do danas, međutim, ostala neobjavljena tiskom, a jedine notne izvore čine autografa partitura (u arhivu HGZ-a) i fotokopija autografa te prijepis orkestralnih dionica (u ZAMP-u).

⁴³ Nekoliko dana prije stjecanja diplome od 23. lipnja 1927. Kunc je, tada najavljen još kao „apsolvent Visoke škole“, nastupio na javnoj priredbi Državne muzičke akademije u dvojako ulozi, skladatelja i pijanista, pa se nastup 29. lipnja može držati zapravo njegovim prvim javnim nastupom nakon stjecanja diplome. U svome pak djelu *Orkestralna muzika u Zagrebu* (Preštampano iz *Sv. Cecilije*), Antun GOGLIA o tom koncertu iznosi sljedeće: „Matineja Zagrebačke filharmonije dne 29. VI. 1927. bila je posvećena domaćem skladatelju Zagrepčaninu **Božidaru Kuncu** (*1903.). Izvedene su njegove skladbe: *Idila* za mali orkestar (op. 1. 1926.) i *Na Nilu*, pjesma za sopran (Zinka Kunc) i veliki orkestar (op. 7 1927.). D. Pozajić.“ te opetovano bilježi: „29. VI. Skladbe B. Kunca ‘Idila’ za mali orkestar i ‘Na Nilu’ (V. Vidrić) za sopran (Zinka Wilfan-Kunc) i veliki orkestar.“ Usp. Antun GOGLIA: *Orkestralna muzika u Zagrebu* (Preštampano iz *Sv. Cecilije*), Tisak Nadbiskupske tiskare, Zagreb, 1935., 32, 45, 57.

⁴⁴ Sačuvani su program i plakat koncerta Zagrebačke filharmonije, što je u sezoni 1926./27. (godiste VII) kao V. matineja izvan predbrojke bio održan u srijedu, 29. lipnja 1927. u velikoj dvorani HGZ-a. Na ovome mjestu valja zabilježiti i to da plakat koncerta pripada dijelu arhivske građe HGZ-a, ali ne i program; on se, naime, sačuvao unutar ostavštine Mladena Pozajića, i to onog njezina dijela koji se – stjecajem raznih okolnosti – nalazio u Županji.

⁴⁵ Usp. *Muzička akademija u Zagrebu 1921-1981: Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka*, ur. Koralka Kos, Muzička akademija u Zagrebu, Zagreb, 1981., 114.

⁴⁶ Djelo je izvedeno u okviru ciklusa koncerata „Glazbeni doživljaji RTZ“ kao 7. koncert u pretplati (Zagrebačkih simfoničara), a snimljeno je sutradan, 17. siječnja 1986. u studiju KD *Vatroslava Lisinskoga*: ta je trajna stereosnimka u trajanju od 13’ 10” pohranjena u fonoodjelu Hrvatskoga radija pod oznakom: SCO 16308 (proizvodnja: HRT; urednik: Josip Krivić). Usp. i podatak o vraćanju dionica Zavodu za zaštitu autorskih muzičkih prava (u daljnjem tekstu: ZAMP) 6. veljače 1986., što ih je, očito za tu izvedbu Zagrebačkih simfoničara, bio posudio 11. prosinca 1985. njihov arhiv od ZAMP-a, u kojem su orkestralne dionice djela inače bile (i još su uvijek) pohranjene.

Štoviše, dosad poznati i/ili autorici ovoga teksta dostupni podaci, što ih je ona sakupila na temelju proučavanja radova o Božidaru Kuncu, napose na temelju uvida u glazbenu periodiku onoga i novijega doba (a riječ je o oko 570 članaka u novinama i stručnoj periodici),⁴⁷ svjedoče kako se o Kunčevoj baladi *Na Nilu* općenito ili pak o (zacijelo jedinim) dvjema izvedbama toga vokalno-orkestralnoga djela zapravo nije pisalo.

Naime, idući najprije tragom druge, novije izvedbe balade (1986.), došlo se do sljedećeg zaključka: djelo je, doduše, u dvama dnevnim novinama bilo najavljeno uobičajenim, posve kratkim natuknicama,⁴⁸ ali je, međutim – s obzirom na to da je na istome koncertu, dakle, u večeri u kojoj je sasvim slučajno glazba Šulekove *III. simfonije u e-molu* poslužila kao memento, podudarivši se s tužnim saznanjem o Šulekovoju smrti – izostao očekivani određeniji osvrt.⁴⁹ Zapravo, jedina kratka bilješka o koncertu – uz općenite poglede na „uravnotežen odabir“ programa i solidnu izvedbu – odnosila se na zapažanja o „rafiniranosti“ partiture rijetko izvođenoga skladatelja.⁵⁰

S druge strane, i u ranijoj je periodici *Na Nilu* bila spomenuta samo dvaput, i to sasvim usputno, i ne odmah po praizvedbi (od 29. lipnja 1927.)⁵¹, već tek sljedeće godine: tada je, naime, kroničar dnevnih novina *Hrvat*, koji se u svojem tekstu osvrnuo na klavirsku večer Božidara Kunca navodeći uglavnom neka od Kunčevih klavirskih djela, spomenuo samo naslov balade, evocirajući zapravo prošlogodišnju (očito prvu) izvedbu, a uz to odredio temeljne preokupacije tada mladoga autora: „A tko je slušao Kunčevu simfoničku sliku *Na Nilu* – u izvedbi

⁴⁷ Usp. Rozina PALIĆ-JELAVIĆ: Bibliografija radova o Božidaru Kuncu / Bibliography of Works on Božidar Kunc, u: Koraljka Kos i Sanja Majer-Bobetko (ur.): *Božidar Kunc (1903. – 1964.). Život i djelo / Božidar Kunc (1903 – 1964). Life and Opus*, Zbornik radova s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20-22. studenoga 2003., Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007., 455-483.

⁴⁸ Usp. Najave programa koncerta (mjesta, vremena, skladbi i izvođača): *Večernji list*, 16. siječnja 1986., 26.; *Vjesnik*, 16. siječnja 1986., 11.

⁴⁹ Naime, članak pod naslovom „Na vijest o smrti Stjepana Šuleka. Tihi oproštaj od majstora glazbe“ bio je, razumljivo, posvećen spomenutom autoru. Usp. J. M., *Vjesnik*, 17. siječnja 1986., 15.

⁵⁰ Budući da je riječ o jedinom novijem napisu u periodici u kojem se balada *Na Nilu* eksplicite spominje, taj dio teksta donosimo u cijelosti: „Poslije duže vremena imali smo prilike čuti i glazbu iz opusa s nepravom zanemarena Božidara Kunca. Baladu za sopran i simfonijski orkestar *Na Nilu* op. 7 prema stihovima Vladimira Vidrića, Kunc je skladao još 1927., kada je djelo praezvela tada na početku karijere Zinka Kunc. Ovaj put lirski odsjaj profinjena glazbenika, možda jedinog u našoj glazbi koji s pravom nosi pripadništvo muzičkom impresionizmu izvela je Ljiljana Molnar-Talajić izvanredno lijepim glasom, kultiviranom frazom i suspregnutim izražajem ...“. Usp. Jagoda MARTINČEVIĆ: Potpun glazbeni doživljaj. Uz nastup Zagrebačkih simfoničara, *Vjesnik*, 46 (18. 1. 1986.) 13777, 9.

⁵¹ Spomenuti se koncert s Kunčevim djelima u izvođenju Zagrebačke filharmonije 1927. ne navodi ni u monografiji *Zagrebačka filharmonija* ni u bibliografiji članaka o Filharmonijinim nastupima (od 16 jedinica što se odnose na najave i osvrte o koncertima Zagrebačke filharmonije u 1927. godini). Usp. Dubravko DETONI (ur.): *Zagrebačka filharmonija 1871.-1996. Uz stodvadesetpetu obljetnicu Zagrebačke filharmonije*, Zagrebačka filharmonija, Zagreb [1996.], 105-106.

naše filharmonije, taj je osjetio, da se u Kuncu slijevaju dva snažna i velika elementa: elemenat stvaralački, produktivni, akcijski – i elemenat reproduktivni.⁵²

Drugi je put skladbu – podsjećajući se na neka dotad u domovini i inozemstvu izvedena vlastita djela – naveo sam skladatelj u intervjuu što ga je dao Žarku Harambašiću 1932. godine.⁵³ Zanimljivo je, međutim, da je Kunc – u čijem su opusu sadržane sve glazbene vrste osim opere – u tom članku progovorio o svojim malo poznatim planovima na području stvaranja scenskih djela (opere), koji su očito i ostali na razini želja i pokušaja. Iz teksta se, nadalje, moglo razaznati s kojom je ozbiljnošću Kunc kanio pristupiti toj vrsti, osobito sa stajališta problematike odabira teksta.⁵⁴ Zbog takva je umjetnikova poimanja o važnosti visoke vrijednosne razine libreta („koji bi bio prikladan za me i nije mi ga uspjelo naći“) ili možda zbog očito slabije izražene sklonosti prema stvaranju većega glazbeno-scenskoga djela, u Kunčevu vokalnom opusu ostao prisutan stanovit otklon od dramskoga koncipiranja, premda su dramatičnost i psihološko tumačenje teksta u vokalnoj lirici bili zamjetni; to se potvrdilo i u ovom Kunčevu djelu, s radnjom povjerenoj jednome pjevaču, dakle, bez raslojavanja na dvije glavne uloge (Kraljice Nila – Nefris i roba) i na „pripovjedačevu“, odnosno na soliste i zborski part, kao što je to u istoimenom djelu načinio Oskar Jozefović.

Činjenica da je izvedba Kunčevih skladbi iz 1927., među njima i balade Na Nilu, prošla posve nezapaženo, činila se razumljivom, jer je bila riječ o diplomskom koncertu mladoga autora. I premda je ubrzo, već iste, ali i sljedećih godina, Kunc dobi(va)o nagrade, a tridesetih godina postigao i međunarodni uspjeh, pa tako stekao istaknuto mjesto među hrvatskim glazbenicima svojega naraštaja, balada Na Nilu je – uz iznimku nagrađenoga mladenačkog Koncerta za violinu i orkestar op. 8 iz iste godine⁵⁵ – dijelila sudbinu sličnu drugim Kunčevim ranim ostvarenjima.

Dakle, dok su određena priznanja i pohvale Kunčevu stvaralaštvu dolazile iz inozemstva,⁵⁶ njegova se glazba u hrvatskim prostorima primala suzdržanije, a

⁵² Usp. Mladen HORVAT: Božidar Kunc. Klavirno veče 7. III. 1928., *Hrvat*, 9 (8. 3. 1928) 2452, 4.

⁵³ „Na Nilu pjesma za sopran i veliki orkestar / izvođena po mojoj sestri gđi Vilfan-Kunc i Zagrebačkoj filharmoniji.“ Usp. Žarko HARAMBAŠIĆ: Galerija zagrebačkih kompozitora, *15 dana*, 2 (1932) 1, 7.

⁵⁴ „Osjećam veliku želju da napišem jedno scensko djelo /operu/. Već tri i po godine tražim libreto, koji bi bio prikladan za me i nije mi ga uspjelo naći. Sa šest sam libreta pokušavao raditi i čudio se, kako neki lako shvaćaju, što više s nekim malim prezirom posmatraju ovakav rad“. *Ibid.*, 7.

⁵⁵ Usp. Gorana DOLINER: Koncert za violinu i orkestar u g-molu Božidara Kunca, *Arti musices*, 21 (1990) 2, 219-230.

⁵⁶ Riječ je o *Koncertu za violinu i orkestar u g-molu op. 8* iz 1927. godine, koji je bio nagrađen nagradom „Yougoslaw Circlea“ u New Yorku (u iznosu od 25.000 dinara, darovatelja Zlatka Balokovića) te koji su izveli Zlatko Baloković i Berlinska filharmonija 1928. godine u Berlinu. Prigodom te izvedbe skladatelj je iznio sljedeće dojmove: „Prva moja kompozicija poslije škole bio je *Koncert za violinu i orkestar u g-molu op. 8* (...) možete zamisliti kako sam bio sretan kad mi je pristupio znameniti Wendel i čestitao mi, pitajući me da li sam zadovoljan sa izvedbom, ja sam bio kao izvan sebe, nezaboravni trenuci (...) Rekli

opći je dojam sve jasnije upućivao na to da je i u godinama koje su slijedile prevladavala bolja recepcija Kunca pijanista od one Kunca skladatelja, potvrđujući spoznaju kako se Kunca kao skladatelja i u njegovim zrelijim stvaralačkim godinama primalo, doduše, dijelom afirmativno (u tekstovima Ivakića, Papandopula, Ciprina, Hirschlera, Stražnickoga),⁵⁷ ponekad i s nerazumijevanjem ili pak uz prilično negativno intonirane sudove (Pavla Markovca, Marka Tajčevića)⁵⁸. No, iako se uglavnom isticalo njegovo pijanističko umijeće, i u nekim je ocjenama tog segmenta autorova djelovanja bilo rijetkih, ali očitih odstupanja, osobito u stajalištima njegovih najoštrijih kritičara (Markovca i Tajčevića).⁵⁹

Inače u cjelini negativni, Markovčevi su se sudovi protezali ne samo na skladateljski rad kao „muzike neodređenog kompozitora u idejnom i muzičkom smislu“, već i na Kunčevo pijanističko umijeće koje je laviralo „od preciznosti sviranja do stanovite površnosti izvedbe i samovolje u interpretaciji“.⁶⁰ U Markovčevim je na-

su mi u Berlinu, a to mi vele i ovdje, da imam ‘moderne nerve’. Zaista, imam najviše sklonosti na modernu muziku, osobito impresionističku, gdje se osjećam najviše kod kuće ...“ Usp. GAMA [GRŠKOVIĆ, Branko]: [Interview s Božidarom Kuncom], *Jutarnji list*, 22 (4. 5. 1933.) 7636, 7.

⁵⁷ Usp. Branimir IVAKIĆ: Razvoj hrvatske muzike, *Hrvatska revija*, 3 (1930) 11, 591-592.; IDEM: Muzička izdanja. Žiga Hiršler: Ranjeno srce. Oskar Jozefović: Jagoda. Božidar Kunc: Tri pjesme za bas i klavir. Lujo Šafranek-Kavić: Sjaj sunčece, *Obzor*, 76 (10. 7. 1936.) 157, 2.; IDEM: Koncertna kronika [O nastupu Božidara Kunca, Zinke Kunc i Lava Vrbanića; Kvartet Glazbenog društva intelektualaca ...], *Obzor*, 76 (1936) 44, 1-2.; IDEM: Osvrt na koncerte [U Zagrebu su sa Zagrebačkom filharmonijom koncertirali (...). – Koncert je priredio i Božidar Kunc], *Hrvatska revija*, 9 (1936) 7, 388-390.;

Boris PAPANDOPULO: Impresionizam u našem muzičkom izražaju. Nekoliko zapažanja povodom kompozicione večeri g. Božidara Kunca, *Novosti*, 26 (24. 4. 1932.) 113, 11.; IDEM: Natjecanje pianista u Glazbenom zavodu. VII koncert Zagrebačke filharmonije, *Novosti*, 28 (4. 5. 1934.) 122, 13.;

Vladimir CIPRIN: Koncerat Rosette Anday, *Jutarnji list*, 24 (6. 11. 1935.) 8541, 10.; IDEM: Kompoziciono veče Božidara Kunca. Sudjelovali: gđa Zinka Kunc, gg. Milovan Ećimović, Lav Vrbanić, Zlatko Topolski i Božidar Kunc, *Jutarnji list*, 25 (21. 2. 1936.) 8646, 17.; IDEM: II. simfonijski koncerat Zagrebačke filharmonije, *Jutarnji list*, 26 (5. 2. 1937.) 8991, 10.

Žiga HIRSCHLER: Kompoziciono veče Božidara Kunca, *Jutarnji list*, 21 (4. 5. 1932.) 7275, 7.;

Stanislav STRAŽNICKI: Kompozicije Božidara Kunca, *Novosti*, 30 (22. 2. 1936.) 53, 10.

⁵⁸ Usp. Pavao MARKOVAC: Klavirno veče Božidara Kunca [O izvedbama opere Gajdaš Švanda J. Weinbergera, koncertu Božidara Kunca i koncertu Hrvatskoga pjevačkog društva Lisinski u Zagrebu], *Riječ*, 26 (10. 5. 1930.) 16, 13-14.; IDEM: Veče kompozicija Božidara Kunca, *Muzička revija*, 1 (1932) 4, 121-123.; IDEM: [O kompozicionim večerima Borisa Papandopula, Božidara Kunca ...], *Zvuk*, 1 (1933) 8-9, 306.

Marko TAJČEVIĆ: [O koncertima ...], *Zvuk*, 2 (1933-34) 6, 234-236.; IDEM: Muzika u zemlji (...) Zagreb [Koncertna kronika], *Zvuk*, 2 (VI-VII 1934) 8-9, 346; 448.; IDEM: Zagreb [O koncertima ...], *Zvuk*, 3 (1935) 5, 185-188.; IDEM: [O koncertima R. Odnoposoffa, (...), B. Kunca i Zagrebačkog kvarteta, (...)], *Zvuk*, 3 (1935) 8-9, 315-317.

⁵⁹ „Božidar Kunc je kao pijanista, muzički i kompozicijski nedonošće, kojem bi trebalo još temeljitog studija“. Usp. Pavao MARKOVAC: Klavirno veče Božidara Kunca [O izvedbama opere Gajdaš Švanda J. Weinbergera, koncertu Božidara Kunca i koncertu Hrvatskoga pjevačkog društva Lisinski u Zagrebu], 13-14.

⁶⁰ Usp. Pavao MARKOVAC: [O kompozicionim večerima Borisa Papandopula, Božidara Kunca ...], 306.

pisima, dakle, oštrica bila usmjerena uglavnom prema Kunčevim instrumentalnim (poglavito klavirskim) djelima, ali je ponekad (iako rijetko) doticala i Kunčevu vokalnu glazbu, u kojoj – kako je to tumačio Markovac – „dionica glasa (...) djeluje kao da je samo ‘nasađena’ na klavirski part“.⁶¹

Iz prethodnih je redaka razvidno da je, unatoč spomenutim (dvjema) izvedbama, Kunčevo djelo u godinama koje su slijedile – s obzirom na recepciju i trajanje u hrvatskoj glazbenoj zbilji – doživjelo sudbinu sličnu onoj Jozefovićeve skladbe.

Kad je pak riječ o istoimenoj popijevci za glas i harfu Ivane Lang, valja istaknuti njezinu posebnost u odnosu na prethodne dvije skladbe; ponajprije s obzirom na njezin znatno manji opseg te s obzirom na vrijeme u kojem je nastala, ali i stoga što je ta popijevka glazbenoj (muzikološkoj) javnosti posve nepoznato, dakle, dosad neizvedeno i zvukovno nedokumentirano djelo, čija je partitura sačuvana u rukopisu/autografu.⁶² Osim toga, dok Kunčeva i Jozefovićeve skladbe pripada vrsti popijevke za glas i orkestar, odnosno za vokalne soliste, zbor i orkestar, Ivana je Lang „reducirala“ instrumentalnu pratnju na zvučni spektar harfe; štoviše, klavirska pedagoginja i skladateljica i inače je znatan dio svojega opusa (gotovo svaku treću skladbu) posvetila tom glazbalu.⁶³

NEKE ODREDNICE SKLADBENOGA IZRIČAJA U TRIMA SKLADBAMA – U JOZEFOVIĆA, KUNCA I IVANE LANG

U daljnjim se mogućim usporedbama među trima djelima gdjekad uočavaju razlike, a gdjekad srodnosti, i to iz raznih aspekata (primjerice, recepcije tih djela, o čemu je bilo riječi, formalnoga oblikovanja, melodijske tvorbe, instrumentalne pratnje, odnosno instrumentacije/orkestracije).

Stihove Vidrićeve pjesme *Na Nilu* Božidar Kunc namijenio je jedinoj glasovnoj dionici (sopran) „ugrađenoj“ u orkestralno tkivo svoje istoimene balade, kao uostalom i Ivana Lang (alt ili bariton), dok je iste stihove Jozefović raslojio na veći vokalni ansambl (soliste i zbor), približivši se i po odabiru izvođačkoga sastava i po unošenju određenih elemenata drame svojevrsnoj „maloj operi“. Dok je u Ivane Lang dominantni izričaj suptilni lirizam prave solo popijevke, čije impresionističke obrise podcrtava harfa, Kunčeva je skladba bliska simfonijskoj pjesmi/slici (srodna Bersinu djelu *Sunčana polja* iz 1919.), a ne toliko baladi/kantati za veće ansamble kakva je, primjerice, u Jozefovića.

⁶¹ Usp. Pavao MARKOVAC: Veće kompozicija Božidara Kunca, 121-123.; Koraljka KOS: Hrvatska glazba između dva rata u svjetlu muzikološko-publicističke misli Pavla Markovca, u: Ivan Supićić (ur.): *Zbornik radova u povodu 75. godišnjice rođenja Pavla Markovca*, JAZU, Zagreb 1979., 27-39.

⁶² Osim partitura u rukopisu, u posjedu skladateljčine kćeri Kristine Beck-Kukavčić nalazi se i ostala autoričina ostavština: korespondencija, dnevnik te razna dokumentacija.

⁶³ Usp. Rajka DOBRONIĆ-MAZZONI: Harfa u djelima Ivane Lang. Prilog nekrologu skladateljici, *Sv. Cecilija*, 52 (1982) 1, 18.; također: Kristina LUČIĆ: Građa za povijest hrvatske glazbe. Popis skladbi Ivane Lang (1912. – 1982.), *Arti musices*, 33 (2002) 2, 263-288.

Dok je dakle u skladbama Kunca i Ivane Lang moguće sagledavati sličnosti/razlike s obzirom na njihov vokalni sloj (jedne glasovne dionice kao nositeljice stihova/priče), odnosno odklon od znatnijega dramatskoga iznošenja fabule sa svim značajkama (sceničnosti i dijaloškoga interpoliranja) što ga pjesnički predložak u sebi nosi, s druge su strane, kad je primjerice riječ o orkestralnom partu, u središtu pozornosti Kunčeva i Jozefovičeva skladba.

Naime, uz naslov Kunčeva djela obično su se navodili nazivi: kantata, simfonička slika, orkestralna fantazija s „umetnutom“ glasovnom dionicom, odnosno orkestralna pjesma, ali najčešće balada (kantata) za sopran i orkestar⁶⁴, dakle, posebna književna vrsta lirsko-narativnog karaktera, pjesma koja je svoj glazbeni korelat našla u prokomponiranoj glazbenoj formi i koja je u romantizmu nosila romantično-baladeskni karakter tajanstvenoga i sudbinskoga;⁶⁵ Kunc je, međutim, naslovu pridodao „pjesma za sopran i orkestar“.⁶⁶

Sličnosti na planu oblikovanja ukazuju na Jozefovičevu i Kunčevu koncepciju Vidrićevih stihova u dva dijela: „Impresije Nila u noći“ i „Buđenje zore“. Premda kraća i konciznija, i skladba Ivane Lang ostvarena je u dvodijelnosti forme („u malom“), koju (dvodijelnost) potvrđuje kratak (dvotaktni) interludij harfe s *glissando* stavcima kao pripremom/uvodom u stihove II. pjesme.

Jozefović je u svome djelu⁶⁷ pošao od teksta od deset strofa (po pet u oba dijela pjesme) od po osam impresionističkih stihova (osmostišja; okteta; oktava), kao, uostalom, i Kunc. On je, nadalje, za razliku od Kunca – uz dva istaknuta solistička broja, čiji su interpreti ujedno i nositelji glavnih uloga (u prvomu dijelu solistički nastup Kraljice Nila, a u drugomu arija roba) – zbarskom ansamblu dao snagu dramatskoga izraza i gotovo scensko shvaćanje, o čemu je

⁶⁴ Usp. *Leksikon jugoslavenske muzike*, 1984., 496.; Krešimir KOVAČEVIĆ: *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945-1965*, Udruženje kompozitora Hrvatske, Zagreb 1966., 206.; Koraljka KOS: Kunc, Božidar, u: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Kufferath – Litton, Macmillan Publishers Limited, London 2001., 2002, 25.

⁶⁵ Usp. Eric SAMS – Nicholas TEMPERLEY: *Ballad* (II. The 19th-century art form), u: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 Back-Bolivia, Macmillan Publishers Limited, London 1980., 75-76.; Milo CIPRA: *Balada*, u: *Muzička enciklopedija*, 1 A-Goz, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1971., 115.

⁶⁶ Kao dotad nepoznatu vrstu, baladu je u hrvatsku glazbu uveo Ljudevit Farkaš Vukotinović, čije su stihove uglazbili Ferdo Wiesner Livadić, Ivan Padovec te Vatroslav Lisinski u solo popijevki *Momak od oka*.

⁶⁷ Jozefovičeva skladba *Na Nilu* studijski je snimljena fragmentarno 1. travnja 1987. (u KD *Vatroslava Lisinskoga*). Ta snimka u trajanju od 16' 40", što su je ostvarili Zagrebački simfonijski orkestar RTV i Zbor RTV Zagreb, sa solistom Damirom Fatovićem i pod ravnanjem Zorana Juranica, bila je zamišljena kao izvedba jednoga dijela te skladbe (inače znatno dulje, u trajanju od 180') unutar TV-emisije *Zanemarena baština*. Usp. snimljeni materijal u fonoodjelu Hrvatskoga radija pod oznakom SCO 22472.

već bilo riječi, što je Jozefovića označilo „upravo predestiniranim za opernog kompozitora“.⁶⁸

Naime, dok je, s jedne strane, Vidrićev lirizam možda pobudio u Jozefoviću spoznaju o osobnoj tami, tjeskobi pred nepoznatim i dalekim, silasku, rastanku, naposljetku i tragičnom uminuću, s druge je strane skladatelj pjesnikovu imanentnu potrebu za dijalozima i „epskim“ razvijanjem lirskih situacija (ljubavi, prirode), dakle, za „fabuliranjem“ radnje svojih pjesama, ostvario odgovarajućom gustom i pregnantnom glazbenom fakturom, zasićenih harmonija, kojih je težište gotovo posve preuzela zbarska dionica. Štoviše, jedina dva solistička istupa u upravnom govoru, i to u dvjema strofama (po jedne strofe u oba dijela tekstnoga predloška), ostvarili su sopran (Kraljica Nefris) i tenor (rob). Međutim, u odnosu na ostala izrazna sredstva skladbenoga postupka, tenorska je dionica u Jozefoviću neuobičajena („čudnovati pjev roba u zoru“⁶⁹); ona se naime na neki način izdvaja iz glazbene tekture, jer je zapravo posve tradicionalno koncipirana: kao raspjevana melodijska linija vrlo bliska romantičnoj ariji.

Budući da se u Vidrićevu pjesništvu prisutno načelo (svjetlosnoga) kontrastiranja i opreke očitovao, među inim, i u tzv. pjesmama-parovima, a jedna je od njih „dvokomponentna“ *Na Nilu* (*Na Nilu I* i *Na Nilu II*), u kojoj je „noćni krajolik koji se lirskom kazivaču nadao demonijskim, kontrastirao dnevnom dionizijskom pejzažu jasne, čiste koloristike“⁷⁰, i Kunc je u pogledu glazbenoga oblikovanja slijedio dvodijelni formalni plan tekstnoga predloška. Uglazbljujući tekst istovjetan izvorniku, dakle, u kontinuitetu i bez ponavljanja⁷¹, očitovao je posve tradicionalan pristup očuvanju semantičkoga i emocionalnoga sloja književne riječi. Jasnoću formalnoga plana uglazbljenoga teksta mogla je remetiti naizgled određena neproporcionalnost (dvaju) dijelova, s neznatnom prevagom prvoga nad drugim. Skladatelj je, naime, u „pjesmi-paru“, zapravo u dvjema pjesmama u osnovi posve jednakoga trajanja (po pet strofa u oba dijela pjesme; u svakoj po osam stihova – osmostišja), drugu glazbeno sažeo, ostavivši tako cjelinu otvorenom. Iako dvodijelnost nije bila izražena eksplicite, njoj je pridonosilo provođenje jedinstvene motivičke građe na ključnim mjestima (reminiscencije: prva i druga strofa I. dijela/pjesme – prva i druga strofa II. dijela/pjesme; prva strofa II. dijela/pjesme – zadnja strofa II. dijela/pjesme). Takva je slobodnija ili oslabljena forma proi-

⁶⁸ Usp. Milan GRAF: Treći društveni koncert Konzervatorija (Prva izvedba Jozefovićeve balade „Na Nilu“), 4-5.

⁶⁹ Usp. *Ibid.*, 4-5.

⁷⁰ Usp. Cvjetko MILANJA: Vladimir Vidrić, u: Cvjetko Milanja (prirednik): *Vladimir Vidrić: Izbor pjesama*, 15.

⁷¹ Jedino se odstupanje od pjesničkoga predloška odnosilo na izmijenjen redosljed riječi u predzadnjoj strofi II. pjesme: umjesto „kraljici pozdrav reci umilni“ (u Vidrića), Kunc je – zacijelo iz razloga glazbene naravi – u partituri zapisao: „kraljici reci pozdrav umilni“.

stekla dakle iz glazbenoga sadržaja, koji je slijedio nizanje manjih cjelina/strofa i umetnutih orkestralnih interludija. Skladatelj je već u uvodnom odsjeku početnoga dijela skladbe (od 30 taktova) pokušao ostvariti atmosferu apsolutnoga mira i noći, što se i očekivalo iz sadržajnoga predloška, anticipirajući orkestrom (tekstni) opis prirode koja je kod Vidrića (inače izrazitoga eksterijerista) uvijek značila neku vrst pozornice ili okvira unutar kojega se odvijalo lirsko događanje. No, u širem smislu, u tomu su događanju na društvenoj pozornici, koja se prihvaća kao danost i povijesna činjenica, socijalni odnosi koji iz nje proistječu bili apstrahirani.

U sugeriranoj noćnoj atmosferi u Kunčevoj skladbi zapravo nema ničega tamnog. Dakle, unatoč neodređenosti, ugođaj („plavog neba u tihoj noći“) orkestralnoga uvoda više je asocirao na svjetlost i buđenje zore (sukladno „Vidrićevoj“ svjetlosti koja je pjesniku bila efektom pojavnosti prirode), pa je mogao glazbeno korespondirati i sa slično ostvarenim dvotaktnim uvodom („pjevanje zore“) u drugi dio skladbe. Osim toga, opetovanom se motivikom uzlaznih linija, s upečatljivim slijedom intervala: kvinta – kvarta – kvinta – kvarta (dakle, tonovima e-h-e-h-e), osobito u dionici solo violine, potom klarineta i fagota, te istih pomaka triola kao i glissandima harfe, zapravo stvarala aluzija visine („neba“). Čini se kao da je skladatelj prepoznao u Vidrićevu pjesništvu uočenu „potrebu da bude u suglasju s visinama“, što su naglašavali tumači njegova opusa.⁷² S druge je strane kretanje u kratkim notnim vrijednostima (šesnaestinskim sekstolama) pridonosilo lepršavosti i prozračnosti i, u neobičnom kontrastu prema dugim tonovima basovske podloge (kontrabasa), podsjećalo na bezvremenski „prostorno-prirodni i atmosferski stratum“. ⁷³ Moglo bi se reći da se taj dojam nije bitno promijenio ni pojavom glasovne dionice, koja se, podržavajući pasivnost subjekta, izdvojila gotovo neovisna u nekom usporednom sloju događanja, ali je ostala ovisna o ostalim izraznim elementima glazbenoga jezika.

U Jozefovića je taj uvod ugođaja tihe noći, zapravo tame i posvemašnjega mira, povjeren orkestru (visoki ton Des u violinama, uz čelestu i harfu) kasnoromantičkih harmonijskih postupaka, maglovito (bez jasnih obrisa). Oba skladatelja kao da su apstrahirala pojavnost u sadržaju naznačene tame. Ona je (noć) pjesniku poslužila poput nužne narativne potke ne bi li do izražaja došao „zgusnuti, iskričav prosjaj ljepote“⁷⁴, a o čijoj je ulozi Matko Peić kazao da „služi samo onako, kao što tamni baršun služi draguljarskom jastučiću, da blistavi detalj sine što fascinantnijim sjajem“. ⁷⁵

⁷² Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Dva slikarska aspekta Vidrićeva pjesništva, 101.

⁷³ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 210.

⁷⁴ Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeva rođenja), 62.

⁷⁵ Usp. Matko PEIĆ: Vidrić i slikarstvo, *Književnik*, 1 (1959) 5, 37.

Kao što su bili ustanovili teoretičari književnosti i poznavatelji Vidrićeve poezije, u pjesnikovu je izričaju znakovito ponavljanje/uporaba određenih riječi (atributa) ili čak takvim postupcima izazvano svojevrsno siromaštvo izricanja, među inim, i atributom – pridjevom i prilogom – *tiho* (koji je u Vidrićevu opusu čest i javlja se dvadeset puta);⁷⁶ naime, riječ *tiho* u pjesmi *Na Nilu* pojavila se ne samo u uvodu/prvoj strofi već i u nastavku pjesme, i to najčešće uz *noć* („u tihoj noći“, „nojca je tiha“, „o tihoj noći“) kao suaktera zbivanja, odnosno i uz aktere zbivanja, kraljicu („uzlazi tiho“) i roba („tiho se budi“, „doziva tiho“), pa se taj atribut (ali i drugi) mogu promotriti u kontekstu njihove uglazbljenosti. Dok je pjesnik njime težio prikazati tišinu, posve mirnu i statičnu atmosferu, i jer se „slučaj“ kao takav odigrao u potpunosti tišine,⁷⁷ skladatelji su – svaki napose – nastojali izreći svoje viđenje toga (i drugih) atributa, kolikogod oni bili banalni („nojca je tiha, / bajna i mila“), i zbog kojih je pjesniku znao prigovarati Matoš;⁷⁸ to su činili ne slijedeći nužno imperativ vjernoga tumačenja pojedinih riječi i/ili njihove simbolike, već onaj glazbene logike, unoseći pritom dramatičnost ili smirenost i na mjestima na kojima je takvo što zapravo bilo u opreci. Tako je dramatizacija atributima u Vidrića („*plameno* nebo“, „*žježeno* zlato“, „*krvava* svila“) ostala katkada u suprotnosti s trivijalnim i neodređenim ili pak posve jednostavnim glazbenim (napose melodijskim) postupkom (u Kunca), o čemu je riječ u sljedećim retcima.

Način na koji je, primjerice, Kunc uglazbio početak (prvoga stiha „nebo se plavi u tihoj noći“), pri čemu je riječi „tihoj“ namijenio najviši i najdulji ton u frazi, kao i iz drugih primjera u skladbi *Na Nilu* uočljiv autorov pristup melodijskoj tvorbi, pokazao je da se Kunčev skladateljski izraz u ranijoj fazi njegova stvaranja, osobito kad je bila riječ o vokalnoj dionici, temeljio na tradicionalnoj melodici relativne pjevnosti, no ne i u smislu klasicističko-romantičkoga shvaćanja melodičnosti. Dakle, i u fragmentima gdje je melodijska linija započela poprimati šire obrise slične romantičnoj ariji („Od ljubavi mrijem“, gdje se i dinamikom *fff* podcrtala sva silina trenutačne, neobične kraljičine strasti) nastavljala bi svoj tijek blizak recitativu („nebogi robe“). Štoviše, fraze vokalne dionice nerijetko su, i to obično u zadnjim stihovima strofa, završavale silaznom putanjom većih skokova, primjerice, za oktavu („Kraljica Nila“), za kvintu („Kraljica gine“), ali i za decimu na završetku prve pjesme, nagovješćujući neočekivanim silaznim melodijskim kretanjem (u intervalima: kvinta – kvarta – kvinta na slogovima riječi „miluje roba“)

⁷⁶ Usp. Ivo FRANGEŠ: *Matoš – Vidrić – Krleža*, 168-171, 220.

⁷⁷ *Ibid.*, 168.

⁷⁸ *Ibid.*, 170.; također: Ljiljana MOKROVIĆ: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeva rođenja), 61.

zapravo početak moguće (ljubavne) tragike i dramske tenzije, koja se tek poslije naznačila orkestralnim *intermezzom*. Naposljetku, završetak glasovne dionice na kraju prve strofe II. pjesme kao i na kraju skladbe (s istim stihom) uslijedio je također nakon njezina silaznoga pomaka: prvi put slijedom tritonusa i velike terce, a drugi put znakovitom malom tercom; njome se – u opreci stihu „krvavom svilom“ (koji je i sam u sebi nosio oprečnost) – djetinjom jednostavnošću sugerirala u konačnici neobična blagost, indiferentnost i smirenost „trenutka koji je donio prevlast nad trajnošću, nad procesom“⁷⁹, možda iznikla iz neutralnoga stajališta protagonista (pripovjedača), ali ne i iz neutralnoga okružja prirode („plameno sve je pokrito nebo, žeženim zlatom, krvavom svilom“), kakvom ju je vidio – kako je o Vidriću svojedobno zapisao Matoš – „klasik poganstva osjetljiv za nijanse u pejzažu“.⁸⁰

Uvodni je dio drugoga dijela Jozefovićeve skladbe (uvod u II. pjesmu) dijelom sličan uvodu u I. pjesmu; njime je oslikan ugođaj prijelaza noći u zoru isprekidanim motivima scherzoznoga karaktera, koja se motivska razradba glazbenoga materijala provodila u dionicama mješovitoga zbora („dva kamen-kipa“), katkada gotovo tonskim slikanjem (šumećim tremolom činela) ocrtavala paru nad Nilom, pa do pojave gradacije u gudaćim i puhaćim glazbalima („plameno ... nebo“).

Nadalje, kad je riječ o melodijskoj komponenti, u Jozefovića je solistički istup kraljice Nila bio podcrtan gradacijom u orkestru, kojom se sugeriralo stanje puno neke neobične, gotovo perverzne strasti i zbivanja pobunjene, uzburkane prirode („krše se vali, udaraju vesla“); u vokalnome sloju zborskoga nastupa s naglim upadima basova (stihovima „izmiče doba; o tihoj noći“), zbor pjeva/donosi završne verse I. dijela/pjesme („kraljica Nefris miluje roba“), dok orkestralna „bura“ pomalo posustaje, ali ne posvema, pretvarajući se u orkestralni nemir i svojevrstu „uzrujanost“ (*arpeggia, pizzicati*).

Već je bilo riječi o zanimljivom primjeru solističkoga pjeva tenora (roba), kao neubičajenom odmaku u melodijskom smislu te o njegovoj posebnosti u odnosu na ostalu glazbenu teksturu; naime, solistička je dionica („odriješi šajku dobri brodaru“) praćena tremolom (rob ostaje u šajci, dade je odriješiti), a potom se razvija u pjevnu, tradicionalno koncipiranu romantičnu melodiju/ariju („pusti da divni sanak dosnivam“) s ponavljajućim tremoliranjem gudača i harfe. Uznemirenost ostvarena tremolom naglašava pjesnički svjetlosni kontrast (*crn* brodara i *bijeli* kameni žal); opreka se očituje i u *tihom* dozivanju brodaru, smirenom i nježnom, ne bi li se rob prepustio (*tihom*) sudbini, predao se valima, dakle, (*tihom*) odlasku u

⁷⁹ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 210.

⁸⁰ Matoš je (kao uostalom i A. B. Šimić) strogo sudio o Vidrićevoj poeziji (napose o atributima, ali i općenito) ne držeći osobito vrijednom ni pjesmu *Na Nilu*. Usp. Ivo FRANGEŠ: *Matoš – Vidrić – Krleža*, 169, bilj. 8.

smrt. Kao što je o toj pjesmi rečeno, temeljni je pjesnikov doživljaj dan upravo u onim objektivno banalnim atributima („nojca je tiha / bajna i mila“);⁸¹ tomu dodajmo da se pjesnikovu snažnom doživljajnom svijetu (iako opisanom banalnim atributima) pa onda gdje i banalnim glazbenim jezikom (u Kunca) ili tonskim slikanjem nadolazeće drame pred „valovima *silnim*“ te nakon robova „*umilnoga* pozdrava“ (u Jozefovića) takva doživljajnost dodatno još podcrtala.

Kad je, nadalje, riječ o načinu uglazbljivanja tekstnoga predloška, na posve je osobit način toj Vidrićevoj pjesmi pristupila skladateljica Ivana Lang (*Na Nilu* op. 95 iz 1977. godine).⁸² Kako su, naime, neki teoretičari književnosti u pjesmi uočili određen razvoj „sa ženskoga motrišta“ ili iz „ženske erotske perspektive“, svrstavajući je – po tematskoj srodnosti – u tzv. „žensko-erotsku grupu pjesama“⁸³ (primjerice, prije spomenute stube kao poveznica s temom žene⁸⁴), zanimljivo bi bilo istaknuti da je već na izvanjskome planu unutarnju sažetost pjesničkoga izraza skladateljica iskazala očito namjernim izostavljanjem dviju strofa; izbjegavši na taj način upravni govor glavnih likova (kraljice Nefris u prvoj te roba u drugoj strofi), odnosno njihovih monologa, pa tako i dramatsko-psihološko raslojavanje jedine glasovne dionice u njezinoj skladbi, zadržala je, međutim, sve ostale strofe (s ponekim izmijenjenim riječima u redoslijedu i ortografiji⁸⁵) što su posve neutralno iznijele slijed događaja, ne želeći na neki način prodrijeti u „uzrok“ i „posljedicu“ zbivanja. Zapravo, ostao je samo bitni, unutar prirodnoga okružja dominirajući sadržajni sloj (kraljica Nila uživa u ljubavi s robom), a ne i eksplicitna potvrda u slobodnom kraljičinu iskazu („Od ljubavi mrijem, nebogi robe, / I kako zvijezda / Plave visine / Nemirna dršće, / Samotna gasne, / Za tobom tako / Kraljica gine“) u I. pjesmi; ni u II. pjesmi nema izravnoga iskaza protagonista, još u I. pjesmi nago-viještene (ljubavne) tragike. Predmnijevamo da je autorica i na taj način, ne samo glazbom, podcrtala vidrićevski svijet zaustavljenih trenutaka stilizirane tragedije.

⁸¹ *Ibid.*, 171.

⁸² Skladbu *Na Nilu* op. 95 (tekst Vladimir Vidrić; za glas /mezzosopran ili bariton/ i harfu; ponegdje se navodi za alt ili bariton i harfu), nastalu 1977. godine, autorica je posvetila svojoj kćeri, inače solo pjevačici Kristini Beck-Kukavčić („posvećeno mojoj kćerki Kristini“), kojoj zahvaljujem na ljubazno pruženoj mogućnosti uvida u partituru te skladbe.

⁸³ Usp. Josip UŽAREVIĆ: Predgovor, 12, 16.

⁸⁴ Usp. Josip UŽAREVIĆ: Vizualnost Vidrićeve lirike, 118.

⁸⁵ Na temelju uvida u autografnu partituru zamjetno je da Ivana Lang nije slijedila Vidrićev predložak posve vjerno (ili je možda riječ o nekim lapsusima); dakle, osim dviju strofa koje – kao što je napomenuto – nije uvrstila u svoju skladbu, izmijenjene riječi odnose se na sljedeće: umjesto „u tihoj noći“ → „o tihoj noći“; umjesto „s obala Nila“ → „s obala nilske“; umjesto „nojca je tiha, bajna i mila“ → „nježna i tiha, čarna i mila“; umjesto „prosniva sanak“ → „prosniva danak“; umjesto „plameno sve je pokrito nebo“ → „sve je plameno prekruto nebo“ (u obje pjesme: I. i II.); umjesto „rob sanak sniva“ → „rob sniva sanak“; umjesto „doziva tiho crnog brodarka“ → „tiho doziva snenog brodarka“.

Međutim, ako su i u Kunčevu djelu i u skladbi Ivane Lang jednoj glasovnoj dionici bili namijenjeni Vidrićevi stihovi i ako je skladateljica upravo stoga mogla toj dionici (altu ili baritonu, zato joj je bilo svejedno) dati ulogu neutralnoga pripovjedača (jer je načinila odabir strofa Vidrićeve pjesme za koje je držala da ih može „iznijeti“ jedan glas), Kunc u svojoj skladbi, također s jednom glasovnom dionicom (sopranom), odabir izvodačkog sastava nije prilagođavao sadržaju stihova (s progovorom ženskoga i muškoga lika), ukratko – nije vršio njihov probir.

Dakako, prije navedeni atributi (*silni*, *umilni*), dakle i progovor roba, izostali su u popijevki Ivane Lang; a budući da je odsutna radnja, ostale su samo (statične) slike prostora, pa se i melodijska linija glasovne dionice u njezinoj skladbi kreće u malim pomacima, bez posebnih oscilacija, i posve je podređena ulozi stvaranja takva fluidnoga ozračja bez/svevremenskoga, doduše u prostornom smislu konkretnoga, ali moguće i neodređenoga, lokaliteta u kojem se inače nalazi vidrićevski pasivni subjekt – o čemu će biti riječi – i koji se utapa u „prostorno-prirodni atmosferski stratum“.⁸⁶ U prethodnim retcima istaknut, u Vidrića čest atribut *tiho* u popijevki Ivane Lang uglazbljen je s neznatnim promjenama, a često je riječ o dvoslogu na istome tonu: primjerice, „o tihoj noći“ → na način silaznoga pomaka na riječ *tiho*, nakon čega *tiho* ostaje na istom tonu; umjesto „nojca je tiha“, u partituri stoji „nježna i tiha“ → na ovom su mjestu slogovi riječi *tiha* također na istom tonu; „u tihoj noći“ → zamjetan je uzlazni pomak melodijske linije za ton više; „uzlazi tiho“ → slogovi riječi *tiho* opet su zabilježeni na istom tonu, ali, suprotno očekivanom (ili banalnom) „uzlaženju“ melodijske linije, tri su sloga u riječi *uzlazi* uglazbljena postupnim silaznim pomakom triju tonova (b, as, ges); nadalje, kod stiha „tiho se budi“ → javlja se postupni pomak uzlazno; također, stih „tiho doziva“ → donosi zapravo istu glazbenu građu, ali kao sekvencu za ton više; naposljetku, u popijevki Ivane Lang – kao što je navedeno u bilj. 85 – nema atributa *crn* već *snen/og* brodar/a.

Uvodni se dio u skladbi Ivane Lang – u odnosu na one u Kunca i Jozefovića – izdvaja ponajprije stoga jer sadrži instrumentalni dio (harfe) od samo jednoga takta, nakon kojega solo glas u malim melodijskim pomacima sugerira ozračje opisano pjesničkom riječi (s akordskom pratnjom u kojoj se prepoznaje povećani kvintakord, neodređene harmonijske funkcionalnosti, ali zato s izrazitim kolorističkim nabojem); pritom se u uvodnom motivu/dvotaktnoj frazi („nebo se plavi u tihoj noći“ – u partituri *o!*), koje se melodijska linija kreće uglavnom u opsegu terce, riječi *tiho* namijenio najdublji ton (f), a istovjetan je ostao glazbeni sadržaj i sljedeće fraze („val se razlijeva i pjenu sipa“) ostvarene za ton niže, dakle, sekvencno. Zapravo, ta se uvodna ritamsko-melodijska fraza može držati temeljnom

⁸⁶ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 210.

jezgrom čitave skladbe, ponavljajućom i katkada neznatno variranom; štoviše, autorica je na identičan način uglazbila 1. strofu I. pjesme i 1. strofu II. pjesme.

Kao što su – govoreći o Vidrićevu pjesničkom opusu – neki autori uočili tzv. tamne i svijetle pjesme, kao i to da većina među njima, pa tako i *Na Nilu I* i *Na Nilu II*, ima svijetlu (svjetlosnu) završnicu,⁸⁷ moglo bi se zapravo govoriti o slično nijansiranome svjetlosnom tonu i u završetcima dijelova/pjesama u Kunčevoj skladbi, o neke vrste neodređenosti/otvorenosti završne fraze u glasovnoj dionici te o fluidnosti završnih taktova *glissandom* harfe. Sve to kao da je korespondiralo s Vidrićevom „potrebom za svjetlinom i denokturiziranjem noći kao tipičnim neoromantičkim elementima“.⁸⁸

Dakle, kad je riječ o završetcima pojedinih manjih ritamsko-melodijskih cjelina, napose o završetku dijelova (I. i II. pjesme, pa i čitave skladbe), za razliku od Kunca – koji je završetak skladbe koncipirao tako da je glasovnoj dionici povjerio postupni i smirujući efekt (rabeći spomenuti silazni interval male terce u vokalnoj dionici ne bi li izbjegao potvrdu tonaliteta, a k tomu takvo zbivanje još dodatno „neutralizirao“ *glissandom* harfe) – u Jozefovića je, nakon apoteoze (s orguljama) u Cis-durskom tonalitetu, primjetno nestajanje/slabljenje tenzije (u Des tonalitetu) glazbenim motivom u dionici engleskoga roga i harfe, također nejasnih obrisa, ali s jasnim potvrđivanjem durskoga tonaliteta na završetku skladbe. Prethodila mu je (završetku) glazbeno-motivska građa srodna onoj iz uvoda u II. pjesmu (jer je riječ o istovjetnim stihovima: „Dva kamen-kipa pjevaju zoru“), dakle sličnoga ugođaja, što ga je autor dočarao specifičnom instrumentacijom (na način da je polovica gudača svirala *con sordino*) uz timpane.

Spomenuto je i to da su 1. strofa II. pjesme i zadnja strofa II. pjesme dijelom istovjetne u tekstnom sloju, dakle obje završavaju sintagmom „krvavom svilom“. Te je strofe Ivana Lang uglazbila drugačije, rabeći, međutim, temeljnu motivsku građu/jezgru; štoviše, autorica je sintagmu „krvavom svilom“ izrekla glazbom na način kojim se svjetlosna završnica nazire eksplicitno u završetku njezine popijevke, silaznim pomakom glasovne dionice u opsegu male terce (es-des-c: trima tonovima za trosložnu riječ „krvavom“) i zaustavljanjem na zadnjem tonu c („svilom“), naposljetku, i akordičkom potvrdom F-durskog tonaliteta.

⁸⁷ Usp. Josip UŽAREVIĆ: Vizualnost Vidrićeve lirike, 109-110.

⁸⁸ Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Dva slikarska aspekta Vidrićeva pjesništva, 102.

Premda je Kunc polazio najčešće od glazbenoga motiva kao temeljnoga tvorbenoga elementa glazbenih tema, i s pozornošću usmjerenom prema vokalnom, motivsko kolažiranje dovodilo ga je ponekad do melodioznijih rješenja kratkoga daha, ne i do naglašene raspjevanosti, kao i do određenih odstupanja od uobičajenih načina u oblikovanju vokalne dionice. Ona su se (odstupanja) ponajprije odnosila na izbjegavanje periodičnosti, koju je nadomjestilo nizanje novih ili ponavljanje već poznatih motivskih cjelina (poput, primjerice, sličnosti između prve i zadnje strofe /samo na tonu više/ u II. pjesmi: „dva kamen-kipa“) uz, daka-ko, slobodnije vođenje njihovih melodijskih linija (mjestimice s tonovima izvan terčne strukture akorda), te na nejasne granice između melodioznih i recitativnih dijelova. Meloritamsko je kretanje omogućavao nenametljiv, no u dovoljnoj mjeri fleksibilan metar, osobito u odlomcima suzdržane recitativnosti i u inače prevladavajućim kretanjima u malim intervalima, obično u sekundama i tercama, bez kromatike („nijemo se koč s obale Nila“). Naime, ponekim se izmjenama metra, i to isključivo unutar 4/4, 3/4 i 2/4 mjere, ostvarivao nesmetan protok ritma, s čestim triolama u vokalnoj dionici te s brojnim grupacijama triola, sekstola, septola, decimola i pasaža i općenito bogatim metarskim raščlanjivanjem u instrumentalnim dionicama, što je inače bilo znakovito za kasni romantizam i impresionizam. Stoga se i Kunčeva sklonost plesu i plesnim ritmovima, koja se inače podudarala s tipičnom jugendstilskom gestom tijela,⁸⁹ u ovom djelu više ogledala kao razgibanost: valova („val se razlijeva i pjenu sipa“; „krše se vali“), ljuljanje šajke („zlatna se šajka ljulja na valu“), pokretanje vesla („udaraju vesla“), koju su obilno pokušali predočiti i u glazbu pretočiti pokretljiviji instrumenti (harfa, flaute, klarineti, gudaća glazbala). U tim je slučajevima ritamske dominacije, a zapravo naglašene ritamske monotonije (poput sugestivna dojma otkucavanja ponavljanjem ritamskoga motiva osminki i paralelizmom sekstakorada u violončelu, čelesti i flautama: „izmiče doba o tihoj noći“), i melodija glasovne dionice obično poprimala banalni karakter (početak druge strofe I. dijela/pjesme „zlatna se šajka, ljulja na valu“ te poslije gotovo identičan početak druge strofe II. dijela/pjesme „do bijelih stuba ljulja se šajka“).

S druge je strane Jozefović gibanje „zlatne šajke“ prikazao scherzom, svijetlom instrumentacijom bez dubokih tonova, težeći tek stvaranju dojma udaranja vesla, a ne doslovnoga prepoznatljivoga (ritamskoga) pokreta. Motiv unutrašnjosti šajke i atmosfere u njoj („bugari harfa“), fluidnosti što struji između roba i kraljice i gdje ona „prosniva sanak na grudih roba“, skladatelj je ostvario slabljenjem intenziteta, i to nakon gradacije koju je primijenio u prethodnim stihovima (u dionici soprana na tonu h2: „posuta cvijećem, prekrita svilom“).

⁸⁹ Usp. Cvjetko MILANJA: Vladimir Vidrić, u: *Vladimir Vidrić: Izbor pjesama*, 18.

Činjenica da je Jozefović zbarskoj dionici namijenio znatniju ulogu podudara se i s načinom na koji je autor pristupio uglazbljenju Vidrićevih stihova; u takvu načinu naime prevladava motivski rad, što je značilo i učestalo ponavljanje pojedinih riječi/stihova. Suprotno tomu, Kunc je tekst uglazbio u kontinuitetu i posve vjerno, dok je Ivana Lang – kao što je već naznačeno – „izbacila“ dvije strofe (u kojima progovaraju dva glavna lika), ali i izmijenila poneke riječi. Naime, „isprekidanost radnje“ istoga tekstnoga predloška u Jozefovića se mogla znatnije ostvariti u zbarskoj fakturi koja mu je stajala na raspolaganju i bila temeljem; takvim njezinim koncipiranjem mogao je postići neprekinutost ponavljanja u svim zbarskim dionicama, pa se u njegovu djelu Vidrićevi stihovi „pomiču“ sa svojega mjesta nasuprot tomu da riječi slobodno teku. Dakle, svaki je novi stih u vokalnoj (zbarskoj) dionici redovito uglazbljen na način imitacije. Otuda su potekle stano-vite sugestije onodobne kritike o kazalištu kao primjerenijem prostoru izvedbe takva djela nego što bi to bio statičan koncertni podij, i gdje bi možda sve bilo „jasnije i razumljivije“, a i „motivski dinamizam“ majstora kolažiranja došao bi do punoga izražaja.⁹⁰

Nadalje, jedna je od osobitosti Vidrićeve poezije, koja dotiče specifičan pristup sadržajnosti, laviranje između ljepote i erotike; na razini imaginarne želje, u uglazbljenoj je formi u ovom slučaju (u Ivane Lang) ono podcrtano, a zamišljena želja/čežnja u sadržajnom sloju ostala je nejasnom/neostvarenom. Tomu pridonosi postupak neprekinutoga provođenja niza od šest šesnaestinki (kao obrasca u dionici harfe) u skladbi Ivane Lang, koji se može pojmiti svezom prije istaknute glazbenosti Vidrićevih stihova što izlazi iz njihove jednoličnosti (oni se ljuljaju u pravilnome ritmu valova što oplakuju lađu i daju ton nokturalnom ugođaju). Premda takvo (glazbeno)ritamsko gibanje naoko sugerira neprekinute pomake, dakle, svojevrсни „dinamizam“, ono je, u takvoj mjeri primijenjeno, zapravo proturječno, i svojom monotonijom biva u korelaciji sa spokojnim, savršeno mirnim i gotovo melankoličnim osnovnim tonom pjesme.⁹¹

U usporedbama Kunčeva i Jozefovićeve umjetničkoga rada inače se, a osobito u pogledu orkestralne dionice, naglašavala „Kuncova vjernost impresionizmu Ravelova kova“ napose kad je bila riječ o popijevkama kao što su *Tri pjesme* za bas i klavir (*Smrt karnevala* Miroslava Krleže; *Napitnica*; *Zima* A. B. Šimića), dok je Jozefovićeve glazba bila bliža „straussovskej“.⁹²

⁹⁰ Sintagmu je upotrijebio Pavao Markovac pišući o Cipri (kod kojega je satove kompozicije pohađala i Ivana Lang) u članku: Koncert Zagrebačkog kvarteta, *Zvuk* 1 (1933) 5, 184-185.

⁹¹ Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeve rođenja), 59.

⁹² Usp. Branimir IVAKIĆ: Muzička izdanja. Žiga Hiršler: Ranjeno srce. Oskar Jozefović: Jagoda. Božidar Kunc: Tri pjesme za bas i klavir. Lujo Šafranek-Kavić: Sjaj sunčece, 2.

Osjećaj za nijanse instrumentalnih boja mogao je nagnati Kunca na rano stvaranje srodnih djela, a mnoga su nastala u mladenačkom razdoblju, i to tijekom desetak godina skladateljeva stvaranja (između 1926. i 1936. godine). Među njima je – osim ranije nastale *Idile op. 1* (1926.) – baladi *Na Nilu op. 7* (skladanoj vjerojatno istodobno s prvim popijevkama, dakle, početkom 1927. ili ranije⁹³) pripalo prvenstvo na području (vokalno)orkestralnoga stvaralaštva, a u širem je smislu djelo označilo i početak Kunčeva dodira s orkestralnom glazbom, nakon kojega su u nekoliko godina uslijedile i druge skladbe: *Koncert za violinu i orkestar u g-molu op. 8* (1927./28.), *Dramatički prolog op. 11* (1928.), *Svečana uvertira za veliki orkestar op. 13* (1930.), *Koncert za klavir i orkestar u h-molu op. 22* (1933./34.), potom *Simfonijski intermezzo* (1934.) te *Predigra žalobnoj igri op. 25* (1935.) i *Marcia funebre op. 31*.

Jedina glasovna dionica u Kunčevoj baladi nije, dakako, mogla ostvariti posve jasnu diferencijaciju unutar monološko-dijaloškoga postupka prisutnog u Vidrićevu predlošku, pa se melodija vokalne dionice razgraničila s orkestralnom pratnjom na način da je orkestralna dionica preuzela tumačenje onih nijansi što su izmakle glasu: od mjestimice površnoga oslikavanja radnje („udaraju vesla“) i razigrane svirke čeleste, harfe, flaute i violine u opisu gibanja („ljulja se šajka“) do gradacije i uzburkanosti u čitavom orkestru s naglašenim timpanima (u „opisu“, zbog te i takve ljubavi pobunjene, prirode: „krše se vali“). Oslikavanje atmosfere, postignuto osobito izražajnom dinamikom i agogikom, kao i jednostavnim melodijskim obrisima, dovodilo je nerijetko do gotovo onomatopejske ilustrativnosti kojom je orkestar podcrtavao tekst („bugari harfa“ ili pak „izmiče doba o tihoj noći“ /flaute, čelesta, violončelo/) te potvrdilo Kunčev izrazit smisao za improvizaciju: u tom su smislu bila česta *pizzicata* (scena buđenja roba: „fenjeri plamte“) i *tremola* gudačkih glazbala, činela i timpana, te posebice *arpeggia* i *glissanda* harfe.

Tekstni motiv „ljuljanja šajke“ bio je već primjerom za motivski rad i ritamski protok u Jozefovićevu djelu (u I. pjesmi: „zlatna se šajka ljulja na valu“); on se pojavljuje i u II. pjesmi („do bijelih stuba ljulja se šajka“), a može biti tek jednim od primjera i Jozefovićeve instrumentacije. Naime, takvo se gibanje/pokret ritma „ljuljanja šajke“ podcrtalo *pizzicatom* gudačkih glazbala, harfom i zvucima čeleste (dakle, posebnosti boje zvuka), što, među inim, taj odlomak čini jednim od najuspjelijih u autorovoj partituri, nakon kojega se ponovno pojavljuje motivska imitacija s početcima u svakoj od zbornih dionica *a cappella* („rosna ju trska napolak skrila“). Nadalje, nakon motiva uzlaženja uza stube („uzlazi tiho s vijencem na čelu“), koji je – zapravo u opreci s tekstom (*tiho*) – uglazbljen u vrlo glasnoj dinamici (*ff*), djelujući poput kakva trijumfa, nastavlja se zborni dio („na dnu od šaj-

⁹³ Skladatelj je nakon završnih taktova u autografu zapisao: „Zagreb Maj – Juni 1927.“, a sasvim na kraju, na zadnjoj stranici: „Prva izvedba bila dne 29. juna 1927. u Zagrebu.“

ke“); naposljetku, prizor buđenja roba autor je ostvario kombinacijom orkestralnih boja: pokretljivošću klarineta, tremoliranjem gudačkih glazbala, sordiniranim trompetama te osobito *flaggiolettima* u violončelima („tiho se budi“), a na mjestu gdje rob doziva crnog brodarka („doziva tiho crnog brodarka“) javljaju se timpani, trombon i njegova jeka/odjek, prvi put u rogovima, a drugi put u klarinetima.

Međutim, zbog dramatskih značajki što ih ima Jozefovićevo djelo, razumljivo je da je u toj kompleksnijoj skladbi relativno česta promjena tempa, mjere i ugođaja, u kojem se naslućuju tragovi od sudbinskoga i nemirnoga iskaza do posve nestavnoga, lirskoga, pastoralnoga i razigranoga. Sve je to bilo moguće izraziti na podlozi skladateljeva harmonijskoga govora koji se pokazao iznimno snažnim izražajnim glazbenom elementom. Osim spomenutoga motivskoga rada (motiv kraljice Nila; motiv na tekst „nebo se plavi“ u prvome dijelu pjesme i njegov obrat u njezinu drugomu dijelu), u Jozefovića, majstora instrumentacije, težište biva u orkestralnom dijelu partiture; mjestimice i odveć gust, veliki je orkestar (u kojem je i čelesta sa svojim srebrnim zvukom) nositelj i efektnih i apartnih i rafiniranih rješenja. Da je Jozefovićevo kantata *Na Nilu*, među inim, bitan pokazatelj autorove orkestracije (koja se u znatnoj mjeri temelji na motivskom radu), vidi se i po tom što je zapravo kratak Vidrićev tekstni predložak (od 10 strofa s po osam impresionističkih stihova) autor izrazio glazbom u trajanju od sat i pol!⁹⁴

Dobro poznavanje orkestralnih mogućnosti (koje je Kunc bio usvojio u Bersinjoj skladateljskoj školi) i naginjanje postimpresionističkoj slikovitosti, znakovito za njegove ranije radove, pokazalo se i rafiniranom uporabom orkestralne palete u ovoj skladbi.

Kunc, naime, primjenjuje neke postupke u skladu s romantičkim načelima, poput broja i rasporeda instrumenata; štoviše, uloga gudačkoga sastava – koji je mjestimice dominirao bilo provođenjem tematskoga materijala, bilo koloritom (poput učestaloga sordiniranja gudača), bilo solističkim tretmanom (osobito solo violine i violončela) – bila je pojačana još i dionicom solo violine te podjelom II. violine i viole (a 3).

S druge pak strane, u orkestralnim se postupcima mogu prepoznati i utjecaji elemenata impresionističkih obilježja. Naime, u provođenju važnijih tema ili pjevnije motivike istaknutiju su ulogu imali solistički istupi nekih instrumenata (primjerice, violine, violončela, klarineta /u liričnom fragmentu instrumentalnoga *intermezza* nakon I. pjesme/). Drugim riječima, češći su bili u različitim kombinacijama individualni i skupni nastupi glazbala (klarineta, flauta, rogoва te osobito harfe, čeleste, violine, timpana, rijetko tube), a samo je jednom – i to između I. i II.

⁹⁴ Usp. Snežana JARIĆ: *Oskar Jozefović (1890-1941): lik skladatelja s posebnim osvrtom na instrumentalni opus*, 35-36.

pjesme (*Molto marcato; Larghissimo e molto appassionato*) – orkestar zazvučao u punome sastavu (*tutti*).

Boja zvuka u širem je smislu proizlazila ne samo iz orkestracije, dakle iz pomno reducirane zvukovne mase i dinamičke snage, što je tako dovodila do prozračnosti, profinjenosti i elegancije orkestralnoga sloga, već i iz spomenutih pojedinačnih postupaka u tretiranju instrumenata i glasa (njihovih kombinacija, sordiniranja gudaćih glazbala, načina interpretacije), potom iz tematskoga rada, a napose iz harmonijskih odnosa u glazbenom tkivu kao važnoga faktora ekspresije u djelima obojice autora. Harmonijski je izraz bio posljedica smionijih postupaka u pristupu tradicionalnim elementima (primjerice, nizanja usporednih intervala i akordā, aglomeracije tonova u akordu, kromatike, proširene tonalitnosti, izbjegavanja durskoga i molskoga tonaliteta i čvrstih funkcijskih zakonitosti, osobito u neodređenosti završetaka), što je mjestimice uzrokovalo raznolik spektar harmonijskih rješenja.

Rečeno je da je, za razliku od Kunčeva i Jozefovićeve djela, Ivana Lang Vi-drićeve stihove izrazila glazbom sažete, male forme (u trajanju od 5'). Naime, dok se suptilnost i liričnost njezine solo popijevke podcrtavala ne samo pratnjom harfe sa stalnim *arpeggio* i kratkim solističkim *glissando* nastupima već i glazbenim ritmom kojim je – u neprekinutosti osminskoga pulsa s naizmjeničnim 12-, 6- i 9-osminskim taktom – ostvarena relativna podudarnost mjere i ritma stihova, srodnosti u stvaralačkim postupcima u ponekim dijelovima opusa Kunca i Jozefovića mogle bi se tražiti u segmentu postimpresionističkih oznaka kakve se javljaju i u Jozefovićevoj kantati *Na Nilu*; dakle, više u bliskosti s harmonijsko-kolorističkim potezima (apartnih harmonijskih kombinacija), dijelom u otklonu od onodobnoga imperativa nacionalnoga (u većoj mjeri u Jozefovićevu negoli u Kunčevu djelu) te u posezanju za internacionalnim vokabularom („glazbenog internacionalizma“)⁹⁵, u koji je ipak utkano i „osjećanje pučkoga“, odnosno u dodirnim točkama impresionističkih utjecaja u postizanju sanjarskoga i fantastičnoga. Štoviše, osim harmonijsko-kolorističkih skladbenih poteza utemeljenih na kasnoromantičkoj tradiciji, upravo su osobitosti otvorenoga, nekonvencionalnoga formalnoga plana u Jozefovićevoj skladbi srodne istovrsnim postupcima impresionističkoga stila.

U nekim je tekstovima o Kuncu uočeno da je skladatelj, „premda u otklonu od ideologije nacionalnog smjera u hrvatskoj glazbi, u neka svoja djela unosio folklorne motive“ kao i to da su oni bili „više egzotika i igra nego kao znak umjetničkog

⁹⁵ Usp. Boris PAPANDOPULO: Impresionizam u našem muzičkom izražaju. Nekoliko zapažanja povodom kompozicione večeri g. Božidara Kunca, 11.

programa“.⁹⁶ Svojedobno je i Boris Papandopulo primijetio da se u nekim djelima Kunc pokušao približiti nacionalnom muzičkom izražaju, ali je svojim stajalištima o impresionizmu i nacionalnoj glazbi istodobno ustvrdio i to da su „impresionizam i nacionalna muzika (...) najveći neprijatelji“, nazivajući to „konfliktom koji izbi-ja posebno u solo pjesmama (ciklus ‘U poljima’; ‘Prosjak Rahim’)“.⁹⁷

U Kunčevoj baladi *Na Nilu* mogli su se uočiti tragovi folklorizama, dakako, više u stiliziranom obliku ili u asocijativnosti što je proizlazila iz prepoznatljivih elemenata: kvintnih ostinata i bordunskih tonova pratnje (u dubokim gudačim glazbalima), iz melodijskoga kretanja s čestim intervalskim pomacima za sekundu i silaznih završetaka fraza za kvartu te, općenito, iz strukture ponekih meloritamskih motiva s prizvukom sjetne pjesme (5-taktnoga motiva karakterističnog za tvorbu glazbenih rečenica tradicijske provenijencije: u klarinetu nakon 1. dijela skladbe – „solo espressivo“) ili pučkoplesnih ritmova (4-taktna tema u dionici klarineta i potom u I. violini: u orkestralnom *intermezzu* nakon 1. dijela skladbe – „Piu mosso“).

Kao što je u Vidrića zamijećena „lirska transformacija optičkog efekta u verbalni medij“ kojom je „poput povratne sprege doživljaj riječi onako kako se doživljava ono što se vidi moguća (...) veza sa slikarstvom“⁹⁸, tako je u skladbi (skladbama) Ivane Lang na Vidrićeve stihove primjetna lirska transformacija verbalnoga medija u glazbeni svijet, kojim se (skladbenim postupcima) moglo „osjećati“ ono što je vizualno prezentirano pjesnikovim tekstnim/poetskim slojem. Međusobno prožimanje pjesničke slike/riječi i tona postalo je tako intenzivnijim i trajnijim u impresionističkom glazbenom ostvaraju, a ionako nejasne „slike“ (Vidrićeva) artificijelnoga nestvarna krajolika u secesijskom dekoru postale su – u glazbenim djelima (poglavito Kunca i Ivane Lang) – još fluidnijima.

Sintagme „fenjeri plamte“, „rosna trska“ ili „s vijencem na čelu“ lirski su impulsi izrazitih larpurlartističkih obilježja; posljednje je dvije autorica koncipirala kao dvotaktnu frazu, drugi put kao sekvencu i s neznatnim variranjem.

Govoreći o harfi, glazbalu koje se našlo i u pjesničkom narativu, valja naglasiti njezinu višestruku ulogu: ona naime i u pjesničkoj riječi izravno pobuđuje asocijacije drevnoga i davnoga (kao što i sama njezina povijest jest), pa se, dakle, uklapa i u predodžbu „interijera“/„inventara“ modernističke epohe; s druge strane,

⁹⁶ Usp. Koraljka KOS: Božidar Kunc – hrvatski pjesnik klavira (Skica za portret). U povodu stote obljetnice rođenja, *15 dana*, 46 (2003) 3, 9.

⁹⁷ Usp. Boris PAPANDOPULO: Impresionizam u našem muzičkom izražaju. Nekoliko zapažanja povodom kompozicijske večeri g. Božidara Kunca, 11.

⁹⁸ Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Dva slikarska aspekta Vidrićeva pjesništva, 94.

ona svojom asocijativnošću potiče na – slijedom glazbene logike – gotovo nametnuto i/ili očekivano oponašanje njezina zvuka doslovnom uporabom u svakome od apostrofiranih glazbenih djela. Razumljivo je stoga da je u svim trima djelima, bilo na mjestima na kojima se to inače moglo očekivati bilo na onima gdje se nastojao postići samo kolorit atmosfere impresionističkih odsjaja i/ili suptilne melankolije, harfa bila zastupljena u znatnoj mjeri (o čemu je bilo sporadično riječi i u prethodnim retcima); štoviše, u skladbi Ivane Lang harfa je i jedini nositelj instrumentalnoga tumačenja, zamjenjujući, doduše ograničenom paletom akordike, „orkestralni“ sloj partiture.

NA KRAJU

U sadržajnom je ishodištu Kunčeva mladenačkog djela i Jozefovićeve opsežnije i slojevite skladbe, odnosno suptilne popijevke Ivane Lang (nastale u autoričinom zreloj životnoj dobi), bila poezija koja je nosila impresionističku i secesionističku estetizaciju zbilje, a po tipu stiha i formalne organizacije ostala je bliska devetnaestostoljetnim uzorcima.

Ritamska i koloristička muzikalnost Vidrićevih stihova potakla je u trima djelima isticanje nekih od izražajnih glazbenih elemenata;

- u Jozefovića je to bilo ponajprije naglašavanje dramatskoga (sadržajnoga) sceničnoga aspekta pjesme, koji je njemu zacijelo bio primaran, u traženju emocionalne ekspresije, uz isticanje Vidrićeve poruke sa snažnom dozom hedonizma (u I. pjesmi solo nastupom kraljice) ili u podcrtavanju više emocionalnoga ugođaja (u II. pjesmi u solo nastupu/pjevu roba), dakle, u isticanju harmonijskoga sloja što mu je bio omogućen orkestracijom, pa tako i u postizanju bogate palete boje zvuka;

- u Kunca je to bila zapravo sublimacija prozračnije orkestralne teksture te ritamske i melodijske komponente glasovne dionice, eksplicitnije impresionističke, a ekspresivne je značajke teksta sveo na solističke istupe samo jednoga glasa;

- naposljetku, gotovo asketskom je suzdržanošću Ivana Lang (svjesno) zanemarila ekspresivni sloj pjesme (izostavljajući izričaj dvaju solističkih nastupa ili dvaju monologa glavnih aktera) i istaknula intimistički naboj slutnje i sjete, nijanse što se obično nazire iz Vidrićeva pjesničkoga predloška (impresiju), ostvarivši glazbenu komponentu slojevite i višeznačne pjesničke poruke na način kojim je temeljnom tonu te poruke (spokoja, mira i melankolije, i koji je autorici zacijelo bio primaran), njezina glazba zapravo bila korespondentna. Intimnost, impresija i „boja“ ozračja ostvarene određenim skladbenim postupcima omogućile su stanje svojevrsne, a po sebi oprečne, „smirene treperavosti“, pa tako i „nejasnost“, suptilnost i fluidnost skladbe koja iz njih proistječe.

Tragom naših spoznaja ovdje se, pa i na primjeru stilskoga izričaja po kojem su pojedina djela međusobno bliska (u Kunca i Ivane Lang), željelo ukazati na mnoge suptilne distinkcije među njima, koje, uostalom, u sebi nosi i pojedino djelo kao takvo.

Baladeskni karakter što ga je nudila Vidrićeva poezija nadahnuo je Kunca na stvaranje orkestralne pjesme koju je temeljio na romantičkoj tradiciji i tragovima postimpresionističkih utjecaja⁹⁹ no kojima nisu bili strani ni svojevrsni tragovi glazbenofolklornoga prizvuka. Ipak, po nekim bi značajkama (kolorita, tonskoga oslikavanja, praćenja programa/fabule) djelo moglo ukazivati na veću srodnost simfonijskoj slici ili simfonijskoj pjesmi (Bersa: *Sunčana polja* iz 1919.) negoli baladi-kantati za veće ansamble, kakva je, primjerice, Jozefovićevo.

Štoviše, unutar vokalnoga (solističkoga) dijela opusa Božidara Kunca, vokalno-orkestralnoj baladi *Na Nilu op. 7* pripada jedinstveno mjesto iz nekoliko razloga.

Kao što je razvidno iz Kunčeve danas već (faktografski) pregledne, sabrane i utvrđene skladateljske ostavštine,¹⁰⁰ djelo može biti svojevrsnim pokazateljem autorove početne i – kao što će kasnije životne prilike potvrditi – trajne, premda ne i prevladavajuće, zaokupljenosti vokalnom glazbom. Ona je bila posljedica Kunčeve iznimno bogate suradnje što ju je za boravka u Hrvatskoj do 1951. godine, ali i kasnije, bio ostvario s pjevačima, posvetivši nekima od njih svoje solo popijevke; no, odnosila se ponajprije – dakako, po Kunčevu vlastitom izboru i volji – na njegovo nesebično zauzimanje za svaki oblik podupiranja i promocije sestre sopranistice Zinke, kojoj je, među inim, posvetio i baladu *Na Nilu*. Sudjelujući, naime, od početaka u njezinu obrazovanju, pridonosio je daljnjim sestrinim uspjesima kao korepetitor, ne samo u vremenu do njezina odlaska u Sjedinjene Američke Države,¹⁰¹ već i petnaestak godina kasnije, kada joj se 1951. godine odlučio pridružiti u novoj sredini.

⁹⁹ Kao što je uočila Koraljka Kos, „postimpresionistički utjecaji (koje iste, 1922. godine, navješćuju Tri pejzaža Blagoja Berse i vokalna suita Faun Rudolfa Matza) izrazitije se afirmiraju nakon 1927. u opusu Božidara Kunca, koji ih – poput Ravela – sjedinjuje s klasicističkim tretmanom forme.“ Usp. Koraljka KOS: Hrvatska glazba između dva rata u svjetlu muzikološko-publicističke misli Pavla Markovca, 17.

¹⁰⁰ O tome usp. *Popis djela* u HGZ-u, gdje je pohranjena većina Kunčevih djela te biografska građa. Također: Koraljka KOS: Izvještaj o ostavštini Božidara Kunca u New Yorku / A report on Kunc's New York bequest, *Arti musices*, 15 (1984) 1, 83.; IDEM: Izražajni rasponi vokalne lirike Božidara Kunca, *Arti musices*, 21 (1990) 1, 81-98; IDEM: Otkrića – Novosti: „Neslužbeni“ opus 1 Božidara Kunca, *Arti musices*, 21 (1990) 1, 151; 152-157.; IDEM: Božidar Kunc – hrvatski pjesnik klavira (Skica za portret). U povodu stote obljetnice rođenja, *15 dana*, 46 (2003) 3, 6-11.; Nada BEZIĆ: Ostavština Božidara Kunca / The Legacy of Božidar Kunc, u: Koraljka Kos i Sanja Majer-Bobetko (ur.): *Božidar Kunc (1903. – 1964.). Život i djelo / Božidar Kunc (1903 – 1964). Life and Opus*, Zbornik radova s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20-22. studenoga 2003., Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007., 297-407.

¹⁰¹ U Metropolitan operi, gdje je nastupala tijekom 28 sezona, Zinka Kunc debitirala je 17. prosinca 1937.

Nakon prvih vokalnih skladbi (op. 6) nastalih u razdoblju između 1923. i 1926. godine, koje su se temeljile na lirici hrvatskog romantizma (stihovi Stanka Vraza) te u većoj mjeri na dijalektalnoj poeziji Dragutina Domjanića, Kunc je ubrzo posegnuo za suvremenim tekstovima hrvatske književne moderne, ponajprije za lirikom Milana Begovića i Vladimira Vidrića, kasnije A. B. Šimića i drugih književnika. I premda su upravo poetske slike i nadahnuti zapisi dojmova lirskog minijaturista sažetog pjesničkog izraza ili – kako se Vidrića običavalo još nazivati – „pjesnika slike“, odnosno „pjesnika-slikara“¹⁰² mogle potaknuti skladateljevu maštu na daljnje stvaranje, balada *Na Nilu* i *Dva levita* (za bas i glasovir) ostale su u Kunčevu opusu jedine uglazbljene Vidrićeve pjesme. Već uočena i često isticana Kunčeva sklonost približavanju glasovirske pratnje orkestralnoj zvučnosti (čemu su inače težili skladatelji hrvatske moderne, poput Dore Pejačević i Ive Paraća), poticala ga je na naknadno orkestriranje nekih od svojih solo popijevaka (primjerice, pjesama *Strepnja* i *Čežnja* op. 30, koje je i najčešće izvodila Zinka Kunc)¹⁰³, dok je balada *Na Nilu*, kao jedina pjesma u Kunčevu stvaralaštvu izvorno pisana za glas i orkestar, predstavljala skladateljev rani prilog orkestralnoj pjesmi, vrsti kojoj se, međutim, Kunc više nije vratio, no koja je možda mogla biti potaknuta ranije nastalim istoimenim djelom, doduše složenije vokalno-instrumentalne fakture, Oskara Jozefovića. Naime, kad je god bila riječ o glasovirskoj dionici Kunčevih (ukupno 61 što samostalnih što unutar 33 ciklusa sakupljenih) solo popijevaka, osobito se naglašavala „gotovo orkestralna zvučnost klavirskog sloga i koloristička profinjenost“.¹⁰⁴

Stoga će ta kvalitativna crta zacijelo izrazitije obilježiti spomenuto Kunčevo (solističko) vokalno-orkestralno djelo u znatnijoj mjeri negoli njegova djela s područja vokalne lirike (male forme), a tu je crtu orkestralne profinjenosti i elegancije mladi Kunc usavršio pod mentorskim okom svojega učitelja Berse.

Međutim, kao jedina pjesma u Kunčevu stvaralaštvu izvorno pisana za glas i orkestar, balada *Na Nilu* predstavlja skladateljev rani (diplomski) i jedini prilog orkestralnoj pjesmi te nastavljanje tradicije stvaranja takve vrste (pjesme za glas i orkestar), koja je u hrvatskoj glazbi zaživjela u razdoblju hrvatske moderne, i to ponajprije u djelima Blagoja Berse (*Na moru*, 1895.) i Dore Pejačević (pjesme na njemačke tekstove iz 1915. i 1920.).

No, osim ranije nastalih skladbi Blagoja Berse i Dore Pejačević, orkestralnu su pjesmu u prvim desetljećima 20. stoljeća stvarali i drugi hrvatski autori: primjerice, Krsto Odak (balada *Majka udovica* iz 1916., na tekst Rikarda Katalinića Jere-

¹⁰² Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Europski obzori Vladimira Vidrića, 477.

¹⁰³ Usp. Koraljka KOS: Izražajni rasponi vokalne lirike Božidara Kunca, 87.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 87.; također: Josip ANDREIS: Glasovirske skladbe Božidara Kunca, Sv. *Cecilija*, 36 (1942) 3-4, 104-107.

tova), osobito Oskar Jozefović (osam pjesama za glas i orkestar, a sve su u ranijoj verziji bile za glas i glasovir: *Jablanovi* na tekst Jovana Dučića, 1921. – 1923.; *Jagoda* na tekst Vladimira Nazora iz 1923.; *Noć* na stihove Dragutina Domjanića; *Ko dašak* na tekst Silvija Strahimira Kranjčevića; četiri pjesme iz ciklusa *Večeri* na tekst Vladimira Nazora – *Proljetna* iz 1926., *Ljetna*, *Jesenja* i *Zimska*) te Krešimir Baranović (*Z mojih bregov: Pozdravljenje, Međaš, Kum Martin*, 1927., za bariton i orkestar na tekst Frana Galovića). Štoviše, i u sljedećim je desetljećima Krešimir Baranović dao znatne prinose popijevci za glas i orkestar (*Moj grad*, 1941., tri pjesme u šibenskom dijalektu za glas i orkestar na tekst Vinka Nikolića; *Iz osame*, 1942., pet pjesama za glas i orkestar na vlastiti tekst – u logoru u Staroj Gradiški; *Oblaci*, 1963.; *Na moru*, 1973.; *Tri narodne pjesme*), a neke skladajući upravo na stihove Vladimira Vidrića (*Jutro; Notturmo*) te dvije na riječi Vladimira Nazora (*Mrtvi lugar*, 1942.; *Titov naprijed* za glas i puhački orkestar).

Također, do toga je doba više radova na tom području bio ostvario i Antun Dobronić (*Réveries*, pjesme za tenor i orkestar op. 1, 1912., *Hajduk*, ciklus pjesama za bas ili bariton i orkestar, 1936. te *Seljačke popijevke iz Hrvatske i Bosne i Hercegovine*, za solo glas i orkestar iz 1943. godine), potom Jakov Gotovac (*Djevojka i mjesec* op. 2, 1917., balada za alt i mali orkestar na tekst Đure Arnolda, prai-zvedena u Zagrebu 1925.; *Crna priča*, 1918., balada o Petru Svačiću za bariton i orkestar na tekst Rudolfa Franjina Madera/Magjera, prai-zvedena u Zagrebu 1941.; *Pjesme čeznuća* op. 21 – *Mornarova ljuba, Žalba na zemlju, S dragim u svijet*, 1939., za ženski glas i mali orkestar na stihove narodne poezije, prai-zvedena u Wiesbadenu 1939.; *Rizvan-aga* op. 19, 1938., balada za bariton i orkestar na tekst Ivana Mažuranića, prai-zvedena u Zagrebu 1939.; *Dva soneta* op.7 – *Grozdana, Krčmarica Janja*, 1921., za bas i orkestar na tekst Milovana Vidakovića, prai-zvedena u Zagrebu 1923.; *Imela je majka sineka tri*, 1968., za glas i orkestar na tekst Stjepana Jakševca, prai-zvedena u Krapini 1968.; *Moj hat*, 1968-1980., balada za bariton i orkestar na tekst Rikarda Nikolića, prai-zvedena u Osoru 1985.).

Naposljetku, nastavak tradicije skladanja pjesme za glas i orkestar uočljiv je i u djelima hrvatskih skladatelja/skladateljica novijega doba, primjerice, u opusu Ivane Lang: *Grieh* op. 3 za sopran i orkestar; *Jutro* op. 16 za sopran i orkestar iz 1964. godine (obje su popijevke prvotno bile skladane za glas i glasovir i obje na Vidrićeve stihove).

Bilo je već riječi o tome da su se uz naslov Kunčeva djela navodili različiti nazivi (kao oznake glazbene vrste): kantata, simfonička slika, orkestralna fantazija s „umetnutom“ glasovnom dionicom, odnosno orkestralna pjesma, no najčešće balada (kantata) za sopran i orkestar. Iz prethodnih je redaka razvidno da se i u drugih skladatelja (u Odaka, a osobito u opusu Jakova Gotovca) uz njihove popijevke (pjesme) za glas i orkestar navodila balada, književna vrsta lirsko-narativnoga karaktera, a uz djelo *Na Nilu* Oskara Jozefovića kantata.

Srodnosti Kunčeva umjetničkoga iskaza i onoga u Ivane Lang valja uočiti u poveznici kojom su autor i autorica nastojali ozvučiti skrivenu glazbu Vidrićeve poezije, pjesnika slikarskoga senzibiliteta.¹⁰⁵ Naime, već je spomenuto da je Ivana Lang posegnula za još nekim Vidrićevim pjesmama (osim pjesme *Na Nilu* uglazbila je i: *Jutro* op. 16 za sopran i glasovir iz 1942.; za sopran i orkestar iz 1964.; *Grieh* op. 3 za sopran i glasovir; za sopran i orkestar – objedinivši ih u ciklus¹⁰⁶ – te *Roblje* op. 105 iz 1981. za glas i glasovir), Kunc za dvjema (*Na Nilu* i *Dva levita*), dok je Jozefoviću to bio jedini „susret“ s Vidrićevom poezijom.

U tumačenju Vidrićevih stihova glazbom Ivana Lang je u svojoj popijevki vidrićevskom pasivnu subjektu, koji se utapa u „prostorno-prirodni atmosferski stratum“ i koji je stoga bez temporalizacije (dakle, svezremenski), pridala decentniji impresionistički (fluidni i nestalni) biljeg, kojim se glazbenim izričajnim sredstvima naglasila prevlast trenutka nad trajnošću, nad procesom.¹⁰⁷

Kao što je za Vidrića sadržajno polazište u prošlosti „neka vrsta lirske kamuflaže sadašnjosti, u središtu koje se nalazi ranjiva i fina supstanca lirskoga Ja“¹⁰⁸, tako se svojevrsna neopaženost subjekta/autora koji preuzima na sebe glazbeni iskaz pjesničkih stihova u Ivane Lang javlja neprimjetno, još nejasnijega orisa. Moglo bi se reći da se Vidrićev impresionizam „zagledan u površinski sjaj nekog vizualnog detalja ili cjeline“ podudarao sa skladateljičinom umjetničkom poetikom; ne bi li zašla dublje u neodređen dvosmisao, što joj je mogla omogućiti glazbena faktura sazdana od glasa i harfe, odmakla se (svjesno) od dijela pjesničke poruke koji bi – za takav njezin izričaj – bio prenamaglašen. Naposljetku, spomenuta transformacija verbalnoga u glazbeni medij očitovala se na način na koji je senzibilitetu troje umjetnika ponaosob bilo moguće izraziti ne samo doživljaj poezije i utisnuće osobnih misli u glazbu već i vlastiti doživljaj svijeta.

Bibliografija

*** KUNC, Božidar, u: *Leksikon jugoslavenske muzike*, 1 A-Ma, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984, 494-496.

*** Glazbeni doživljaji [Najava koncerta 17. siječnja 1986.], *Vjesnik*, 46 (16. siječnja 1986) 13775, 11.

*** [Najava programa koncerta 17. siječnja 1986.], *Večernji list*, 30 (16. siječnja 1986) 8109, 26.

¹⁰⁵ Usp. Ljiljana MOKROVIĆ: Dva slikarska aspekta Vidrićeva pjesništva, 89.

¹⁰⁶ Usp. Kristina LUČIĆ: Građa za povijest hrvatske glazbe. Popis skladbi Ivane Lang (1912. – 1982.), *Arti musices*, 33 (2002) 2, 263-288.

¹⁰⁷ Usp. Cvjetko MILANJA: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, 210.

¹⁰⁸ Usp. Josip UŽAREVIĆ: Predgovor, 9.

- ANDREIS, Josip: Glasovirske skladbe Božidara Kunca, *Sv. Cecilija*, 36 (1942) 3-4, 104-107.
- BARAC, Antun: *Vidrić*, Matica hrvatska, Zagreb 1940. Pretiskano u: *Vladimir Vidrić: Poezija*, Mladost, Zagreb 1985, 59-234.
- BEZIĆ, Nada: Ostavština Božidara Kunca / The Legacy of Božidar Kunc, u: Koraljka Kos i Sanja Majer-Bobetko (ur.): *Božidar Kunc (1903. – 1964.). Život i djelo / Božidar Kunc (1903 – 1964). Life and Opus*, Zbornik radova s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20-22. studenoga 2003., Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007., 297-407.
- BREŠIĆ, Vinko: Proslov, u: Vinko Brešić (prir.): *Visoki jablani. Hrvatska lirika 20. stoljeća*, Alfa d.d., Zagreb 1996., 7-17.
- CIPRA, Milo: Balada, u: *Muzička enciklopedija*, 1 A-Goz, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1971., 115.
- CIPRIN, Vladimir: Koncerat Rosette Anday, *Jutarnji list*, 24 (6. 11. 1935) 8541, 10.
- CIPRIN, Vladimir: Kompoziciono veče Božidara Kunca. Sudjelovali: gđa Zinka Kunc, gg Milovan Ećimović, Lav Vrbanić, Zlatko Topolski i Božidar Kunc, *Jutarnji list*, 25 (21. 2. 1936) 8646, 17.
- CIPRIN, Vladimir: II. simfonijski koncerat Zagrebačke filharmonije, *Jutarnji list*, 26 (5. 2. 1937) 8991, 10.
- DETONI, Dubravko: [Tekst za programsku knjižicu koncerta iz ciklusa „Glazbeni doživljaji“ RTZ-a; nastup Zagrebačkih simfoničara i Ljiljane Molnar-Talajić pod ravnanjem Pavla Dešpalja], Zagreb, 16. siječnja 1986.
- DETONI, Dubravko (ur.): *Zagrebačka filharmonija 1871.-1996. Uz stodvadesetpetu obljetnicu Zagrebačke filharmonije*, Zagrebačka filharmonija, Zagreb [1996.].
- DOBRONIĆ-MAZZONI, Rajka: Harfa u djelima Ivane Lang. Prilog nekrologu skladateljici, *Sv. Cecilija*, 52 (1982) 1, 18.
- DOLINER, Gorana: Koncert za violinu i orkestar u g-molu Božidara Kunca, *Arti musices*, 21 (1990) 2, 219-230.
- FOTEZ, Marko: Iz ostavštine Krešimira Baranovića, *Arti musices*, 7 (1976), 19-24.
- FRANGEŠ, Ivo: O Vidrićevoj poeziji (O pedesetoj godišnjici pjesnikove smrti), *Književnik*, 5 (studen 1959), 1-20.
- FRANGEŠ, Ivo: *Matoš – Vidrić – Krleža*, Izdanja Instituta za znanost o književnosti, Liber, Zagreb 1974.
- FRANGEŠ, Ivo: Vladimir Vidrić, u: Ivo Frangeš (prir.): *Vladimir Vidrić: Izabrane pjesme. Pjesme 1907*, Matica hrvatska, Zagreb 1996., 75-85.
- GAMA [GRŠKOVIĆ, Branko]: [Interview s Božidarom Kuncom], *Jutarnji list*, 22 (4. 5. 1933) 7636, 7.
- GOGLIA, Antun: *Orkestralna muzika u Zagrebu* (Preštampano iz *Sv. Cecilije*), Tisak Nadbiskupske tiskare, Zagreb 1935., 32, 45, 57.

- GRAF, Milan: Kazalište, koncerti, kino. Treći društveni koncerat Konzervatorija (Prva izvedba Jozefovićeve balade „Na Nilu“), *Novosti*, 13 (7. 6. 1919) 153, 4-5.
- HARAMBAŠIĆ, Žarko: Galerija zagrebačkih kompozitora, *15 dana*, 2 (1932) 1, 6-9.
- HIRSCHLER, Žiga: Kompoziciono veče Božidara Kunca, *Jutarnji list*, 21 (4. 5. 1932) 7275, 7.
- HORVAT, Mladen: Koncertna kronika. Božidar Kunc. Klavirno veče 7. III. 1928., *Hrvat*, 9 (8. 3. 1928) 2452, 4.
- IVAKIĆ, Branimir: Razvoj hrvatske muzike, *Hrvatska revija*, 3 (1930) 11, 581-592.
- IVAKIĆ, Branimir: Osvrt na koncerte [U Zagrebu su sa Zagrebačkom filharmonijom koncertirali (...). – Koncert je priredio i Božidar Kunc], *Hrvatska revija*, 9 (1936) 7, 388-390.
- IVAKIĆ, Branimir: Koncertna kronika [O nastupu Božidara Kunca, Zinke Kunc i Lava Vrbanića; Kvartet Glazbenog društva intelektualaca...], *Obzor*, 76 (1936) 44, 1-2.
- IVAKIĆ, Branimir: Muzička izdanja. Žiga Hiršler: Ranjeno srce. Oskar Jozefović: Jagoda. Božidar Kunc: Tri pjesme za bas i klavir. Lujo Šafranek-Kavić: Sjaj sunčece, *Obzor*, 76 (10. 7. 1936) 157, 2.
- JARIĆ, Snežana: *Oskar Jozefović (1890-1941): lik skladatelja s posebnim osvrtom na instrumentalni opus*, strojopis diplomske radnje na Odjelu za muzikologiju i glazbenu publicistiku Muzičke akademije u Zagrebu, Zagreb 1988, D-1033.
- J[agoda]. M[artinčević].: Na vijest o smrti Stjepana Šuleka. Tihi oproštaj od majstora glazbe, *Vjesnik*, 46 (17. 1. 1986) 13776, 15.
- KOS, Koraljka: Začeci nove hrvatske muzike. Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zastavljene generacije hrvatskih skladatelja, *Arti musices*, 7 (1976), 25-41.
- KOS, Koraljka: Hrvatska glazba između dva rata u svjetlu muzikološko-publicističke misli Pavla Markovca, u: Ivan Supićić (ur.): *Zbornik radova u povodu 75. godišnjice rođenja Pavla Markovca*, JAZU, Zagreb 1979., 9-39.
- KOS, Koraljka: Izvještaj o ostavštini Božidara Kunca u New Yorku / A report on Kunc's New York bequest, *Arti musices*, 15 (1984) 1, 83.
- KOS, Koraljka: Izražajni rasponi vokalne lirike Božidara Kunca, *Arti musices*, 21 (1990) 1, 81-98.
- KOS, Koraljka: Otkrića – Novosti: „Neslužbeni“ opus 1 Božidara Kunca, *Arti musices*, 21 (1990) 1, 152-157.
- KOS, Koraljka: Začeci nove hrvatske muzike. Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zastavljene generacije hrvatskih skladatelja, *Arti musices*, 25 (1994) 1-2, 201-214.
- KOS, Koraljka: Kunc, Božidar, u: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Kufferath – Litton, Macmillan Publishers Limited, London 2001, 2002, 24-25.
- KOS, Koraljka: Božidar Kunc – hrvatski pjesnik klavira (Skica za portret). U povodu stote obljetnice rođenja, *15 dana*, 46 (2003) 3, 6-11.

- KOVAČEVIĆ, Krešimir: *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945-1965*, Udruženje kompozitora Hrvatske, Zagreb 1966.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir: Lang, Ivana, u: *Muzička enciklopedija*, 2 Gr-Op, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974., 422.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir: Jozefović, Oskar, u: *Muzička enciklopedija*, 2 Gr-Op, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974., 284.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir: Krešimir Baranović (1894-1975), *Arti musices*, 7 (1976), 5-17.
- KRENEDIĆ, Kazimir: Treći društveni koncert Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda, *Riječ Srba, Hrvata i Slovenaca*, 1 (1919) 210, 3.
- LUČIĆ, Kristina: Građa za povijest hrvatske glazbe. Popis skladbi Ivane Lang (1912. – 1982.), *Arti musices*, 33 (2002) 2, 263-288.
- MAJER-BOBETKO, Sanja: *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1994.
- MARKOVAC, Pavao: Klavirno veče Božidara Kunca [O izvedbama opere Gajdaš Švanda J. Weinbergera, koncertu Božidara Kunca i koncertu Hrvatskoga pjevačkog društva Lisinski u Zagrebu], *Riječ*, 26 (10. 5. 1930) 16, 13-14.
- MARKOVAC, Pavao: Veče kompozicija Božidara Kunca, *Muzička revija*, 1 (1932) 4, 121-123.
- MARKOVAC, Pavao: Koncert Zagrebačkog kvarteta, *Zvuk* 1 (1933) 5, 184-185.
- MARKOVAC, Pavao: [O kompozicionim večerima Borisa Papandopula, Božidara Kunca ...], *Zvuk*, 1 (1933) 8-9, 305-307.
- MARKOVAC, Pavao: Impresionizam u muzici, u: Andrija Tomašek (sabradio i uredio): *Izabrani članci i eseji*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 1957.
- MARTINČEVIĆ, Jagoda: Koncert. Potpun glazbeni doživljaj. Uz nastup Zagrebačkih simfoničara, *Vjesnik*, 46 (18. 1. 1986) 13777, 9.
- MARTINČEVIĆ, Jagoda (ur.): *Jakov Gotovac*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb 2003.
- MIKLAUŠIĆ-ČERAN, Snježana: Glazbenica Ivana Lang, *Cantus*, 121 (lipanj 2003), 64-65.
- MILANJA, Cvjetko: Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma, *Umjetnost riječi*, 42 (srpanj – prosinac 1998) 3-4, 185-216.
- MILANJA, Cvjetko: Vladimir Vidrić, u: Cvjetko Milanja (prir.): *Vladimir Vidrić: Izbor pjesama*, Matica hrvatska, Zagreb 2000., 13-31.
- MILANJA, Cvjetko: Ljetopis Vladimira Vidrića, u: Cvjetko Milanja (prir.): *Vladimir Vidrić: Izbor pjesama*, Matica hrvatska, Zagreb 2000., 33-35.
- MOKROVIĆ, Ljiljana: Vidrić i hrvatsko slikarstvo na prijelazu stoljeća, *Umjetnost riječi*, 39 (siječanj – ožujak 1995.) 1, 39-49.
- MOKROVIĆ, Ljiljana: Dva slikarska aspekta Vidrićeva pjesništva, *Croatica*, 27/28 (1998./1999.) 47-48, 89-109.

- MOKROVIĆ, Ljiljana: Europski obzori Vladimira Vidrića, *Marulić*, 33 (2000) 3, 475-477.
- MOKROVIĆ, Ljiljana: Vidrić u kontekstu europskoga modernizma (Uz 125. obljetnicu Vidrićeve rođenja), *Gazophylacium*, 5 (2000) 1-2, 53-66.
- Muzička akademija u Zagrebu 1921-1981: Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka*, ur. Koraljka Kos, Muzička akademija u Zagrebu, Zagreb 1981.
- PALIĆ-JELAVIĆ, Rozina: Božidar Kunc kao skladatelj u ogledalu kritike svoga doba, u: Ivan Čavlović (ur.): *IV. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu“, Sarajevo, 28.-30. oktobra/listopada 2004.*, Zbornik radova, Muzikološko društvo FBiH – Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo 2005., 95-103.
- PALIĆ-JELAVIĆ, Rozina: *Na Nilu* op. 7 Božidara Kunca / *On the Nile* (Na Nilu) by Božidar Kunc, u: Koraljka Kos i Sanja Majer-Bobetko (ur.): *Božidar Kunc (1903. – 1964.). Život i djelo / Božidar Kunc (1903 – 1964). Life and Opus*, Zbornik radova s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20-22. studenoga 2003., Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007., 147-179.
- PALIĆ-JELAVIĆ, Rozina: Bibliografija radova o Božidaru Kuncu / Bibliography of Works on Božidar Kunc, u: Koraljka Kos i Sanja Majer-Bobetko (ur.): *Božidar Kunc (1903. – 1964.). Život i djelo / Božidar Kunc (1903 – 1964). Life and Opus*, Zbornik radova s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20-22. studenoga 2003., Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007., 455-483.
- PAPANDOPULO, Boris: Impresionizam u našem muzičkom izražaju. Nekoliko zapažanja povodom kompozicione večeri g. Božidara Kunca, *Novosti*, 26 (24. 4. 1932) 113, 11.
- PAPANDOPULO, Boris: Natjecanje pianista u Glazbenom zavodu. VII koncert Zagrebačke filharmonije, *Novosti*, 28 (4. 5. 1934) 122, 13.
- PEIĆ, Matko: Vidrić i slikarstvo, *Književnik*, 1 (studen 1959.) 5, 20-38.
- SAMS, Eric – TEMPERLEY, Nicholas: Ballad (II. The 19th-century art form), u: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 Back-Bolivia, Macmillan Publishers Limited, London 1980., 75-76.
- SEDAK, Eva (ur.): *Između moderne i avangarde: Hrvatska glazba 1910. – 1960. Radovi s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 13.-14. 12. 1996.*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2004.
- STRAŽNICKI, Stanislav: Kompozicije Božidara Kunca, *Novosti*, 30 (22. 2. 1936) 53, 10.
- ŠIROLA, Božidar: Treći društveni koncert Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda, *Jutarnji list*, 8 (1919) 2702, 6.
- TAJČEVIĆ, Marko: [O koncertima ...], *Zvuk*, 2 (1933-34) 6, 234-236.
- TAJČEVIĆ, Marko: Muzika u zemlji (...) Zagreb [Koncertna kronika], *Zvuk*, 2 (VI-VII 1934) 8-9, 345-350.
- TAJČEVIĆ, Marko: Zagreb [O koncertima ...], *Zvuk*, 3 (1935) 5, 185-188.
- TAJČEVIĆ, Marko: [O koncertima R. Odnoposoffa, (...), B. Kunca i Zagrebačkog kvarteta, (...)], *Zvuk*, 3 (1935) 8-9, 315-317.

- TOMAŠEK, Andrija: Djela Jakova Gotovca, u: Jagoda Martinčević (ur.): *Jakov Gotovac*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb 2003., 275-310.
- TOMIČIĆ, Zlatko: Vrač s hridi uklet, silan. Pjesnik Vladimir Vidrić i Samobor. Povodom 80. obljetnice pjesnikove smrti (1909-1989.) i 750. obljetnice grada Samobora (1242-1992.), *Hrvatska revija*, 40 (1990) 1 [157], 147-165.
- UŽAREVIĆ, Josip: Vizualnost Vidrićeve lirike, *Republika*, 52 (svibanj – lipanj 1996) 5-6, 106-122.
- UŽAREVIĆ, Josip: Vidrićeve pjesme – zbirka ili knjiga?, *Croatica*, 27 (1998) 45-46, 347-358.
- UŽAREVIĆ, Josip: Predgovor, u: Josip Užarević (prir.): *Vladimir Vidrić – Pjesme*, Riječ, Vinkovci 1998., 7-17.
- VESELINOVIĆ, Mirjana: *Krešimir Baranović: Stvaralački uspon*, ur. Josip Andreis, Razred za muzičku umjetnost, JAZU, Zagreb 1979.
- VIDRIĆ, Vladimir: *Pjesme*, Vlastita naklada, Zagreb 1907.
- WEBER, Zdenka: *Impresionizam u hrvatskoj glazbi. Recepcija glazbe Claudea Debussyja u Hrvatskoj 1918-1940.*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1995.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb 1980.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1989.

**The Poem *Na Nilu* by Vladimir Vidrić in the Works by Oskar Jozefović,
Božidar Kunc and Ivana Lang**

(Abstract)

The poem (ballad) *Na Nilu* (On the Nile) by Vladimir Vidrić inspired Croatian composer and conductor Oskar Jozefović, composer and pianist Božidar Kunc, and composer, pianist and piano teacher Ivana Lang to create musical works of the same title. In possible comparisons between their three works, in which the contextual origin was based on the poetry carrying the impressionistic and Secessionist Aestheticism of reality, while the verse style and formal organization remained close to the 19th century patterns, some differences, and sometimes similarities of various aspects could be noticed: according to the reception of these three compositions at the time of their emergence, then, regarding the issues of making their musical forms, the manner of setting text to music, rhythmical and melodic creation, finally, regarding of instrumental accompaniment, that is, instrumentation/orchestration.

Namely, rhythmical and coloristic musicality of Vidrić's verses stimulated emphasizing some of the specific musical expressions in three works:

in Jozefović's vocal-orchestral work of more complex musical structure the accent was primarily based on dramatic (scenic) aspect of the poem, which the author found in emotional expression (chorus part) or in marking emotional atmosphere (in two solistic voices/vocals);

in Kunc's orchestral song (for soprano and orchestra) it was about sublimation of more airy orchestral texture and rhythmical and melodic component of the vocal, explicit impressionistic part, while expressive features of the text have been vaulted to the appearance of only one voice/vocal;

in composition of Ivana Lang (for vocal – mezzosoprano or baritone – and harp) the intimately presentiment charge and melancholy was pointed out, nuance which could be discerned in Vidrić's polysemous poetic message.

In a word, on the trace of such reflections on the stylistic expression, the intention was to make clear some subtle distinctions among the mentioned musical works and/or to talk about the links by which the authors had been endeavored to set to sound hidden music of a ballad character poetry, made by the poet-painter (as Vidrić used to be called) or by the poet of painting sensibility.

Keywords: Vladimir Vidrić; Oskar Jozefović; Božidar Kunc; Ivana Lang; *Na Nilu* (On the Nile); ballade; orchestral song; cantata; solo song